



## **Análise discursivo-literária da série *Guerreiras*: narrativas e testemunhos de mulheres**

***Discursive-literary analysis of the *Guerreiras* series: narratives and testimonies of women***

**Adriana do Carmo Figueiredo**

Doutora em Estudos Linguísticos (2017 - 2020) pela Universidade Federal de Minas Gerais, <https://orcid.org/0000-0001-5653-5731>, [acfigueiredo.prof@gmail.com](mailto:acfigueiredo.prof@gmail.com)

**Fábio Ávila Arcanjo**

Doutor em Estudos Linguísticos (2017 - 2021) pela Universidade Federal de Minas Gerais, <https://orcid.org/0000-0002-8525-9737>, E-mail [fabioarcanjo1981@hotmail.com](mailto:fabioarcanjo1981@hotmail.com)

Recebido em: 25/06/2023 Aceito em: 28/08/2023  
DOI: 10.12660/rm.v15n24.2023.89693

### **Resumo**

A discursivização midiático-histórica das narrativas testemunhais da série *Guerreiras* comercializada pela Netflix, em 2022, é o principal aspecto que nos motivou a escrever este texto. Assim, o objetivo deste estudo é analisar efeitos de narrativas de vida em relatos de personagens que representam mulheres no contexto da França em 1914. Para esta análise, mobilizaremos algumas categorias, tais como o conceito de narrativas de vida, como propõem Machado (2016, 2020) e Vasconcelos (2022), as noções de discurso narrativo e imaginários socioculturais, segundo Charaudeau (2014, 2015), as perspectivas sobre memória e narração do tempo no relato histórico, de acordo com a abordagem de Ricoeur (2004), os conceitos de *testis* e *superstes*, problematizados por Seligmann-Silva (2003, 2022), e a noção de *arbitrer* (SARMENTO-PANTOJA, 2019).

**Palavras-chave:** Mulheres na guerra; Narrativas de vida; Testemunho; Discurso midiático; Memória.

### **Abstract**

The mediatic-historical discourse of the testimonial narratives of the *Guerreiras* series commercialized by Netflix, in 2022, is the main aspect that motivated us to write this text. Thus, the objective is to analyze the effects of life narratives in the reports of characters who represent women in the context of France in 1914. For this analysis, we will mobilize some categories, such as the concept of life narratives, as proposed by Machado (2016, 2020) and Vasconcelos (2022), the notions of narrative discourse and sociocultural imaginaries, according to Charaudeau (2014, 2015), the perspectives on memory and the narration of time in the historical account, according to the approach of Ricoeur (2004), the concepts of *testis* and *superstes*, problematized by Seligmann-Silva (2003, 2022), and the notion of *arbitrer* (SARMENTO-PANTOJA, 2019).

**Keywords:** Women at War; Life narratives; Testimony; Media discourse; Memory.

## Introdução

Este artigo tem como proposta discutir alguns aspectos histórico-discursivos referentes à série *Guerreiras* (*Les Combattantes*) comercializada pela Netflix em 2022. Nos últimos tempos, temos percebido uma intensa propagação de enredos baseados em fatos históricos que são resgatados pelas lentes ficcionais da cultura midiática produtora de séries televisivas disponibilizadas em plataformas de *streaming*.

Este é o caso do *corpus* de estudo desta pesquisa constituído pela série francesa *Guerreiras* disponibilizada em 8 episódios, cujo enredo trata do contexto da França em 1914. Dirigida por Alexandre Laurent, *Guerreiras* conta a saga de 4 (quatro) mulheres que tiveram suas narrativas de vida entrecruzadas pelas trágicas consequências da guerra. Com o avanço das tropas alemãs no território francês, e o recrutamento de seus maridos, filhos e entes queridos para a guerra, essas mulheres tiveram que lidar com os desafios de gerenciar fábricas, cuidar da educação dos filhos, da missão religiosa e da saúde pública em situação de extrema fragilidade em razão da estrutura patriarcal que configurava o contexto dessa época.

Estrelada por Audrey Fleurot como Marguerite de Lancatel, Julie De Bona como Mère Supérieure Agnès, Camille Lou como Suzanne Faure, e Sofia Essaïdi como Caroline Dewitt, *Guerreiras* se propõe a traçar um retrato dramático da história de mulheres anônimas que vivenciaram os traumas da violência e do preconceito que marcaram as atrocidades da 1ª Guerra Mundial. Essas mulheres foram representadas nessa produção francesa pelas personagens Marguerite, uma prostituta parisiense que tem a esperança de reencontrar seu filho, entregue a outra família quando ela ainda era muito jovem, e posteriormente recrutado para o campo de batalha; Suzanne, uma enfermeira feminista que praticava abortos; Agnès, Madre Superiora de um convento que funcionava como hospital militar para curar os feridos da guerra; e Caroline, que recebeu o cargo de “chefe” na fábrica de sua família, em razão do recrutamento do seu marido para atuar em defesa da França durante o combate.

As histórias de vida dessas mulheres representam mundos diferentes que, ao mesmo tempo, se entrecruzam diante dos desafios decorrentes da rigidez da estrutura patriarcal vigente e da violência da guerra. Todas elas precisam enfrentar grandes dilemas sociais e lidar com o preconceito e os imaginários atribuídos ao papel da

mulher em sociedade. Dessa forma, à medida que a guerra avança no território francês, viver se torna extremamente perigoso na pequena cidade de Saint Paulin.

A partir dessa breve sinopse, somos direcionados a uma questão que parece ser pertinente e que, de certa forma, guiará o nosso gesto de leitura: como o protagonismo feminino é discursivizado na série em questão? É pertinente ensaiar uma problematização para essa questão, uma vez que as vozes femininas, considerando os conflitos bélicos instaurados ao longo do século XX, foram, notadamente, silenciadas e relegadas à condição de coadjuvantes. Nesse sentido, *Guerreiras* dialoga com uma série de iniciativas voltadas para conferir o protagonismo para sujeitos femininos, um gesto que teve como um dos primeiros pontos de ancoragem o trabalho de Michael Pollak, em *L'expérience concentrationnaire*, lançado em 1990. Outro exemplo importante é *A guerra não tem rosto de mulher*, de Svetlana Aleksievitch, lançado em 1983, mas que só conseguiu reconhecimento internacional em tempos recentes. É interessante pontuar que esses dois trabalhos são voltados para a Segunda Guerra Mundial, acontecimento que traz uma maior quantidade de registros de vozes femininas, se comparado com a Primeira Guerra Mundial. Esse talvez seja o ponto que justifique o nosso foco central de análise.

