

# MEMÓRIAS NO ECRÃ:

## Os Trabalhos de Memória da Ditadura no Cinema de Lúcia Murat

VINICIUS ALEXANDRE ROCHA PIASSI\*

### RESUMO

Neste artigo, propõe-se analisar entre a filmografia de Lúcia Murat seus filmes voltados para a abordagem de temas relacionados à ditadura militar brasileira. Desse modo, são selecionados os longas-metragens *Que Bom Te Ver Viva* (1989), *Doces poderes* (1996), *Quase dois irmãos* (2004), *Uma Longa Viagem* (2011) e *A memória que me contam* (2012), de cuja análise transversal pretende-se compreender como a cineasta lida com seu passado através da prática cinematográfica. Para tanto, adota-se uma perspectiva de análise fílmica multidisciplinar visando compreender a variedade de discursos articulados nessas produções, os quais são confrontados com fontes produzidas sobre os filmes como comentários e entrevistas da diretora e de sua equipe de produção e elenco, bem como informações disponíveis na página da produtora na internet, entre outros.

**Palavras-chave:** cinema; ditadura brasileira; memória.

### ABSTRACT

In this article, I propose to analyze among the filmography of Lucia Murat her movies aimed at addressing issues related to the Brazilian military dictatorship. Thereby, the selected movies are *Que Bom Te Ver Viva* (1989), *Doces poderes* (1996), *Quase dois irmãos* (2004), *Uma Longa Viagem* (2011) e *A memória que me contam* (2012), whose analysis cross aims to understand how the filmmaker deals with her past through film practice. To this, was adopted a perspective of multidisciplinary film analysis aimed at understanding the variety of articulated speeches in these productions, which are faced with produced sources about the movies as comments and interviews of the director and her production team and cast, as well as information available on the Internet page of the production, among others.

**Keywords:** cinema; Brazilian dictatorship; memory.

\* Aluno do curso de graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).  
E-mail: [viniciuspiassi@yahoo.com.br](mailto:viniciuspiassi@yahoo.com.br)

## Percursos de uma cinematografia

Entre o final dos anos de 1960 e o início da década de 1970, durante a ditadura militar no Brasil, Lúcia Maria Murat Vasconcellos era uma jovem da classe média carioca e estudante universitária envolvida com a resistência armada contra o regime. Tendo vivido na clandestinidade e sido presa por agentes da repressão política, sua história pessoal é marcada pelas sevícias pelas quais passou parte da esquerda brasileira sob a ditadura<sup>1</sup>. Hoje ela tem uma carreira consolidada no cinema brasileiro, em cuja produção não se esquivou de abordar temas íntimos e sensíveis que dizem respeito a esse período obscuro da história nacional.

Assim, seu primeiro longa-metragem, o docudrama *Que Bom Te Ver Viva*, lançado em 1989 pela Taiga Filmes e Vídeo, sua produtora criada no início da década de 1980, constitui uma tentativa da cineasta de elucidar a questão da sobrevivência à tortura política e um esforço de autoanálise das personagens reais e fictícias que o integram para a compreensão da sua condição de sobreviventes dessa experiência. Em seu próximo filme, *Doces Poderes*, lançado em 1996, Lúcia Murat tematiza a mídia televisiva em suas relações com a política, ou, mais especificamente, o papel das coberturas jornalísticas em campanhas eleitorais, deslindando problemas como a corrupção e as relações entre os interesses público e privado no cenário político de democracia recente. Ficção em que articulam-se o debate em torno dos ideais revolucionários da esquerda brasileira de 1960 e 1970 e uma atual falta de perspectivas de ex-militantes em relação ao futuro.

Questões como essas voltam a ser discutidas pela cineasta em *Quase Dois Irmãos*, lançado em 2004. Definido pela diretora como “um trabalho sobre a utopia”, o filme aborda o contato entre presos políticos e presos comuns durante a ditadura militar e os conflitos decorrentes das relações estabelecidas entre esses grupos. Marcado por elementos autobiográficos, o longa indica conter muitas referências à história pessoal da diretora.

Esse viés pessoal também é a tônica de *Uma Longa Viagem* (2011). Realizado por Lúcia Murat a partir da reconstituição da história de seu irmão Heitor enquanto viajava pelo mundo a mando dos pais para não se envolver na resistência à ditadura como a irmã, este documentário articula as experiências pessoais de Heitor e as de Lúcia, compondo um quadro de sua história familiar, com referências a escalas mais amplas como os contextos nacional e internacional da década de 1970.

O teor da luta revolucionária dos opositores do regime militar aos quais Lúcia Murat se somava em sua juventude é o mote de *A memória que me contam*, lançado em 2012 pela cineasta. Buscando retratar pontos de vista de ex-militantes sobreviventes sobre a conjuntura do período ditatorial no contexto atual, a diretora realiza uma ficção autorreferente que atualiza seus discursos acerca daqueles tempos.

Portanto, entre a filmografia de Lúcia Murat, que conta com outros títulos, estes são os filmes que fazem referências diretas às suas experiências relativas à ditadura militar<sup>2</sup>. Sua análise considera que a enunciação da cineasta através do cinema não se

1 ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de e WEIS, Luiz. “Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar” In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.) e SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil, Vol. 4 - Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 319-409.

2 Utiliza-se o termo “ditadura militar” para se referir ao período da história brasileira localizado entre 1964 e 1985, alinhando-se à perspectiva de autores como Carlos Fico, para quem a natureza dos fenômenos históricos deve ser definida pela atuação dos sujeitos neles envolvidos. Desse modo, opera-se uma distinção entre “golpe civil-militar” e “ditadura militar”, opondo-se à conceituação da última ditadura no Brasil como “civil-militar”, considerando que quando o golpe foi dado não estava prevista a implantação da ditadura, e quando se decidiu por isso os partícipes civis que concorreram para a deposição de João Goulart em 1964 foram sendo paulatinamente afastados. Para um esclarecimento rápido dessas questões, consultar FICO, Carlos. “Ditadura Militar: mais do que algezes e vítimas. A perspectiva de Carlos Fico”. [Entrevista realizada em 24 de julho, 2013]. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 5, n.10, jul./dez. 2013.

---

---

pretende objetiva, tampouco um saber absoluto ou totalizante acerca das questões abordadas. Sua prática cinematográfica se constitui, por outro lado, a partir da declaração de um ponto de vista particular, ou seja, da afirmação de seu envolvimento pessoal com os temas elencados, de acordo com o qual se dá seu engajamento subjetivo. Desse modo, a parcialidade dos discursos enredados nas suas narrativas é assumida como um pressuposto do seu trabalho autoral, ao qual se soma a consciência de suas limitações.