Isso posto, este artigo tem como objetivo analisar discursivamente os efeitos de narrativas de vida em situações enunciativas que caracterizaram os relatos dessas mulheres durante o resgate histórico do contexto de guerra. Ademais, lançaremos mão de postulados teóricos voltados para lidar com a teoria do testemunho, construída em um viés freudiano, no qual há uma forte ressonância para a inscrição do trauma na materialidade discursiva. Para a referida análise, alguns aportes teóricos da linguística discursiva serão empregados metodologicamente, tais como as noções de modo de organização narrativo e imaginários socioculturais, como propõe Charaudeau (2014, 2015), o conceito de narrativas de vida desenvolvido por Ida Lucia Machado (2016, 2020), as contribuições sobre a questão do método focado em narrativa de vida, como propõe Sandra Maia Vasconcelos (2022), e as perspectivas sobre memória e narração do tempo no relato histórico, de acordo com a abordagem de Ricoeur (2004 [1985]). No que tange às discussões voltadas para lidar com o testemunho, mobilizaremos os conceitos de *testis* e *superstes*, problematizados por Seligmann-Silva (2003, 2022), além de conferir ênfase para a noção de *arbiter*

(SARMENTO-PANTOJA, 2019), nodal para as discussões a serem empreendidas nesse campo.

Charaudeau (2015) afirma que a construção dos imaginários socioculturais se dá por meio de certos julgamentos sobre a legitimidade das ações praticadas pelos indivíduos em sociedade, o que produz um mecanismo de *representações*. Essas representações explicitam certos imaginários coletivos que são criados pelos indivíduos que compõem a sociedade. Esses imaginários, por sua vez, manifestam uma composição de valores compartilhados, nos quais as pessoas se reconhecem e constituem uma espécie de memória identitária. O estudo desses imaginários é relevante para que tenhamos “[...] a dimensão das identidades coletivas, pois eles representam aquilo ‘em nome do que’ tais identidades se constroem” (CHARAUDEAU, 2015, p. 21).

Paul Ricoeur (2004), em sua obra *Tiempo y Narración I – Configuración del tiempo en el relato histórico*, propõe uma reflexão sobre a imanência da subjetividade, em que a realidade pode ser apreendida como uma suposição, uma espécie de realidade não encontrada. Nesse sentido, acrescentamos que muito embora a série objeto deste estudo se propõe a fazer um resgate histórico do real, o olhar sobre o aspecto fático desse real, ou seja, a guerra, traz em seu cerne um tom ficcional, uma vez que a apreensão dramática dos fatos não se deu na temporalidade instantânea do combate como ocorreu na França. Assim, entendemos que a linguagem simbólica tem um importante papel nesse resgate da realidade que se realiza de forma indireta, por meio de metáforas, imagens e símbolos tais como “sangue”, “fuga”, “defesa da pátria”, e por meio da base valorativo-simbólica de instituições, tais como as instâncias do “convento” e a “fábrica” conforme aparecem na série *Guerreiras*. Nessa dimensão, “[...] o símbolo nos permite compreender nossa ‘situação ontológica’, nossa relação com o ser que nos interpela em cada símbolo” (RICOEUR, 2004, p. 16).

Machado (2016) nos ensina que as narrativas de vida se constroem em diferentes materialidades discursivas. Assim, os aportes da Semiologia nos ajudam a compreender que um *corpus* constituído por narrativas de vida muitas vezes foge ao padrão genealógico imposto pela própria teoria dos gêneros textuais, pois esta considera, quase exclusivamente, as biografias, autobiografias, memórias e os diários como os principais gêneros que expressam os relatos de vida. Para Machado

(2016), narrar é um fenômeno complexo e requer uma análise discursiva dos diferentes sujeitos enunciativos (narradores) que trilham suas trajetórias de vida em materialidades discursivas que, muitas vezes, não são aquelas definidas com a marca do gênero genealógico em si. Esses sujeitos narradores são imbuídos de vozes discursivas que se desdobram em diferentes “eus” e se deslizam por diferentes espaços enunciativos.

Sandra Maia Vasconcelos (2022), por sua vez, nos ajuda a compreender a intenção comunicativa (IC) extraída de um texto narrativo, embora sua abordagem não seja especificamente focada em narrativas históricas, como afirmou em sua obra *Narrativa de vida: uma questão de método*. Para Vasconcelos (2022, p. 14), o texto narrativo se compõe de certas características que “[...] determinam sua textualidade e sua localização no infinito universo dos gêneros textuais e discursivos”.

Dessa forma, com este estudo pretendemos discutir em que medida as personagens supracitadas funcionariam como um constructo simbólico narrativo, uma espécie de avatar, que, na dimensão ficcional-discursiva da série *Guerreiras*, seria o elo necessário para a compreensão das atrocidades da guerra e das formas de sobrevivência encontradas pelas mulheres diante do enfrentamento da violência e das estruturas patriarcais de poder. Acreditamos que esta abordagem poderá contribuir para estudos, cujo eixo-temático se propõe a discutir a cultura material nos múltiplos contextos sociais, com suas ressonâncias em distintos campos do saber, tais como a História e a Linguagem.

### **Sobre as narrativas de vida e seus efeitos**

Ao examinar o *corpus* da série *Guerreiras* cotejando-o com algumas das categorias da Análise do Discurso, nos perguntamos sobre a possibilidade de desdobrarmos o conceito de narrativas de vida em outras dimensões discursivas com base nos diálogos, nas lembranças, nos relatos e nas imagens simbólicas das personagens centrais do enredo. Assim, observamos que alguns procedimentos de configuração da encenação narrativa, conforme propõe Charaudeau (2014), se manifestam nas primeiras cenas da série, que ocorrem por meio de breves diálogos sobre a identificação das personagens e suas respectivas histórias de vida, mediante

a interpelação dos oficiais. Vejamos alguns fragmentos que ilustram essa busca da identificação:

Homem 1: Bom dia, senhora!

Mulher 1: Bom dia.

Homem 1: Documentos, por favor. De onde é?

Mulher 1: Paris.

Homem 1: O que faz em Saint-Paulin?

Mulher 1: Eu vim a trabalho. Estou na lista.

Homem 2: É uma prostituta. Não é ela. Vá em frente. (Referindo-se a uma provável assassina buscada pela polícia.) (GUERREIRAS, 2022, +/-2min07s, episódio 1).

*Chegada de nova personagem para a conferência das identidades:*

Homem 1: Bom dia. Polícia! Documentos, por favor. Jeanne Charrier, aonde vai?

Mulher 2: Buscar minha mãe em Pont-à-Mousson. Não é seguro. Não quero deixá-la sozinha.

Homem 2: O que tem aí atrás?

Mulher 2: Baús vazios para a mudança dela.

Homem 2: Suzzane Faure, já ouviu falar?

Mulher 2: Não. O que estão procurando?

Homem 1: Eu? Nada. Ele veio de Paris. Está procurando uma mulher. Uma assassina.

*Na sequência, a cena mostra a suposta procurada pela polícia escondida no caminhão (GUERREIRAS, 2022, +/-3min10s, episódio 1).*

Essa cena inaugural na busca da identificação, ou melhor dito, na exigência do ato de identificar, especialmente no contexto de guerra, abre as chaves de uma possível leitura dessas vozes enunciativas como seres ficcionais que, por sua vez, promovem um deslocamento entre ficção e realidade, dado que as personagens são lidas por nós como a representação simbólica de milhares de mulheres anônimas que vivenciaram a crueldade da guerra e tiveram suas narrativas de vida quase sempre silenciadas pelos sistemas hegemônicos. Trata-se da rememoração das histórias de vida de mães, filhas, prostitutas, enfermeiras que, em *Guerreiras*, resgatam as dores, os dilemas, o preconceito e as dificuldades de mulheres em tempos de guerra. É interessante observar que, na cena entrecortada, a identificação se dá mediante a atribuição que o outro faz sobre a personalidade do ser, e não sobre o próprio sujeito que deveria se identificar, o que pode ser ilustrado no enunciado: “É uma prostituta. Não é ela. Vá em frente” (GUERREIRAS, 2022, +/-2min07s, episódio 1).

Charaudeau (2014, p. 188), ao discorrer sobre o modo de organização narrativo, indica que a configuração do ato de narrar se dá por meio de certos procedimentos que dizem respeito à identidade, ao estatuto e aos pontos de vista do narrador. Assim, as narrativas se apresentam como um conjunto de vozes que comporta diferentes sujeitos, cada um com sua identidade, o que os leva a desempenhar papéis particulares na encenação de uma narrativa. As narrativas também produzem certos efeitos, como o da “cronologia descontínua em expectativa” (CHARAUDEAU, 2014, p. 180), que buscam apresentar uma sequência de acontecimentos, cuja interrupção em seu transcurso dá lugar à produção de expectativa ou suspense. Dessa forma, nesse primeiro diálogo da série *Guerreiras*, a expectativa é criada! Na condição de espectadores (ou seja, aqueles que assistem, observam e examinam), não sabemos ainda quem são as mulheres que foram identificadas pelo policial, mas sabemos que alguns qualificadores foram atribuídos a elas com papéis narrativos específicos dentro dessa produção, cujo protagonismo destaca a mulher como “actante”, ou seja, como sujeito que desempenha uma função relacionada à ação da qual depende a lógica narrativa proposta pela série *Guerreiras*.

Dessa forma, são lançadas as bases discursivas para a possível compreensão dessa série como um constructo ficcional que funcionaria, ao menos no plano enunciativo, como um resgate de narrativas de vida — ou seus efeitos — com base na representação testemunhal de vozes femininas sobre as quais pouco se fala nos registros oficiais ou nas crônicas dos tempos de guerra. Dessa constatação do silenciamento sobre a atuação das mulheres qualificadas como guerreiras ou sobre o que de fato ocorreu durante o combate, nasce a relevância de deslocarmos a nossa atenção, como analistas do discurso, para a produção midiática que compõe o nosso *corpus* de análise, ainda que a materialidade desse *corpus* evidencie o formato *mainstream* de uma série televisiva comercializada ou produzida pela Indústria Cultural com a finalidade de alcançar um grande público. Assim, cria-se uma expectativa para a compreensão de como será construída essa narrativa ficcional que visa retratar, ainda que dentro da lógica da cultura de massa, certas indagações que quase sempre nos fazemos quando nos perguntamos sobre o contexto de guerra. Questionar fatos que configuram ações do passado e histórias de vida também pode

ser um gesto de análise que perfila uma prática discursiva própria do modo de organização narrativo.

Nesse sentido, esclarece a pesquisadora Sandra Maia Vasconcelos (2022):

Os processos discursivos, quando tomados a partir de uma narrativa de experiência, partem quase sempre de questões como: o que aconteceu? Quando aconteceu? Com quem aconteceu? Quem testemunhou o fato? Quem está contando? (VASCONCELOS, 2022, p. 23).

Acreditamos que as quatro protagonistas da série *Guerreiras* funcionam na trama discursiva como testemunhas de acontecimentos passados e, por isso, nos mostram seus olhares sobre o que de fato ocorreu na guerra, ainda que estes relatos sejam construídos pelas lentes da ficção, uma vez que elas — Marguerite, Agnès, Suzanne e Caroline — não são personagens reais ou ao menos identificadas historicamente. No entanto, em seus relatos, elas nos fazem crer que vivenciaram a época relatada em seus discursos e, inclusive, a evocam em suas ações por meio da captura da historicidade e do sentimento dramático apreendido pela suposição do real. Essa captura presentifica a memória de milhares de mulheres anônimas que padeceram de fato os tormentos da guerra e, por isso, se materializa na dramaticidade da estrutura ficcional que enlaça a discursivização do enredo histórico.

Dessa forma, a memória dramática do real vivido em contexto de guerra se manifesta também na descrição do primeiro episódio e convida o espectador a ingressar no passado e viver (ou ao menos sentir) a dor de milhares de pessoas que sofreram com a violência da guerra:

Dia 12 de setembro de 1914. A França está em guerra há um mês. A guerra deveria ser curta, mas já resultou na morte de 300 mil soldados. Em Saint-Paulin, nos Vosgos, o exército francês luta para conter a invasão alemã e impedir que o inimigo chegue até Paris. Com os homens partindo para a guerra, as mulheres tomaram seus postos nos campos, fábricas, hospitais... Esta é a história de quatro delas (GUERREIRAS, 2022, +/- 0,32s, episódio 1).

É válido destacar que essa memória da experiência do real é também retomada na ficcionalidade identitária das protagonistas que eternizaram a realidade de milhares de heroínas anônimas que, de fato, estiveram lá e viveram os horrores da guerra. No episódio 8, há também uma menção descritiva em relação a essa captura da historicidade pelas lentes da ficção.



A grande guerra durou mais quatro anos. Enquanto milhões de homens sacrificam suas vidas em batalha, mulheres como Marguerite, Agnès, Suzanne e Caroline se mobilizam em todas as frentes para ajudar a França. Elas sempre serão as heroínas anônimas desta guerra. Esta série é dedicada a elas (GUERREIRAS, 2022, +/- 47min21s, episódio 8).