Entende-se, desse modo, que a abordagem das experiências pessoais da cineasta em seus filmes mobiliza suas recordações de situações vividas sob o regime militar, consistindo em representações mnemônicas reconstruídas na produção cinematográfica e ressignificadas pelo seu olhar contemporâneo. A perspectiva de análise sobre a memória como matriz dessa produção fílmica considera, portanto, os seguintes princípios:

“Quanto à memória, sabemos todos da necessidade de contextualizá-la, de cotejá-la, de criticá-la, por sabê-la inexorável mente seletiva e tendencial mente unilateral. O que importa não é propriamente a correspondência entre ela e o processo histórico, mas a lógica e a consistência interna da versão de cada depoente. Por fantasioso e ilusório que seja, e nem sempre é fácil distinguir a fantasia e a ilusão, sempre guarda um valor em si mesmo, tornando-se um documento.”<sup>3</sup>

Considerando que, como lembra Barros, “o filme também gera documentação sobre o filme”<sup>4</sup>, os comentários e entrevistas da diretora e de sua equipe de produção e elenco reunidos nas edições dos filmes em DVD, bem como informações disponíveis na página da produtora na internet, entre outras, também constituem fontes para a análise. Além disso, convém ressaltar que a crítica dessas fontes se torna pertinente na medida em que as construções discursivas da cineasta sobre os temas de suas produções não se encerram em seus filmes, mas se estendem aos discursos sobre eles.

### Notas para uma análise fílmica transversal

Em comentários reunidos na edição em DVD de *Que Bom Te Ver Viva*, por exemplo, Lúcia Murat diz que o filme é basicamente sobre a dificuldade que as pessoas têm de se relacionar com o tema da tortura e com pessoas que foram torturadas. A realização do filme é assim justificada pelo fato de a tortura ter sido o tema dominante na terapia psicanalítica que a diretora vinha fazendo à época de sua produção, de modo que a ideia de sua realização surgiu como forma de lidar com o que era vivenciado na análise de outra forma.

Neste filme, um monólogo interpretado pela personagem da atriz Irene Ravache, intercalado a depoimentos de mulheres que participaram de movimentos de resistência ao regime ditatorial, discute as chances de integração entre o passado e o presente das histórias de vida marcadas pela experiência da tortura. Imagens de arquivo como recortes de jornais e fotos em preto e branco que esboçam as situações narradas pelas depoentes e os personagens históricos a que se referem compõe sua narrativa visual, e uma distinção nos suportes em que foram gravados os depoimentos e a encenação da atriz demarca uma diferença entre o ficcional e o real.

---

p.464-483. Entrevistadores: Sílvia Maria Fávero Arend, Rafael Rosa Hagemeyer e Reinaldo Lindolfo Lohn. 3 REIS, Daniel Aarão. “Ditadura, anistia e reconciliação”, *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 23, nº 45, jan.-jun. 2010. p.172.

4 BARROS, José D’Assunção. “Cinema e história: considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas”, *Comunicação & Sociedade*, Ano 32, n. 55, jan./jun. 2011. p.190.

O monólogo é intercalado às entrevistas, discutindo temas como a apatia do sistema judicial brasileiro por não julgar os casos de violação dos direitos humanos da época, e o alheamento ou apoio da sociedade civil em relação às práticas inescrupulosas do regime militar. A interpretação do texto de Lúcia por Irene, com a voz da atriz em *off* em alguns momentos, é utilizada como elemento de coesão fílmica; a solução encontrada para a montagem dos depoimentos, assim como as imagens de arquivo que compõe o longa e a música *Mulheres*, de Fernando Moura, feita para o filme.

Esta estrutura seria coerente com o conceito que orientava a produção, segundo a diretora. Para sua realização, ela teria assumido a impossibilidade de alcançar o sentido da tortura, de modo que tentaria se acercar do tema indiretamente. Sua proposta era “fazer um filme sobre tortura, sem cenas de tortura”, sendo que “a tortura é representada por palavras e sentimentos”. Veicular esses sentimentos, é, portanto, a função atribuída aos diversos discursos mobilizados.

Além disso, a memória, assim como a imaginação, descrita por Zylberman como uma faculdade de tornar presente uma coisa ausente, torna necessário em relação com o meio audiovisual o uso de estratégias para apresentar evidências de seus discursos. O uso de imagens indiciais pode ser compreendido, assim, como uma articulação possível entre a materialidade das recordações e a materialidade dos registros audiovisuais, que produz efeito de verossimilhança<sup>5</sup>.

O filme *Doces Poderes*, por sua vez, dividido entre intertítulos que aludem à estrutura de uma competição esportiva, é composto por uma linguagem televisiva de orientação realista, com recurso a vinhetas publicitárias e jingles de campanha política. Seu enredo se desenvolve a partir da entrada da personagem Bia, interpretada por Marisa Orth, em uma sucursal de televisão em Brasília, no cargo de diretora. O período de eleição impõe à sua personagem o desafio de trabalhar nos limites do politicamente correto, de acordo com seus princípios, mas ela se envolve em um triângulo amoroso a partir do qual se desenrolam situações ambíguas e eticamente discutíveis. Segundo comentário da diretora na página online da produtora, “*Doces Poderes* se insere na linha dos filmes que pretendem restabelecer uma relação com o espectador brasileiro, respeitando-o como alguém que pode e deve ser crítico”<sup>6</sup>.

Em comentários sobre a produção, reunidos na edição em DVD de *Doces Poderes*, Lúcia Murat afirma a intenção de atribuir ao filme um aspecto documental, buscado nas gravações em vídeo dos personagens que representavam candidatos oriundos de diversas regiões do país, e no registro do núcleo de Brasília em película, além do uso de tomadas de documentários. A experiência profissional da diretora no meio jornalístico teria lhe servido ainda para a construção realista dos personagens, dos diálogos e para a elaboração das questões propostas, como a problematização do jogo político e suas relações com o telejornalismo, tendo como pano de fundo histórico as eleições presidenciais de 1989 e o embate entre Lula e Collor no segundo turno.

Já o filme *Quase Dois Irmãos* se passa em três épocas e espaços distintos. No ano de 1957, as ações se desenrolam na Favela Santa Maria; em 1970, no Presídio da Ilha Grande, contexto em que se desenvolve a maior parte do enredo; e, em 2004, no Presídio de Segurança Máxima de Bangu e áreas externas do Rio de Janeiro; sendo que a fotografia do filme colabora com as diferentes contextualizações. As experiências da diretora nestes espaços e tempos é evidenciada na justificativa que apresenta para o filme na página da produtora na internet, em que se observa diferentes representações a respeito das memórias a elas relacionadas. Segundo Lúcia:

5 ZYLBERMAN, Lior. “Ante la imagen ausente. Exploraciones de la subjectividad en el cine de no ficción”. *Doc On-line*, n. 17, mar. 2015, p. 100-127.

6 TAIGA FILMES E VÍDEO. *DOCES PODERES*. Disponível em: <<http://www.taigafilmes.com/docespoderes.html>>. Acesso em: 22/02/2015.

---

“Desenvolver o projeto “Quase Dois Irmãos” é um pouco entrar no túnel do tempo. Reviver uma infância em um Rio de Janeiro privilegiado no seu esplendor preto e branco; reviver os anos de chumbo onde muitos mitos, não só o do bom bandido, marginal-herói, se defrontou com a dura realidade da cadeia; reviver o nosso dia-a-dia de uma cidade-exemplo da violência mundial.”<sup>7</sup>

A continuidade do enredo no decorrer das três temporalidades é assegurada pela relação de amizade entre os personagens Miguel e Jorge, de origens sociais distintas, que representam, respectivamente, a classe média e a favela carioca, entre os quais o samba é o elemento de ligação. A trama se desdobra envolvendo ainda uma terceira geração, representada pela filha de Miguel. Entre Miguel, representante da chamada “geração de 68”, e sua filha, há indícios de um conflito de gerações que coloca em questão os valores da esquerda revolucionária; tema abordado posteriormente com maior ênfase em *A memória que me contam*.

Em *Uma Longa Viagem*, filme produzido a partir da seleção das cartas de seu irmão Heitor, Lúcia Murat parece privilegiar aquelas em que ele conta fatos extraordinários, explora sua veia poética, e, sobretudo, as que lhe permitem estabelecer contrapontos com sua história familiar e com suas experiências pessoais. Nle, a participação da diretora é secundária, se restringindo a direcionar as entrevistas com Heitor, que completam sua narrativa epistolar, e comentar os fatos narrados; orientando, todavia, o sentido do filme. Entretanto, o protagonismo do filme é assumido por Heitor, em entrevistas à diretora, e dividido com o ator Caio Blat, que interpreta os textos de suas cartas.

A narrativa linear, porém, fragmentária do filme abarca o período de tempo em que Heitor esteve viajando, um total de nove anos; e baseia-se principalmente na rememoração de eventos, mesclando avanços e recuos temporais. Sua narrativa visual é composta pela exibição de imagens de arquivo e de documentos audiovisuais, além, sobretudo, da interação de Caio Blat com imagens projetadas em estúdio que proporcionam a experiência fílmica das viagens de Heitor e contextualizam as histórias narradas; assim como a trilha sonora.

Quando a cineasta intervém nesse “entrelaçar dos fios da memória”<sup>8</sup>, ela acrescenta suas próprias experiências à narrativa do irmão, contextualizando-as em relação à história familiar, e, em uma escala mais ampla, à história nacional e mesmo internacional. Tal proposta narrativa é comentada pela diretora na justificativa do filme disponível na página da produtora na internet:

“Talvez o fato de vivermos um tempo em que muitas certezas foram colocadas em xeque, que utopias caíram em desuso, nos levem a querer abordar os fatos de outra maneira, a partir de experiências pessoais. O pessoal e o político tratados de uma forma mesclada quem sabe pode abrir novos caminhos, mais livres.”<sup>9</sup>

Esse viés é explorado também em *A memória que me contam*, no qual Lúcia Murat discute a presença da imagem de uma ex-companheira de guerrilha, Vera Sílvia Magalhães, na memória afetiva de seus amigos. Tal representação mental é reconstituída no filme através da personagem Ana, interpretada por Simone Spoladore. Ao longo de todo o filme prevalece sua imagem juvenil, corporificada nos momentos em que é lembrada pelos companheiros,

---

7 *Idem*. *QUASE DOIS IRMÃOS*. Disponível em: <[http://www.taigafilmes.com/quase/o\\_filme.html](http://www.taigafilmes.com/quase/o_filme.html)>. Acesso em: 22 abr. 2015.

8 CAMPO, Mônica Brincalpe. “A memória e a construção da história em Los Rubios, de Albertina Carri, e Seras da Desordem, de Andrea Tonacci”. *Actas del II Simposio Iberoamericano de Estudios Comparados sobre Cine y Audiovisual: perspectivas interdisciplinarias: debates del cine y la historia*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2013. p.78

9 TAIGA FILMES E VÍDEO. *UMA LONGA VIAGEM*. Disponível em: <[http://www.taigafilmes.com/quase/o\\_filme.html](http://www.taigafilmes.com/quase/o_filme.html)>. Acesso em: 22 abr. 2015.

tal qual se mantém em suas memórias. Em entrevista sobre o filme acerca da representação de Vera por meio da personagem Ana, a diretora comenta: “Não é flashback, ela só existe na imaginação dos amigos, a ideia do mito, como se o mito não envelhecesse, sempre bonita, sempre rebelde, essa é a memória que me contam e que veio numa frase da Vera”<sup>10</sup>.

Nesta produção, a atriz Irene Ravache interpreta Irene Constantino, uma cineasta que está fazendo um longa-metragem sobre Ana. Desse modo, o filme é autorreferente, na medida em que o trabalho ao qual se propõe a personagem dentro do enredo corresponde ao propósito do próprio filme, claramente dedicado a homenagear Vera Sílvia Magalhães através de Ana.

Segundo informações sobre o filme disponíveis na página da produtora na internet, quando Vera tinha 45 anos e quase morreu de uma infecção generalizada, e Lúcia observava os amigos que iam visitá-la, reunidos, conversavam e discutiam como se estivessem numa assembleia estudantil, tendo como elo não o cotidiano de cada um, mas a ligação com Vera que vinha de um passado comum, ela pensou pela primeira vez em fazer o filme. Mas, nas palavras da cineasta, “Foi apenas quando Vera morreu que a dor me levou a voltar ao projeto e começar a escrever”.

Assim, a narrativa do filme se baseia em impressões da cineasta sobre sua geração, a geração de seus filhos e a sobrevivência à tortura. A escrita do roteiro por Lúcia teve a colaboração de Tatiana Salém Levy, pois, de acordo com a diretora, era fundamental ter a nova geração representada no roteiro, de modo a evitar a realização de um filme saudosista. Além disso, Tatiana estabelece outro tipo de relação com os temas abordados pelo filme: diferentemente de Lúcia, que viveu diretamente as situações narradas, a relação de Tatiana com as prisões e as torturas é mediada pela experiência de seus pais, militantes que fizeram parte da resistência contra a ditadura nos anos 60 e 70. Lúcia não se considera saudosista, visto que seu trabalho com cinema lhe põe em contato com a atualidade, segundo afirma, mas pondera, dizendo que seu olhar “terá sempre a força desse tempo em que tudo foi vivido no limite. A vida e a morte. A perda. A sobrevivência. A tortura. E precisava de um contraponto”<sup>11</sup>.

Acerca das relações de Lúcia e Tatiana com os temas discutidos no roteiro, elas correspondem a dois papéis explorados no filme: o do sobrevivente e o do “herdeiro” dessa história; o que permite questionar se tal passado foi herdado como um legado ou como trauma, considerando que aspectos dessa experiência transcendem os limites de sua cronologia; e se essa herança estaria de acordo com os propósitos da “geração de 68”, ou aquém de seus objetivos. Embora Tatiana, particularmente, afirme a importância do legado geracional de seus pais, e isso seja repetido na voz de alguns personagens do filme, o trauma da tortura e a culpa por ter sobrevivido ocupam um espaço significativo na memória de outros; de modo que o sentido geral da produção não apresenta resposta a estas perguntas.