Ficção e realidade nos parecem dois conceitos que se entrecruzam em narrativas de vida, pois ambos refletem dimensões discursivas sobre a realidade, ou ao menos sobre a apreensão desta. Em conformidade com Ricoeur (2004), acreditamos que a realidade é uma espécie de condição de toda manifestação discursiva, pois se trata de uma categoria íntima a partir da qual toda linguagem pode ser pensada. Para Ricoeur (2004), a poesia, por exemplo, oferece os traços de uma concepção tensional da verdade, pois articula a experiência de pertencimento que inclui o ser humano no discurso, e este, por sua vez, se incorpora no ser.

Dessa forma, interessa-nos compreender em que medida o dinamismo da enunciação metafórica e artística da série *Guerreiras* nos permite pensar o seu campo enunciativo, às vezes inclusive poético, como orientação em direção ao domínio de sentido que é próprio do ato de pensar por meio de conceitos ou de resgates de fatos do passado. Esclarecemos que o enunciado aqui é compreendido de forma polissêmica no interior do discurso. Desta forma, o campo enunciativo da série *Guerreiras* será compreendido como um todo, em outras palavras, como produto discursivo do ato de produção do enredo que pretende resgatar os dramas e a tragicidade da guerra.

Em sua obra *Tiempo y Narración*, Ricoeur (2004) retoma sua tese de que a metáfora vive. Assim, sugere o filósofo que o componente metafórico estabelece uma tensão cuja referência se encontra fora da experiência comum (ordinária). É precisamente por esse motivo que a linguagem metafórica suscita ou sugere uma redescrição ou nova compreensão da experiência vivida, revelando assim categorias ontológicas não reduzíveis à experiência empírica.

Essa redescrição da experiência vivida nos parece ser observável em práticas discursivas que ocorrem por meio de relatos dos seres-que-se-narram ou que propõem uma versão narrativa sobre si mesmos. De acordo com Machado (2019), “[...] consideramos a narrativa de vida como uma versão da história de um indivíduo e

não como um retrato exato e sem falhas de fatos por ele vividos, obedecendo a uma ordem cronológica rígida (MACHADO, 2019, p. 174). Na Análise do Discurso, essa expressão passa a existir quando são narrados episódios ou fatos vividos por alguém, ou ainda quando relatos de vidas se entrecruzam no ato de narrar-se.

Assim, a narrativa de vida é composta pelo ato de contar que, por sua vez, é modelado pelo fato de alguém expressar as memórias dos relatos de si, de sua vida ou do passado. Conforme propõe Machado, esse ato

[...] inclui descrições, explicações, reflexões críticas sobre os seres e os fatos que surgem na narrativa. O *ser-que-se-conta* é um sujeito de linguagem que dela se serve também para realizar uma autorreflexão e uma autoanálise. É um sujeito que, ao construir a narrativa, é por ela construído (MACHADO, 2020, p. 174).

Portanto, em Análise do Discurso, usamos o termo narrativa de vida com a perspectiva semiolinguística, uma vez que o ato de narrar se volta para o social e os imaginários sociodiscursivos que configuram a vida em sociedade. Dessa forma, empregamos as narrativas de vida ora como metodologia, ora como proposta teórica em que, na condição de analistas do discurso, buscamos analisar estratégias enunciativas empregadas por diferentes seres-que-se-narram. Além disso, a pesquisa com narrativas de vida nos possibilita identificar os meios social, histórico e cultural que são evocados pelas lembranças dos relatos de si.

Esses seres são compreendidos como sujeitos languageiros que, por sua vez, se investem da narratividade de seres sociais que se desdobram em diferentes vozes enunciativas, em conformidade com os papéis sociais que eles assumem ao longo de suas histórias de vida e das circunstâncias comunicativas em que se encontram. Em algumas dessas circunstâncias, o sujeito enunciador que-se-narra pode surgir de uma forma diferente daquela esperada pelas biografias ou autobiografias, como explicitamos na introdução deste estudo. Quando surgem relatos de si em outros gêneros discursivos distintos daqueles consagrados como narrativas de vida, notamos certos efeitos linguísticos que brotam da própria organização enunciativa. Charaudeau (2014, p. 139-144) propõe a divisão desses efeitos da seguinte forma: “efeitos de realidade e ficção”, “efeitos de saber”, “efeitos de confiança” e, por fim, “efeitos de gêneros”.

Assim, interessa-nos compreender se, em uma obra de ficção (televisiva) que pretende resgatar a dramaticidade narrativa do passado, pode conter em seu cerne alguns desses efeitos. De antemão, acreditamos que sim. Sabemos que normalmente uma série de televisão pode ser ficcional ou documental e, ainda, possui um número preestabelecido de episódios por temporada. No caso de *Guerreiras*, não há indícios de que haverá uma 2ª temporada, e tampouco nos parece que se trata exclusivamente de um gênero ficcional ou primordialmente documental. Ao que parece ser, *Guerreiras* mescla alguns dos efeitos de realidade e ficção em seu enredo. Há também nos diálogos performatizados pelas mulheres protagonistas da série todos os efeitos acima mencionados, em especial, os de narrativas de vida. Os relatos de vida se deixam entrever em cenas que expressam conflitos, lembranças e ações que visam ilustrar a forma como as sobreviventes de guerra reagiram e atuaram diante do conflito armado e existencial provocado pelo contexto da França de 1914.

Muitas vezes essas lembranças e ações expressam emoções, tais como dor, tristeza, saudade, euforia, entre outras que se interpõem nos fluxos da memória do resgate do passado, o que, em certa medida, pode configurar a composição discursiva de uma saga familiar, como também observa Machado (2020). Em narrativas de vida, são temas recorrentes reflexões sobre vida e morte, identidades, projetos de vida, missões, elementos quase sempre diluídos em existências de seres que se interpelam sobre o seu papel no mundo, ou sobre a sua existência.

Acreditamos que o componente metafórico de resgate do passado e das lembranças recortadas pela série *Guerreiras* está precisamente ancorado à visão não triunfalista da guerra, pois as protagonistas contam as crueldades vividas na 1ª Guerra Mundial de acordo com os seus pontos de vista, ou seja, com base em suas experiências como mulheres que tiveram o desafio de superar a violência não só do patriarcalismo, mas também do forte componente beligerante característico da luta armada. Recordamos que, em relação à primeira guerra mundial, houve vasta produção literária de teor triunfalista, em que a guerra foi pensada como exaltação da bravura, evidenciando um triunfalismo que tem sido muito combatido por alguns pensadores, como afirmamos na introdução do nosso texto.