A partir da análise da produção cinematográfica de Lúcia Murat, pode-se perceber como de *Que Bom Te Ver Viva* até *A memória que me contam*, a preocupação da cineasta em testemunhar e denunciar as práticas de violência política do regime militar, assumindo um discurso de vitimização, deu lugar a um exercício de autocrítica das ações de sua geração. Considerando essa mudança de perspectiva em relação ao próprio passado, a caracterização dessa filmografia como um “cinema-denúncia”<sup>12</sup>, realizada por Santana, talvez não seja a mais adequada, sendo mais apropriado compreendê-la como expoente do

10 FLORIANÓPOLIS AUDIOVISUAL MERCOSUL. *Entrevista – Lúcia Murat e Otávio Augusto*. 21 jun. 2013. Disponível em: <[http://www.audiovisualmercosul.com.br/por/noticias/257-Entrevista\\_Lucia\\_Murat\\_e\\_Otavio\\_Augusto](http://www.audiovisualmercosul.com.br/por/noticias/257-Entrevista_Lucia_Murat_e_Otavio_Augusto)>. Acesso em: 11 mai. 2015.

11 TAIGA FILMES E VÍDEO. *op. cit.*

12 SANTANA, Patrícia Maria dos Santos. “O cinema-denúncia de Lúcia Murat”. *O Guari – Revista Eletrônica de Literatura*. Disponível em: <<http://oguari.blogspot.com.br/2013/09/o-cinema-denuncia-de-lucia-murat.html>>. Acesso em 25 nov. 14.

---

---

“cinema em primeira pessoa”<sup>13</sup> ou “cinema da memória”<sup>14</sup>, modalidades cinematográficas desenvolvidas nas últimas décadas como manifestações culturais do “boom da memória”.

### Apontamentos gerais

As menções às situações de prisão e tortura nos filmes esclarecem o sentido traumático dessas experiências para a cineasta. O trauma, compreendido segundo a teoria freudiana como “uma ferida na memória”, trata-se de um “distúrbio de memória no qual não ocorre uma experiência plena do fato vivenciado que transborda a nossa capacidade de percepção”<sup>15</sup>. Enquanto categoria analítica pode, portanto, servir de chave interpretativa especialmente para a compreensão dos fenômenos que envolvem a tortura. Esta, que se tornou uma prática sistemática nas sessões de interrogatório dos agentes da repressão política de Estado durante a ditadura, tem seus objetivos e desdobramentos bem descritos por Calegari:

“A tortura procurava não apenas produzir no corpo da vítima uma dor que a fizesse entrar em conflito com o próprio espírito e pronunciar o discurso que, ao favorecer o desempenho do sistema repressivo, significasse sua sentença condenatória, ela visava a imprimir às pessoas a destruição moral pela ruptura dos limites emocionais. Com isso, esses indivíduos ficavam marcados por sequelas físicas e psicológicas, e perdiam, muitas vezes, por determinado tempo, os sentidos e as noções espaciais e temporais. Em virtude de tais acontecimentos, depois e mesmo durante tal período, surgem pessoas traumatizadas dispostas a relatar suas experiências, algo que passou a ser chamado de « testemunho ».”<sup>16</sup>

Tendo em vista as implicações emocionais da tortura, destaca-se dessa experiência sua dimensão traumática de desestruturação psicológica, enquanto o testemunho constitui, por outro lado, uma possibilidade de reestruturação, pelo indivíduo, de sua subjetividade e identidade, na medida em que oferece condições para a elaboração do ocorrido. Elaborar, nesse sentido, trata-se de um “processo de assimilação psíquica de impressões e experiências”<sup>17</sup>, como o define Alberti, ou seja, uma forma de lidar com acontecimentos ou experiências passadas para superá-las, semelhantemente ao que se dá em uma terapia.

Pode-se compreender, desse modo, a enunciação de Lúcia Murat em seus filmes como uma tentativa de elaboração das experiências sofridas sob a ditadura militar. A eficácia desse trabalho de memória através do cinema pode ser questionada, problematizando as possibilidades de elaboração do trauma e os riscos da compulsão à sua repetição, mas, de qualquer forma, entende-se que a cineasta empreende um esforço de exploração de suas memórias de forma cinematográfica que possibilita entrever diferentes modos de relação com esse passado em momentos distintos de sua produção.

Em seu primeiro filme, a tortura sexual é assunto recorrente nos diversos depoimentos arrolados e constitui a tônica do texto ficcional, no qual se discute questões afins como a dificuldade dessas mulheres se relacionarem sexualmente, tendo em vista a condição de mártir em que são colocadas enquanto vítimas dessa prática. São apontadas pelas depoentes, entre interrupções da fala pelo silêncio ou pelo choro, além da tortura

---

13 PIEDRAS, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2014.  
14 ZYLBERMAN, *op. cit.*

15 NESTROVSKI, Arthur; SILVA, Márcio Seligmann (Orgs.). *Catástrofe e representação*. Escuta, 2000. p. 84.  
16 CALEGARI, Lizandro Carlos. “Testemunho, trauma e identidade em Que bom te ver viva, de Lúcia Murat”. *Amerika*, 2013. Disponível em: < <http://amerika.revues.org/4054> ; DOI : 10.4000/amerika.4054 >.

17 ALBERTI, Verena. “História oral e terapia: o exemplo alemão”. *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2004. p.49.

física, a tortura psicológica e a tortura com animais como práticas sistemáticas dos agentes da repressão política e a degradação por elas provocada. A gravidez e a maternidade, às vezes vivenciadas durante a prisão, figuram em suas falas como possibilidades de assegurar a continuidade da vida, bem como o casamento e a terapia são descritos como auxílios na superação desse passado; embora tenham que lidar com sequelas que constituem obstáculos à plena superação do trauma decorrente de tais experiências.

A fronteira entre o ficcional e o real no filme, por sua vez, é mais tênue do que sugere a distinção entre os suportes técnicos de gravação das entrevistas e da interpretação de Irene Ravache, pois o texto do monólogo se aproxima dos relatos das mulheres entrevistadas na medida em que faz referências às experiências de cela da própria cineasta. Segundo a análise de Azevedo, “a personagem é capaz de sobrepor os conflito e sentimentos mais íntimos apresentados de forma individualizada nos testemunhos, associando-os em performances que simbolizam um sujeito coletivo”<sup>18</sup>.

Logo, compreende-se a articulação entre ficção e documentário feita pela diretora. Acerca dessa questão, Lúcia é clara ao dizer:

“Eu queria, de alguma maneira, tentar me acercar da questão da tortura. [...] Então a ideia da ficção foi uma ideia de tentar fazer de uma maneira que eu achava que o documentário não era suficiente. [...] Porque eu só tinha os dois extremos: eu só tinha a pessoa que dizia, ou chorando pouco, mas sob controle, perfeitamente lúcida, o que tinha acontecido, ou aquele que tinha enlouquecido inteiramente. Eu não tinha esse meio termo, esse limite. E na ficção eu conseguia trabalhar esse limite.”

É explorada, desse modo, a ideia do não lugar entre a sanidade e a loucura como condição do sobrevivente da tortura. A esse respeito, o espectador é interpelado pela personagem de Irene Ravache quando ela se dirige à câmera em momentos de sua interpretação, indagando-o ou provocando-o, como ao dizer: “Eu detesto fazer as denúncias, mas não saberia viver sem fazê-las. Mas isso você não entende, não é?” (Imagem 1).



Imagem 1

Conforme bem observa René Gardies, esse recurso ao fora-de-campo rompe com a homogeneidade diegética, pois “o olhar na direção do espectador instala uma relação forte entre a pessoa no ecrã e o espectador, com os afectos e as ilusões que o

<sup>18</sup> AZEVEDO, Desirée de Lemos. “O que falamos da Ditadura? Memórias da violência e da sobrevivência no filme “Que bom te ver viva!”. *Revista Espaço Acadêmico*, nº 143, ano XII, abr. 2013.p.15.

---

---

acompanham”<sup>19</sup>. Na cena mencionada, tal mirada denota a dificuldade de compreensão da personagem e a sua necessidade de falar sobre suas experiências. Desse modo, a análise de Azevedo precisa claramente o papel que a encenação do monólogo cumpre na narrativa:

“O recurso ficcional à personagem Irene, a quem falta um interlocutor “real”, permite a liberdade de falar o que para as entrevistadas esbarra em suas relações sociais: o que os filhos, maridos, amigos, parentes e até os próprios amigos sobreviventes são capazes de ouvir, de acordo com padrões de moralidade associadas ao parentesco e ao sexo/gênero e com a delimitação cultural e política do que constituía socialmente a violência.”<sup>20</sup>

Ademais, se trata de uma personagem anônima cujo discurso articula as experiências coletivas narradas aos conflitos íntimos da cineasta, em um monólogo encenado no espaço interno de uma casa, imagem do recôndito da intimidade pessoal, que alterna entre discursos diretos e o uso de ironia, bem como entre momentos de sobriedade e outros em tom ébrio, caracterizando um processo de delírio reflexivo. Este, assim como o processo de rememoração descrito por Gagnebin em termos benjaminianos, “em vez de repetir aquilo que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalçado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras.”<sup>21</sup>

Se se pensar em termos psicanalíticos, pode-se entender o monólogo como um discurso que dá vazão a elucubrações inconscientes sobre do passado narrado, e essa personagem como o alter ego de Lúcia Murat e representação das demais mulheres, na medida em que se compreende a experiência e a memória compartilhadas como uma dimensão “que transcende e, simultaneamente, porta a simples existência individual”.<sup>22</sup>

Seguindo uma linha dramática progressiva, as últimas sequências do filme são construídas pela montagem paralela de fragmentos dos depoimentos, compondo uma síntese das ideias expressas sobre o passado e das experiências comuns a essas mulheres. Em um plano-sequência ao final, a personagem de Irene Ravache se coloca atrás das grades de uma janela, em clara alusão à situação de prisioneira, sugerindo a ideia de que ainda não se libertou do jugo das experiências traumáticas sofridas (Imagem 2).



Imagem 2

---

19 GARDIES, René. Compreender o Cinema e as Imagens. Lisboa: Texto e Grafia, 2008. p.33.

20 AZEVEDO, *op. cit.*, p.14.

21 GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Memória, História e Testemunho”. In: Naxara, Márcia, BRESCIANI, Stella. *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, São Paulo: Edunicamp, 2004, p.89.

22 GAGNEBIN, *op. cit.*, p.85.

Uma dedicatória no último plano dirige o filme “Aos que foram torturados e romperam a barreira da sanidade”. Seu tom de denúncia, portanto, é marcante. A importância dessa produção se assenta, desse modo, na discussão que promove sobre a violência política da ditadura, considerando que ainda não havia à época de seu lançamento espaços públicos de debate sobre o tema. Para a diretora, ainda hoje o caráter de testemunho daqueles fatos justifica a relevância social do filme, como ela afirmou na sessão de abertura da 9ª Mostra de Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul, ocorrida em 2014, em que este foi exibido:

[...] a história está muito mal contada no Brasil. Quer dizer, o que foi a ditadura, o que foi a tortura [...] E eu acho fundamental que a gente recupere a nossa história. Então eu acho que tanto os depoimentos que foram dados para a Comissão da Verdade, como os trabalhos da Comissão da Verdade, como esse filme estar passando hoje, ele volta a mostrar o horror que foi aquele momento.<sup>23</sup>

Do segundo filme da diretora, *Doces Poderes*, uma sequência, em especial, merece destaque. Trata-se do momento em que, conversando com um colega, Bia diz: “A última coisa que eu queria nesse mundo era fazer papel de mártir”, quando a câmera enquadra o outro personagem, com uma televisão em segundo plano exibindo o filme *Que Bom Te Ver Viva*, em uma cena do monólogo interpretado por Irene Ravache (Imagem 3).



Imagem 3

É explicitada, assim, a referência à personagem da produção anterior de Lúcia Murat, que sugere uma identificação entre os papéis de Marisa Orth e Irene Ravache, e uma projeção da diretora na personagem Bia; considerando sua experiência profissional como jornalista e editora-chefe de um jornal de televisão antes de se tornar cineasta. Além do mais, observa-se que o tom de denúncia do filme anterior de Lúcia Murat ressoa em *Doces Poderes*, na medida em que a revelação da manipulação das eleições pela emissora foi a solução encontrada pela personagem Bia para resolver o drama ético e profissional em que se viu envolvida.

Todavia, percebe-se que, se em *Que Bom Te Ver Viva* parece haver uma admissão da condição de mártir pela personagem de Irene Ravache, mesmo que de forma crítica, em *Doces Poderes* há uma forte recusa da personagem Bia em se colocar nessa condição. Deve-se ponderar que se trata de casos diferentes em cada

23 Mostra Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul. 9ª Mostra Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul homenagem Lúcia Murat. 14 nov. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0sfDUCobldY>>. Acesso em: 11 mai. 2015.

---

filme, porém a relação entre eles é estabelecida por meio da citação feita em *Doces Poderes*, o que possibilita inferir a correspondência entre os sentidos por eles expressos.

Há que se considerar também os depoimentos nas ilhas de edição de alguns personagens. Neste filme está posta a intenção de superar a oposição entre a “razão cínica” e a “razão utópica”<sup>24</sup>, como se observa nos seus primeiros minutos através do depoimento de um dos personagens, funcionário da emissora de TV, a respeito das relações entre seu trabalho e suas convicções políticas: “Não tem nada a ver com ideologia. Eu continuo votando na esquerda. É apenas um jogo profissional, entende? Que tem o seu preço. Obviamente um preço alto”. Em uma entrevista em que comenta sobre o filme, a diretora esclarece sua perspectiva sobre essa questão: “Nos anos oitenta houve o boom da razão cínica, o *boom* do *yuppismo*. Individualmente, eu acho que a desilusão é muito presente. *Doces poderes* é sobre isso, a desilusão da minha geração”<sup>25</sup>.