Em *Guerreiras*, essa exaltação da bravura se desloca para um foco cênico-narrativo que põe em evidência o sofrimento e as dores provocadas pelas inúmeras

perdas decorrentes da luta pela vitória. Há, portanto, uma travessia nesse ato de contar que nos conduz à percepção daquilo que vem em movimento contrário ao que normalmente representa o triunfo ou o olhar do vencedor, ou seja, há uma discursivização da vivência da dor e das perdas daqueles que lutaram pela sobrevivência, em diferentes linhas de frente, cujos propósitos foram quase sempre motivados pelo dever de que era preciso vencer para não seguir o padecimento provocado pelo opressor, ou ainda, era preciso vencer em nome da imposição da vitória pelas estruturas de poder. Assim, acreditamos que as narrativas de vida resgatadas pelas quatro protagonistas da série — ou ao menos os seus efeitos — nos parecem entrar no campo da representação da experiência vivida por milhares de mulheres anônimas que, de fato, estiveram lá, na França de 1914.

### **A representação do irrepresentável e a ficção como chave de entrada para a simbolização**

Nesse tópico, procuraremos discorrer a respeito de três eixos temáticos fulcrais para uma melhor apreensão de *Guerreiras*: as noções de “ficção” e “real”; o atravessamento de um gesto testemunhal; e a simbolização estética destituída de triunfalismo da guerra, algo que vai, muitas vezes, na contramão daquilo que é produzido, tanto na esfera literária quanto no campo do audiovisual. Em nosso entendimento, esses eixos se entrecruzam, uma vez que o olhar triunfalista/idealista, ou o olhar pacifista podem ser inscrições inevitáveis da ficcionalidade, lembrando que o factual (ou o Real em termos de um léxico lacaniano) não é apreendido, além do fato de estarmos diante de um acontecimento que produziu materialidades testemunhais.

É preciso, de antemão, romper com a dicotomia real x ficção, uma vez que toda representação, e a série *Guerreiras* não foge disso, lida com a falta, com o preenchimento e com a ausência de estabilidade. Vale pontuar que o nosso *corpus* de análise versa sobre os traumas da guerra e isto não pode ser desconsiderado, uma vez que a guerra traz consigo o impossível, o inenarrável, isto é, aquilo que não seria apreensível em termos linguageiros. No entanto, esses traumas são constantes frutos de representação, que vão desde a ode ao militarismo e aos valores de defesa da

pátria ao olhar cru e destituído de ilusões. Esses dois caminhos são cotejados inevitavelmente pela emergência de um olhar ficcionalizado, em meio a uma tentativa de transmissão que “não é sem linguagem. Discursivamente, no encontro faltoso do inconsciente com a ideologia, engendra-se uma tentativa do simbólico fazer borda no real, no impossível ponto em que a linguagem, subjetividade e história não têm como se encontrar” (MARIANI, 2021, p. 106).

Observemos, na citação anterior, essa ideia de “bordejar” o real, em uma constante tentativa de perseguir aquilo que não é alcançável. É aí que entra essa tentativa de simbolização por intermédio de elementos fictícios, que parte de determinados saberes de conhecimento previamente compartilhados, mediante a fortuna crítica, tanto teórica quanto estética. Isso significa afirmar, algo que já fizemos anteriormente, que as quatro personagens principais (a prostituta Marguerite de Lancastel, a madre superiora Agnes, a enfermeira Suzanne Faure e a empresária Caroline Dewitt) a despeito de serem fictícias, foram concebidas a partir de alguns pressupostos previamente delineados.

Nesse sentido, lembremo-nos da célebre afirmação do cineasta Jean-Luc Godard, citado por Guy Gauthier: “[...] todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção [...] e quem opta por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho” (GAUTHIER, 2011, p. 12). Podemos construir uma paráfrase dessa asserção e afirmar que toda tentativa de simbolizar (por intermédio do audiovisual, atendo-nos ao nosso *corpus* de análise) determinados acontecimentos parte, impreterivelmente, da factualidade. O pesquisador brasileiro Márcio Seligmann-Silva, em uma análise voltada para lidar com a literatura de teor testemunhal, tece afirmações pertinentes para o que desejamos defender aqui. Embora ele esteja lidando com a literatura, podemos, perfeitamente, parafrasear a citação e considerar as produções audiovisuais. Vamos ao excerto:

É evidente que não existe uma transposição imediata do “real” para a literatura: mas a *passagem* para o literário, o trabalho do estilo e com a delicada trama de som e sentido das palavras que constitui a literatura é *marcada* pelo “real” que resiste à simbolização. Daí a categoria de o *trauma* ser central para compreender a modalidade de o “real” de que se trata aqui. Se compreendemos o “real” como trauma – como uma “perfuração” na nossa mente e como uma ferida que não se fecha – então fica mais fácil de compreender o porquê do redimensionamento da literatura diante do evento da literatura de

testemunho (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 382-383. Destaques do autor).

Há algumas observações a serem realizadas com base no fragmento anterior. Notemos que o autor está se referindo à chamada literatura de teor testemunhal, cujo embrião foi formado, justamente, pelos traumas interiorizados nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial, adquirindo toda a potência no conflito mundial subsequente, a partir dos campos de concentração e de extermínio nazistas. Existem dois movimentos a serem traçados, buscando perspectivar as ideias de Seligmann-Silva (2003) e a série *Guerreiras*. Em primeiro lugar, é importante notar que o gesto escritural presente na literatura de teor testemunhal implica, necessariamente, a questão da vivência, ou seja, não é possível conferir um testemunho sem ter presenciado, na carne, os acontecimentos. Essa relação com a corporeidade é inerente ao testemunho e à ideia de uma impossibilidade de elaboração plena dos traumas, já que

“[...] os corpos não serão salvos pelo cinema. Os corpos já foram afundados. Não há catarse que a imagem possa produzir ante a tragédia. A imagem, com seu poder de fascinação, não pode mais que reforçar o efeito tranquilizador instantâneo” (CANGI, 2003, p. 143).