Entretanto, o depoimento seguinte talvez seja o mais representativo das ideias e experiências da diretora, que se mistura ao drama da personagem interpretada por Zezé Polessa:

“Quando eu era jovem eu acreditava em Deus. [...] Aí veio o movimento estudantil e eu descobri Marx. Bom, com a repressão, o horror daqueles tempos, eu comecei a fazer análise. Freud, quem sabe? Depois de dez anos no divã, bom, eu resolvi tentar a loteria. Não ganhei. [...] Balanço desagradável de uma vida ou de uma geração?”

Este depoimento segue um padrão estabelecido pela diretora em seu primeiro filme, no qual ela cria uma forma narrativa que joga com a ficção e o documentário, em que um personagem se dirige à câmera, falando ao espectador, em quebra direta da quarta parede; embora se trate de uma atriz a fazer este papel, e não da cineasta declarando seu discurso diretamente. Esse recurso pode ser identificado em todos os filmes analisados, com exceção de *Quase Dois Irmãos*. O discurso assim proferido, com a mediação de um ator em cena, configura um modo de representação no qual se assume a fala/depoimento como uma reconstrução discursiva, e não um testemunho real. Desta relação real/ficção surge a ideia de representação, a relação com a apropriação do ocorrido e de sua necessidade de lidar com a própria construção de sua história ao relacionar-se permanentemente com suas memórias.

Na página online da produtora Taiga Filmes e Vídeo, Lúcia Murat revela a intenção de deslindar através de *Doces Poderes* as relações da democracia recente com o “capitalismo perverso”, como fatores que concorrem para o estabelecimento do poder político, bem como atribuir à produção um caráter provocativo, capaz de incitar a crítica e mobilizar o espectador<sup>26</sup>. Em uma afirmação do alcance das questões tratadas a uma amplitude global, ela se refere à monetarização das relações humanas, ao novo papel da mídia e a uma crise da ética. Lúcia se posiciona contra a prática de financiamento de campanhas eleitorais e o predomínio do aspecto financeiro sobre os valores éticos na atualidade. Estes valores aparecem em seus discursos frequentemente associados ao passado, enquanto seu diagnóstico do presente aponta para um estado de esquizofrenia e selvageria, em uma postura muito próxima de um saudosismo que o seguinte comentário, que complementa suas asserções sobre o filme, parece reforçar: “Neste confuso fim de século, o filme pergunta: como sobreviver a todas estas contradições se não existe mais um mito no fim do túnel?”.

---

24 TAIGA FILMES E VÍDEO, *op. cit.*

25 Cena por cena. *Entrevista*. Disponível em: <<http://www.cenaporcena.com.br/entrevista3.asp>>. Acesso em: 13 mai. 2015.

26 TAIGA FILMES E VÍDEO. *DOCES PODERES*. Disponível em: <<http://www.taigafilmes.com/docespoderes.html>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

Esta perspectiva diante do presente e do futuro também é expressa em *Quase Dois Irmãos*. Mas antes de se deter sobre seu significado nesta produção, importa analisar a abordagem nele realizada sobre as relações entre presos políticos e presos comuns no Presídio da Ilha Grande, durante a década de 1970. A respeito do contato entre esses grupos, a diretora comenta na justificativa para o filme, que:

“As relações amistosas não conseguem sobreviver ao enfrentamento diário. Mas, além da separação, a convivência trouxe um aprendizado de ambos os lados. A classe média neste momento entra em contato com as transgressões - drogas e homossexualidade - que vê na cadeia. O jovem marginal, por sua vez, se aproveita da organização dos militantes para criar sua própria organização.”<sup>27</sup>

Tais afirmações são, contudo, incertas, e revelam um preconceito diante dessas relações, além de sugerir que a formação do crime organizado se deu a partir do contato entre os presos comuns e os presos políticos<sup>28</sup>. Sobretudo, se tornam ainda mais problemáticas na medida em que a diretora reforça o argumento de que este constitui um filme autobiográfico, e, portanto, visa corresponder às suas experiências pessoais. Em entrevista sobre a produção, também disponível na página da produtora na internet, o discurso de Lúcia se liga ao trecho reproduzido anteriormente, complementando sua visão das relações entre a classe média e a favela. Se o propósito da colaboração de Paulo Lins na escrita do roteiro era oferecer o olhar da comunidade sobre essas questões, sua participação, no entanto, parece não ter tanto relevo, visto que predomina no filme a orientação da diretora, expressa no comentário a seguir:

“A experiência principal do filme no presídio na Ilha Grande está ligada a uma experiência pessoal. Eu, que também fui presa política, vivi isto na época da ditadura e um dos aspectos que sempre me impressionou muito foi a questão da impossibilidade da relação, mesmo na cadeia. [...] Mas, a idéia do filme mesmo me veio à cabeça quando algumas adolescentes conhecidas passaram a subir o morro e ter relação com traficantes. Então, na verdade, o filme partiu de hoje. Era como se fosse uma reprodução, nos novos tempos, de uma mesma experiência que já tinha vivido antes. A idéia portanto, já surgiu como sendo uma história que teria várias épocas, como um círculo vicioso. No fundo o filme é profundamente auto-biográfico da minha geração.”<sup>29</sup>

A tematização da violência urbana no filme sugere uma ressonância de características que marcaram o Cinema da Retomada. Deve-se considerar, ainda, que o roteiro de *Quase Dois Irmãos* é uma coautoria de Lúcia Murat e Paulo Lins, escritor da obra *Cidade de Deus*, a partir da qual foi realizado o filme homônimo dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund, lançado em 2002, representante de maior sucesso deste cinema e cujo tema central é a violência urbana, o que reitera as possibilidades de diálogo entre as produções mencionadas. Sua proposta de compreender e explicar o estado atual do país, em que a sociedade é obrigada a conviver com a criminalidade, sem, no entanto, ser capaz de apresentar uma solução para o problema, se afigura a um eco das produções representativas desse período do cinema brasileiro, nas quais, de acordo com Marson, “A [representação da] violência vem do ressentimento pela falta de perspectivas e de possibilidades de salvação, pela falta de um

27 TAIGA FILMES E VÍDEO. *QUASE DOIS IRMÃOS*. Disponível em: <[http://www.taigafilmes.com/quase\\_o\\_filme.html](http://www.taigafilmes.com/quase_o_filme.html)>. Acesso em: 22 abr. 2015.

28 O ator que interpretou Jorge, em entrevista sobre a trajetória de seu personagem, reproduz o mesmo discurso quando diz que “No começo do filme, ele é apenas um assaltante de banco, sem nenhum esquema de organização. Quando chega no presídio, se depara com todas aquelas pessoas (na cabeça dele, loucos) que fizeram universidade e estão presos com umas idéias estranhas de greve de fome. [...] Nesse momento, e com a convivência com Miguel, ele inicia sua transformação e, sutilmente, começa a incorporar as ideias dos chamados ‘subversivos’”.