Essa seria, destarte, a chave de entrada para se pensar no testemunho em uma chave freudiana, a partir dos dispositivos do trabalho de luto, da melancolia, da denegação e da perlaboração do passado, uma discussão, vale dizer, que pode ser aprofundada em outros textos<sup>1</sup>. Contudo, há uma instância actancial, inerente à teorização sobre o testemunho, que vale ser tratada aqui, qual seja, o *superstes*. Amparados nas discussões iniciadas por Émile Benveniste em seu *Les vocabulaires des institutions indo-européennes*, teóricos da literatura de teor testemunhal extraíram do citado trabalho dois conceitos que se mostram pertinentes. Em primeiro lugar, o testemunho em uma configuração de *testis*, que pode ser pensado como o terceiro não implicado em uma determinada questão. Seria a testemunha em uma relação de plena objetividade, a partir de um modelo, digamos, patriarcal, já que houve um momento em que apenas os homens podiam oferecer testemunhos. Para Seligmann-Silva (2022), “[...] esse testemunho patriarcal e falocêntrico (tendo por patrono Atena)

---

<sup>1</sup> Podemos indicar dois textos para aqueles que se interessarem em um aprofundamento nessas discussões. São eles: *Shoah, de Lanzmann*: a relação intrínseca entre o dever de transmissão e o trabalho de luto e *Em estado de memória*: a inscrição do trauma e as permanências das emoções dolorosas na obra da escritora argentina Tununa Mercado, ambos escritos por Fábio Arcanjo.

seria aquele que se atém às regras da ‘evidência’, da lei do *olho*, associada a uma dedução lógica, e crê em uma presença originária’ total atestável” (SELIGMANN-SILVA, 2022, p. 123. Destaques do autor).

O testemunho nessa concepção não prevê lacunas, nem instabilidades, visando sacramentar o factual, tendo como herança uma concepção que concede primazia ao masculino (o próprio autor, no mesmo texto referenciado, pontua a analogia fonética entre a imagem do testículo e a imagem do testemunho, já que em *latim*, *testis* teria ambos os significados). Essa questão do testemunho predominantemente masculino não pode ser desconsiderada, já que nosso gesto de leitura contempla um *corpus* cujo mote é privilegiar olhares femininos, simbolizados pelas quatro protagonistas, voltados para o acontecimento traumático da Primeira Guerra Mundial.

Por outro lado, há outra concepção de testemunho, conforme apontamos anteriormente, que lida com a vivência do trauma na carne, isto é, o *supertes*. É aqui que temos a conjugação da impossibilidade da rememoração com a necessidade de transmissão dos acontecimentos, em um gesto escritural atravessado por lapsos, falhas e hiatos. É possível pensar em um mesmo testemunho abarcando as duas concepções, principalmente se considerarmos os efeitos de sentido de objetividade (aquele que vivenciou os acontecimentos pode, em algum momento, narrar os fatos como um terceiro não implicado) e de subjetividade (mediante um gesto escritural de si que evidencie aquilo que seria da ordem do individual). Nesse sentido, é pertinente raciocinar em termo de deslizamento das duas categorias, muito embora, a concepção de *supertes* mostra-se mais profícua para lidar com esse tipo de escrita.

Em lugar de reduzir o testemunho ao paradigma visual, falocêntrico e violento (que tende a uma espetacularização da dor), e sem esquecer o *testis* a favor apenas do *supertes*, minha proposta é entender o testemunho na sua complexidade enquanto um misto entre a visão, a oralidade narrativa e a capacidade de julgar: um elemento complementa o outro, mas eles relacionam-se também de modo conflitivo. O testemunho revela a linguagem e a lei como constructos dinâmicos, que carregam a marca de uma passagem constante, necessária e impossível entre o “real” e o simbólico, entre o “passado” e o “presente” (SELIGMANN-SILVA, 2022, p. 126).

Diante disso, partimos do princípio de que há um atravessamento da ficcionalidade, independentemente de estarmos diante de vivências marcadas pela

factualidade. O trauma opera como uma força contrária que impede o alcance desse “real”. A questão que se coloca: qual a relevância dessas discussões no *corpus* em questão? Aqui, temos o segundo movimento, a nosso ver, fundamental para pensarmos a produção televisiva. Parece, à primeira vista, haver certa incompatibilidade, já que a vivência e a permanência do trauma preveem, necessariamente, a inscrição do sobrevivente em determinada narrativa e a série *Guerreiras* traz personagens fictícias. A “vivência”, aqui, seria, portanto, simbolizada por um aparato que opera uma intermediação imaginosa. A vivência seria uma projeção focalizada em um mundo possível. Daí a potência desse tipo de iniciativa, que a despeito de trazer personagens que não se enquadram na categoria *superstes*, pode evocar, pelo gesto da enunciação audiovisual, outra voz testemunhal, originária de uma memória, digamos, herdada.

Em Sarmiento-Pantoja (2019), temos a presença de uma categoria importante dentro dos estudos da memória, a saber, o *arbiter*. Há, aqui, entre outras possibilidades, uma conexão com a memória herdada, no sentido de que o testemunho é decididamente marcado pela interlocução, isto é, ele sempre prevê a escuta e a possível acolhida que influenciará na constituição de uma memória coletiva enunciável por intermédio da memória discursiva<sup>2</sup>. Aquilo que é narrado advém do sobrevivente, daquele que se deparou com uma experiência-limite e busca simbolizar, isto é, conferir sentido para aquilo que não teria sentido. Por isso ele é aporético, pois busca equacionar o impossível com o dever de transmissão. Quem escuta, muitas vezes, não vivenciou essa situação traumática, salvo se estivermos diante de um diálogo entre sobreviventes. Portanto, quem escuta acaba adquirindo o *status* de árbitro (*arbiter*), fundamental na formulação e circulação do discurso testemunhal.

Perguntamo-nos, então, sobre a importância do *arbiter* no âmbito do testemunho. A resposta que encontramos é que sem o *arbiter* não há testemunho, pois, de certa forma, todo testemunho precisa de um *arbiter* para reconhecê-lo como testemunho, além de que a condição *arbiter* já está indiciada na necessidade da audição, a necessidade de um outro que se disponha a receber o testemunho, independente do destino que dará a matéria recordativa recebida. Isso porque o testemunho necessita ser gerido na interação com o outro, em busca da partilha, mas também da legitimação do que está sendo narrado (SARMENTO-PANTOJA, 2019, p. 15-16).

<sup>2</sup> Para Pêcheux (1995, p. 52), “A memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ser lido, vem restabelecer os implícitos (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível.



Essas discussões são fundamentais para pensarmos em nosso *corpus* de análise, uma vez que estamos diante de uma discursivização testemunhal embasada por uma memória herdada. Embora não tenhamos a inscrição das vivências em nível factual, temos a emergência da simbolização, dentro de algo instaurado na memória coletiva. As histórias e sofrimentos experienciados pelas quatro personagens fictícias são carregadas de verossimilhança, já que são instauradas mediante condições de possibilidade. É bem verdade que a narrativa se encontra carregada de uma dramaticidade inerente ao suporte audiovisual, com seus “ganchos” que almejam atrair a atenção dos espectadores, além de alguns tropos próprios desse tipo de produção, como o amor impossível, o sacrifício da mãe e a pontual construção imagética da vilania.