29 TAIGA FILMES E VÍDEO, *op. cit.*

---

---

projeto de nação: frente à ausência de utopias, a violência se instaura<sup>30</sup>. Uma perspectiva semelhante é destacada por Pereira em sua análise de *Quase Dois Irmãos*. Segundo o autor,

“o filme aponta para a impossibilidade do retorno das utopias do passado e se vê perplexo diante das novas realidades. [...] O mundo contemporâneo perdeu o elã revolucionário. Estagnou. Está imerso na cultura da violência e a tudo assiste sem uma reação eficiente e transformadora.”<sup>31</sup>

No entanto, o autor não identifica um olhar nostálgico em relação ao passado abordado por Lúcia, nem considera haver ressentimento diante da falência da utopia revolucionária. Para ele, o filme se volta para o presente, sem, contudo, apresentar soluções ou alternativas para as condições encontradas. A posição da diretora a esse respeito é expressa em entrevista sobre o filme à *Revista Época*, quando questionada se este se trata de um filme distópico. Sua resposta é contundente:

“Não, eu não seria uma representante dos 60 se abrisse mão da utopia. Mas existe uma diferença entre a minha posição como cidadã e o meu trabalho artístico. [...] O filme é um balanço de vida, e a frase de Fernando Pessoa (“temos todos duas vidas, uma à que sonhamos, outra a que vivemos”) representa bem um balanço de uma vida dita pelo poeta da melancolia.”<sup>32</sup>

Para a cineasta, suas experiências na prisão tornaram-se marcos em sua trajetória. As datas de quando foi presa e de quando saiu da prisão constituem referências cronológicas nos seus relatos, a partir das quais ela ordena e compreende os acontecimentos narrados em seus filmes, comentários e entrevistas. Em uma de suas falas mais significativas durante entrevista ao irmão em *Uma Longa Viagem*, Lúcia comenta sua entrada em um grupo de esquerda aos dezenove anos. Em seguida, lê-se uma carta de seu irmão para sua mãe, em que ele ameniza o impacto para sua família do engajamento de Lúcia na militância política contra a ditadura, demonstrando a cumplicidade característica da relação dos dois. Ainda assim, ela avalia criticamente a repercussão da sua conduta política sobre o cotidiano familiar.

É importante ressaltar ainda, que a realização do filme foi motivada pela morte de Miguel, irmão de Lúcia e Heitor, por suicídio. Miguel é, então, um personagem referenciado ao longo de todo o roteiro, mas que não tem voz na narrativa; a qual é marcada pelo signo de sua ausência. Tendo em vista que “A perda do ser amado não é apenas perda do objeto, é também a perda do lugar que o sobrevivente ocupava junto ao morto. Lugar de amado, de amigo, de filho, de irmão<sup>33</sup>”, é compreensível que o filme seja realizado como um trabalho de luto por parte de Lúcia e Heitor em relação à morte do irmão.

Neste filme, Lúcia Murat discute também sua relação com a religião. No momento em que se declara agnóstica, sua voz em *off* comenta a situação de tortura, enquanto a câmera percorre uma escultura de Cristo crucificado da qual são ressaltadas as marcas da crucificação. Esse conjunto de elementos sugere uma correspondência entre a tortura e o suplício de Cristo, bem como incita uma associação da cineasta com sua imagem. Há,

---

30 MARSON, Melina Izar. *O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine*. Campinas, SP: [s.n.], 2006. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, p.163.

31 PEREIRA, Miguel. “Carri e Murat: Memória, política e representação”. *Significação*. n° 32, 2009. p. 200.

32 *Revista Época*. Entrevista com a cineasta Lúcia Murat. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR69481-5856,00.html>>. Acesso em: 9 mai. 2015.

33 FREUD, *op. cit.* p.17-18.

portanto, a retomada da figura do mártir na composição da autoimagem da diretora, em uma relação ambígua, discutida em outros filmes como *Que Bom Te Ver Viva* e *Doces Poderes*.

No último filme selecionado para a análise, *A memória que me contam*, é retomada a identificação construída em *Que Bom Te Ver Viva* entre a personagem de Irene Ravache e Lúcia Murat. Como bem observa Santana,

“Com esse filme, Lúcia Murat revisita o primeiro longa-metragem e parece que a escolha de Irene Ravache foi proposital. Irene, a personagem de Ravache em *A memória que me contam*, pode muito bem ser vista como a mesma pessoa daquele outro filme [*Que Bom Te Ver Viva*] vinte e cinco anos depois, agora com mais experiência e mais desiludida, em tempos de atrofia política.”<sup>34</sup>

A pertinência da identificação entre as personagens, com referência a um filme anterior, é reforçada na medida em que opera neste filme como mecanismo de legitimação do “pacto autobiográfico”<sup>35</sup>; visto que “a autoridade, o pacto se constrói dentro do filme e pode convalidar-se em forma extracineamatográfica”<sup>36</sup>. A personagem Irene Constantino pode ser então compreendida como uma projeção de Lúcia Murat no filme, embora se trate de uma personagem ficcional, do mesmo modo que Ana, inspirada em Vera Sílvia Magalhães.

Por meio do papel interpretado por Zé Carlos Machado no filme, de um ex-companheiro de Irene na função de Ministro da Justiça, é colocado em questão o fato de o governo brasileiro ser o único da América Latina que se recusa a tornar públicos os arquivos da ditadura, argumentando em favor de um compromisso histórico da democracia com a verdade que faz necessária a abertura de tais documentos. Seu personagem, também chamado Zé Carlos, representante da sua geração no poder, instaura uma Comissão da Verdade com os propósitos de investigar os crimes cometidos durante a ditadura, revelar integralmente a história e punir os torturadores<sup>37</sup>. Desse modo, ele parece representar a possibilidade de reparação dos abusos sofridos durante o regime militar pela sua geração.

Paolo di Luca, interpretado por Franco Nero, é um italiano exilado no Brasil, acusado de terrorismo em seu país, onde durante os anos 70 fez parte da luta armada numa organização de esquerda. Através desse personagem e da utilização de imagens de manifestações no Rio de Janeiro, em 68, e na Itália, nos anos 70, é estabelecido um paralelo com a história política da Itália, cuja legislação ainda considera os militantes como criminosos comuns, e onde não há, conseqüentemente, discussão sobre anistia. Através do conflito vivido por esse personagem, são discutidas as representações predominantes no Brasil e na Itália dos militantes de esquerda dos anos 60 e 70.

Quanto ao sentido de autocrítica presente no filme, este é expresso, por exemplo, pela relativização da condição de vítima dos militantes de esquerda em relação ao regime ditatorial, discutida por meio de diálogos entre os personagens da trama reunidos na sala de espera do hospital. Eles representam a parte da “geração de 68” que reagiu à ditadura por meio da luta armada<sup>38</sup>, e reconhecem os atos praticados em nome da “lógica da guerra”. Inclusive, este é o

34 SANTANA, *op. cit.*, s.p.

35 autobiográfica, que conforma a veracidade da obra. Tal característica é identificada na modalidade de documentários realizados em primeira pessoa por Pablo Piedras. ZYLBERMAN, *op. cit.*, p.100-127.