Contudo, a despeito desses, digamos, inescapáveis artifícios, a série se municia de elementos pré-construídos (PÊCHEUX, 1995), que, importa frisar, não surgem do nada, mas, ao contrário, são oriundos de instâncias de validação, reverberando nas esferas do conhecimento científico e cultural. Com isso em mente, notemos que nessa

[...] posição narrativa de *arbiter* vamos encontrar em narrativas da segunda geração, daqueles que de tanto ouvir os testemunhos de seus pais, avós, irmãos, amigos... são levados a narrar, a também fazer seu testemunho, com base em uma matéria recordativa ouvida, coletada, reconfigurada pelo tempo, pelo espaço, mas não menos verdadeira (SARMENTO-PANTOJA, 2019, p. 16).

*Guerreiras* pode ser considerada uma narrativa de segunda geração, já que não temos a inscrição de pessoas que vivenciaram de perto a barbárie instaurada pela Primeira Guerra Mundial. Ao mesmo tempo, a despeito dessa atestação, não podemos pensar que essa série faz uma mera reprodução de fatos outrora discursivizados, já que há, a nosso ver, uma tentativa de transformação em detrimento de uma mera reprodução (PÊCHEUX, 1995). Esse raciocínio parece-nos ser evidenciado pela escolha do protagonismo feminino, algo pouco valorizado em termos de produção cultural, principalmente se pensarmos na Primeira Guerra Mundial. Temos os tropos apontados anteriormente, que sinalizam os sofrimentos, a crueldade, a desesperança, mobilizados pelo olhar feminino, lembrando que a produção foi criada por uma mulher – Cécile Lorne.

Com isso, os valores e efeitos de sentido a serem transmitidos são intermediados por um protagonismo feminino que vão de encontro àquilo que possui proeminência em termos de discursivização do conflito em questão. Sempre que se pensa nessa guerra, o que, normalmente é focalizado são os combates travados por homens nas trincheiras. Exemplos não faltam, como *Nada de novo no front* (1929), obra de Erich Maria Remarque adaptada diversas vezes para o cinema; e *Tempestades de aço*, de Ernst Jünger; além das produções filmicas *Glória feita de sangue* (1957), de Stanley Kubrick; *Feliz Natal* (2015), de Christian Carion; e *1917* (2019), de Sam Mendes. Podemos afirmar que essa mudança de foco opera novos registros narrativos. Destaquemos, de forma sucinta, à guisa de ilustração, algumas passagens marcantes da série.

Em primeiro lugar, podemos observar a crueza da guerra mediante o registro imagético que percorre espaços marcados pela desolação. Um dos cenários mais proeminentes, e vale afirmar que há uma preocupação em delinear os espaços da violência e da dor, é um convento, transformado em hospital militar. Em uma cena impactante, temos a simbolização do desespero mobilizada por um soldado ferido. Vejamos o “diálogo” travado entre esse soldado e a madre superiora Agnes.

Não se preocupe. Vou cuidar de suas feridas.  
Como se chama? Não se lembra?  
Deve ter vivido coisas horríveis (GUERREIRAS, 2022, 03min50s, episódio 2).

Após a fala de Agnes, o que emerge é o choro descontrolado e a discursivização do desespero, com o ferido pegando nas mãos da freira, na busca por um alento que parece ser impossível de ser alcançado. A dinâmica entre essas duas personagens é importante, inclusive, para introduzir duas temáticas fulcrais. Destaquemos, inicialmente, o amor proibido, já que a incompatibilidade, assentada em valores dominantes por grupos hegemônicos, vale frisar, é discursivizada na produção em três frentes: a primeira é a impossibilidade de uma freira se relacionar romanticamente com quem quer que seja. Nesse caso, o que está em jogo é o controle de corpos e mentes exercido pelo aparato religioso. Interessante pontuar que a hipocrisia atinente a certas pessoas vinculadas a esse aparato não deixa de ser problematizada pela série, já que o padre que lidera o convento é um notório abusador das noviças.

Há, ainda, outra interdição, no que diz respeito às condições de possibilidade de relacionamentos amorosos, a saber, a impossibilidade do romance lésbico, encenada pelas personagens Marguerite de Lancastel e Caroline Dewitt. Em uma sociedade falocêntrica e conservadora, os lugares permitidos para personagens lésbicas surgem a partir de duas possibilidades: a prostituição (Marguerite) e o apagamento e subalternidade em relação a uma figura masculina (Caroline).

Por fim, temos, ainda, voltando o olhar para a tensão sexual existente entre a mãe superiora e o soldado ferido, a impossibilidade de se relacionar amorosamente com uma figura que é construída como o inimigo (descobrimos, no episódio seguinte, que o soldado é alemão). Em um contexto de guerra, tal interdição é ainda mais marcada. Vejamos mais um diálogo (agora, sim) entre os dois:

Tenho certeza de que você é uma boa pessoa.  
Eu me chamo Till. Till Hoffstaden. Sou do norte da Alemanha.  
Você é alemão?  
Queria ter te contado, mas não sabia como. Tive medo.  
Vão te colocar do lado francês.  
Não importa de que lado eu esteja. Não vou lutar. A guerra é absurda.  
Não significa nada. Deus decidirá meu caminho no campo de batalha.  
Obrigado Agnes. Você restaurou minha fé na humanidade  
(GUERREIRAS, 2022, 19min24s, episódio 3).

O diálogo destacado ilustra uma segunda temática introduzida pelas duas personagens, que foi apresentada no início do tópico, qual seja a simbolização estética destituída de triunfalismo da guerra. Enunciar que a guerra é absurda implica uma defesa da vida e de como uma dinâmica assentada na destruição do outro deve, pelo menos em tese, ser rechaçada. Essa questão aparece logo em seguida, no mesmo episódio, mediante uma interação entre Madeleine (sogra de Caroline Dewitt) e Eléonore, sua neta:

Por que estamos matando alemães?  
Porque é a guerra.  
E por que temos que ir à guerra?  
Não sei. É complicado.  
Os alemães também matam os franceses?  
Sim. Eles matam (GUERREIRAS, 2022, 20min54s, episódio 3).