36 ZYLBERMAN, *op. cit.*, p.117. Tradução livre.

37 A criação da Comissão da Verdade em 2011 é um dos fatos ocorridos no Brasil que se sobrepueram ao enredo durante o desenvolvimento do roteiro, segundo a diretora. In: TAIGA FILMES E VÍDEO. *A MEMÓRIA QUE ME CONTAM*. Disponível em: <<http://www.taigafilmes.com/memoria.html>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

38 Segundo Alfredo Syrkis, que participou do sequestro dos embaixadores alemão e suíço em 1970, os jovens de classe média brasileira durante aquele período se dividiram três segmentos. Ele diz: “Na ver-

primeiro filme de Lúcia Murat em que se discute assassinatos cometidos durante ações dos grupos armados. Assim, os debates arrolados enquanto aguardam pela melhora de Ana os remetem aos anos de 1960 e promovem a revisão dos valores de sua geração. Do mesmo modo, em outros momentos do filme, temas como a relação dos ex-militantes com seu passado, as consequências de sua luta, o caráter da sua revolução e o papel da utopia na condução dos movimentos libertários são problematizados. Nesse sentido, tal perspectiva pode ser identificada ao “vanguardismo-voluntarista” discutido por Marcelo Ridenti, que, segundo ele,

“tem sido retomado, consciente ou inconscientemente, por muitas autocríticas de ex-guerrilheiros que continuam a centrar sua explicação do passado na ação e na vontade das supostas vanguardas, em seus “acertos”, “erros” e “desvios”, e jamais no movimento contraditório da sociedade na sua totalidade.”<sup>39</sup>

O argumento do autor contraria a pretensão de ex-membros da esquerda armada de atribuírem a si próprios a responsabilidade pelo fracasso da revolução. Tal postura se relaciona à ilusão de poder dos militantes à época da guerrilha, para a qual contribuíam a vida na clandestinidade, o ambiente de conspiração, o porte de armas, o êxito e a repercussão de algumas ações armadas, que redundava no sentimento de um destino orientado para a vitória ou para a morte, muitas vezes frustrado pelo desfecho dos acontecimentos<sup>40</sup>.

Na esteira da crítica aos valores morais da esquerda brasileira, inclusive seu posicionamento frente a sexualidade é revisto, considerando “as contradições internas da esquerda revolucionária que defendia a liberdade, a libertação e uma transformação radical da sociedade, mas que marginalizava homens ou mulheres que não seguiam gêneros e comportamentos sexuais normativos”<sup>41</sup>. O último diálogo do filme é também significativo ao apresentar Ana diante de Irene, em um dos devaneios em que esta revive a imagem da ex-companheira e interage com ela, pois sua fala exprime a dificuldade de reconhecimento do ex-militante no mundo atual devido ao insucesso da revolução socialista e a perda de sua identidade diante da falência de seus ideais.

Como conta em uma entrevista<sup>42</sup>, o roteiro de *A memória que me contam* foi escrito em 2008, mas, em meio às dificuldades para a realização cinematográfica no Brasil, o filme *Uma Longa Viagem* foi selecionado em um edital e sua realização acabou se antecipando à do filme dedicado a Vera. Entretanto, percebe-se que, assim como aquele foi motivado pela perda do irmão Miguel, *A memória que me contam* foi realizado por Lúcia como um trabalho de luto pela morte da amiga.

Como já disse Freud, “o luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc”<sup>43</sup>. Desse modo,

...dade, foi uma geração, como eu gosto de dizer, que se trifurcou, no Brasil. Uma parte dela, após o AI-5, quando a ditadura se transformou em ditadura total, foi para a luta armada, foi para a clandestinidade; outra parte resolveu ir fundo na questão da contracultura, procurando criar um universo à parte, em que fosse possível se viver: foram para as comunidades rurais, passaram a fazer uso de drogas, sobretudo uso de alucinógenos, como a LSD. As pessoas passaram a viverem juntas em comunidade, em pequenas famílias, tentando não ler o jornal, para sair daquela realidade, sair daquele ‘bode’, como se dizia na época. Foram as pessoas que se tornaram hippies. E, ainda, houve um terceiro segmento daquela geração, que acabou, rapidamente, se integrando àquilo que o sistema oferecia.” GREEN, James. “Quem é o macho que quer me matar?”: Homossexualidade masculina, masculinidade revolucionária e luta armada brasileira dos anos 1960 e 1970”, *Revista Anistia Política e Justiça de Transição*, n. 8, p.58-93, jul./dez. 2012. p. 69. 39 RIDENTE, Marcelo. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Ed. Unesp, 1993. p. 44. 40 *Idem*, p.51-53.

41 GREEN, *op. cit.*, p.64.

42 MILANI, Robledo. “As memórias de Lúcia Murat”. Entrevista concedida a durante o 45º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. *Papa de Cinema*, Entrevistas, 12 jun. 2013. Disponível em: <<http://www.papodecinema.com.br/entrevistas/as-memorias-de-lucia-murat>>. Acesso em: 13 mai. 2015.

43 FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Textos: Maria Rita Kehl, Modesto Carone, Urania Tourinho Peres. Tradução, introdução e notas: Marilene Carone. São Paulo: Cosas Naify, 2011, p.46.

considerando a proximidade entre trabalho de luto e trabalho de lembrança (segundo Ricoeur “é enquanto trabalho da lembrança que o trabalho de luto se revela custosamente, mas também reciprocamente, libertador”<sup>44</sup>) e compreendendo o luto em sua dimensão abrangente como uma reação à perda tanto de pessoas como de ideais, propõe-se compreender a produção de Lúcia Murat como um trabalho de luto sobre suas perdas pessoais e relativas à luta revolucionária, à utopia perdida. Cultivar esse trabalho de memória é imprescindível, uma vez que “o homem tem de elaborar o luto de suas não realizações, dos sonhos não atingidos”<sup>45</sup>, pois “o sentido da vida necessita permanentemente ser reconstruído”<sup>46</sup>.

A partir desse levantamento sobre a produção cinematográfica de Lúcia Murat, sugere-se a hipótese de que seu olhar introspectivo para as próprias memórias seja imposto por um passado que permanece atual e ao qual são atribuídos significados diversos em cada esforço para dele se aproximar ou se distanciar. A esse respeito, vale lembrar que, como bem indica Gagnebin, “A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente*, particularmente a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente.”<sup>47</sup>

Nesse sentido, a consideração dos filmes que não tratam do tema da ditadura pode oferecer a percepção de que o processo de elaboração das memórias da cineasta não é linear, e que há lugar em sua produção para outras preocupações, de modo que o sentido do trauma não é absoluto em sua filmografia. Todavia, deve-se reconhecer que ele se faz presente em sua produção ao menos como um espectro, uma vez que, como escreveram Laplanche e Pontalis, “o que permaneceu incompreendido retorna; como uma alma penada, não tem repouso até encontrar resolução e libertação”<sup>48</sup>.

44 RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007, p.86.

45 FREUD, *op. cit.*, p.132.

46 *Idem*, p.136.

47 GAGNEBIN, *op. cit.*, p.89. Grifo da autora.

48 Laplanche e Pontalis apud Seligmann-Silva, Márcio. *O local da cultura: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 73.