Novamente, o absurdo é enunciado, já que a resposta ao questionamento da neta é meramente tautológica, como se a simples sentença *porque é a guerra*

bastasse para dar conta de toda a barbárie e desumanização inerentes a qualquer conflito bélico. Essa passagem, inclusive, remete-nos à clássica, e já citada, obra do escritor germânico Erich Maria Remarque, *Nada de novo no front*. O diálogo é proeminente, principalmente quando Eléonore pergunta se os alemães também matam os franceses. Na cena da obra literária em questão, a personagem principal, Paul Bäumer (uma espécie de “avatar” de Remarque), é obrigado a assassinar um “inimigo” francês:

O silêncio prolonga-se. Falo, preciso falar. Assim, dirijo-me a ele e digo-lhe:

- Companheiro, não queria matá-lo. Se saltasse novamente aqui para dentro, não o faria, se você também fosse razoável. Mas, antes, você era apenas um pensamento, uma dessas abstrações que povoam meu cérebro e que exigem uma decisão... Foi essa abstração que apunhalei. Mas agora, pela primeira vez, vejo que é um ser humano como eu (REMARQUE, 2010, p. 172).

A passagem anterior parece responder ao questionamento de Eléonore, além de simbolizar, de forma contundente, o quão inexplicável é a guerra. A pergunta de Eléonore pode ser respondida a partir dessa ideia de abstração, isto é, as pessoas vão à guerra porque elas se veem envolvidas por um mecanismo de construção imagética de um inimigo. Estamos diante, portanto, de um dispositivo marcado pela artificialidade e pela banalidade da morte e da vida. A esse respeito, Erich Maria Remarque pode ser novamente convocado: “Vejo como os povos são insuflados uns contra os outros e como se matam em silêncio, ignorantes, tolos, submissos e inocentes” (REMARQUE, 2010, p. 2010).

Em *Guerreiras*, a nosso ver, encontramos uma contraposição ao triunfalismo, comumente, construído em torno de conflitos bélicos. A diferença, aqui, é a discursivização operada a partir do olhar de um protagonismo feminino, fundamental para a formulação de diferentes efeitos de sentido, algo que buscamos cotejar ao longo de nossas discussões.

## Considerações Finais

Uma questão interessante a ser considerada, nesse gesto de uma conclusão que almeja, longe de um estancamento, a abertura para a discussão: *Guerreiras* é

uma produção relevante para pensar a inscrição da memória e do testemunho em uma materialidade, digamos, audiovisual? Não é nosso objetivo estabelecer uma apreciação crítica desse material, contudo, podemos ensaiar uma resposta, partindo do princípio de que a série em questão apresenta aquilo que Seligmann-Silva (2022) nomeia de teor testemunhal. Isso se deve pelo fato de que a formulação das narrativas se dá a partir do acesso a uma fortuna crítica, tanto estética quanto histórica, ou seja, há uma memória coletiva e discursiva construída ao redor do acontecimento Primeira Guerra Mundial. O que *Guerreiras* opera é uma mudança de foco, algo que parece ir muito além de uma simples reprodução de fatos, já que a produção coloca em evidência o olhar feminino.

Importa destacar ainda que a ficcionalização e a factualidade atravessam todas as produções audiovisuais e isso é ainda mais evidenciado em trabalhos voltados para discursivizar determinadas realidades históricas. Diante disso, o entrecruzamento da teorização a respeito das narrativas de vida com a teoria do testemunho parece-nos justificável, uma vez que tanto as narrativas quanto o testemunho lidam com efeitos de verdade que, por sua vez, reverberam recortes subjetivos de uma realidade vivenciada. Um adendo importante a ser feito diz respeito ao fato de que a série discursiviza, por meio da chave da ficção, aquilo que poderia ser um testemunho de guerra. Não há, portanto, *testis* ou *superstes*, em nível factual, mas há a inscrição do *arbiter*, ou melhor, podemos pensar que tal categoria impulsiona a formulação desse discurso audiovisual, já que ela possui plena relação com a apreciação do testemunho operada por gerações posteriores. O que ainda se configura como novidade, e isso é de se lamentar, é a escassez de foco no protagonismo feminino, quando se leva em consideração a Primeira Guerra Mundial. Há, destarte, uma lacuna que *Guerreiras* prima em dirimir.

## Referências

**Guerreiras.** Direção: Alexandre Laurent; Showrunner: Cécile Lorne. Netflix, cor, 418 minutos, 2022.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A guerra não tem rosto de mulher.** Tradução de Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ARCANJO, Fábio Ávila. “Em estado de memória”: a inscrição do trauma e as permanências de emoções dolorosas na obra da escritora argentina Tununa Mercado. **Revista da Abralin**, [S. 1], v. 20, n. 3, p. 158-172, 2021.

ARCANJO, Fábio Ávila. Shoah, de Claude Lanzmann: a relação intrínseca entre o dever de transmissão e o trabalho de luto. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, SP, v. 63, n. 00, p. e021037, 2021.

CANGI, Adrian. Imagens do horror. Paixões tristes. *In*: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). **História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. p. 139-170.

CHARAUDEAU, Patrick. Identidade linguística, identidade cultural: uma relação paradoxal. *In*: LARA, Glaucia Proença; LIMBERTI, Rita Pacheco (Orgs). **Discurso e (des)igualdade social**. São Paulo: Contexto, 2015. p. 13-29.

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso: modos de organização**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP. Papyrus, 2011.

MACHADO, Ida Lucia. **NARRATIVAS DE VIDA: Saga familiar & sujeitos transclasses**. Coimbra: Grácio Editor, 2020.

MACHADO, Ida Lucia. **Reflexões sobre uma corrente da análise do discurso e sua aplicação em narrativas de vida**. Coimbra: Grácio Editor, 2016.

MARIANI, Bethânia. **Testemunhos de resistência e revolta: um estudo em análise do discurso**. Campinas: Pontes Editores, 2021.

PÊCHEUX, Michel. Tradução de Eni Pulcinelli. Orlandi [et al.] **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

POLLAK, Michael. **L'expérience concentrationnaire: essai sur le maintien de l'identité sociale**. Paris: Édition Métailié, 1990.

REMARQUE, Erich Maria. **Nada de novo no front**. Tradução de Helen Rumjanek. Porto Alegre: L&PM, 2010.

RICOEUR, Paul. **Tiempo y narración I – configuración del tiempo en el relato histórico**. Traducción de Agustín Neira. México: Siglo XXI Editores S.A. de C.V., 2004.

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. O testemunho em três vozes: *testis, supertes e arbiter*. *In*: **Literatura e autoritarismo**, Santa Maria, RS, n. 33, 2019. p. 5-18.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o “real”. *In*: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. p. 371-385.

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

VASCONCELOS, Sandra Maia. **Narrativa de vida: uma questão de método**. Curitiba: CRV, 2022.