



**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**Lúcia Murat: trajetos de vida pela ditadura civil-
militar - sensibilidades cinematográficas e história
pública (1989-2012)**

YGOR PIRES MONTEIRO

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
ORIENTADORA: PROF. DRA. JUNIELE RABELO DE ALMEIDA**

NITERÓI/RJ

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA (PPGH)

YGOR PIRES MONTEIRO

**Lúcia Murat: trajetos de vida pela ditadura civil-
militar - sensibilidades cinematográficas e história
pública (1989-2012)**

Dissertação apresentada à Faculdade de História da
Universidade Federal Fluminense (PPGH-UFF)
como parte dos requisitos para a obtenção do título
em mestre em História.

Orientadora: Prof. Dra. Juniele Rabelo de
Almeida

Niterói/RJ

2018

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG

M7721 Monteiro, Ygor Pires
Lúcia Murat: trajetos de vida pela ditadura civil-militar - sensibilidades cinematográficas e história pública (1989-2012) / Ygor Pires Monteiro ; Juniele Rabelo de Almeida, orientadora. Niterói, 2018.
162 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

1. História contemporânea . 2. Ditadura militar . 3. Cinema brasileiro; aspecto histórico . 4. Produção intelectual. I. Título II. Almeida, Juniele Rabelo de, orientadora. III. Universidade Federal Fluminense. Instituto de História.

CDD -

Bibliotecária responsável: Angela Albuquerque de Insfrán - CRB7/2318

AGRADECIMENTOS

Numa dissertação em que um de seus temas centrais são as relações entre Cinema e História, algumas referências cinematográficas são necessárias. Assim, os agradecimentos aparecem sob a forma dos créditos iniciais a todos aqueles que, de alguma forma merecem este espaço pela ajuda e suporte que me deram nesse percurso. Agradeço:

A família, formadora de quem eu sou. A honestidade e a preocupação constante com outras pessoas ao meu redor que levo para cada segmento da minha vida foram aprendidas e desenvolvidas desde os primeiros passos até a chegada da vida adulta. Os sentimentos de segurança e conforto proporcionados pela entrada a cada dia num espaço que posso chamar de lar deram o descanso fundamental à superação dos problemas.

Juniele Rabelo de Almeida, orientadora e símbolo de admiração acadêmica. Desde a sua primeira disciplina cursada, que ainda me lembro de seu nome, afinal foi o que motivou a fazê-la (Narrativas políticas e repertório da ação coletiva no Brasil contemporâneo), até a conclusão do mestrado, esse sentimento de admiração apenas crescia. Não só por suas contribuições intelectuais na minha formação, um sopro de novidade àquela altura na UFF, mas pelo privilégio de conviver com uma pessoa tão energizante e de relação tão fácil. Muito obrigado!

Carlos Eduardo Pinto de Pinto, inspiração acadêmica e interlocutor. Guardarei para sempre na memória minha segunda disciplina de Cinema e História na UFF, Representações da cidade do Rio de Janeiro pelo Cinema Novo, tanto por ter tido a disposição de ler aquele extenso trabalho sobre "Clube da Luta" quanto por ter se revelado um pesquisador que serviu de exemplo para mim. Desde então, todas as ajudas que me ofereceu me fortaleceram e me mostraram ter a sorte de conviver, por mais que por períodos específicos, com uma pessoa que aproxima e integra e jamais repele. Muito obrigado!

Gabriel Félix, melhor amigo. Isso, por si só, já poderia bastar. Mas, alguém com tamanho coração, disposição para ajudar e capacidade de contagiar a todos com sua inteligência e alegria merece algumas palavras a mais. Ainda mais por ser a melhor pessoa para se passar horas cultivando a amizade das formas mais corriqueiras, porém nem por isso, menos intensas. E no seu caso é com piadas "ruins" e conversas por horas a fio sobre futebol. Muito obrigado!

Letícia Barbosa, melhor amiga. Só voltando um pouco no tempo e lembrando uma

trajetória que envolveu o início de uma amizade na UFF em aulas do Badaró e nas sei lá quantas matérias depois disso (até uma queda com perninhas jogadas ao vento por uma cadeira quebrada) e seu fortalecimento no trabalho pouco tempo depois. De tudo isso, vieram os ensinamentos sobre o que são empatia e a coragem de se mostrar o que sente. Sem receios. Muito obrigado!

A esses dois amigos, não é preciso liberar nenhum *spoiler* para que eles saibam o quanto são importantes para mim e o quanto representam na minha trajetória. Nem mesmo explicar como sou uma dos maiores privilegiados em pensar na palavra *spoiler*, primeiramente, como algo feliz.

Pedro Balthazar, amigo companheiro de profissão e de idas a São Januário. Na faculdade, no trabalho ou num estádio trocando frases de "meu jogador" e "teu jogador" pelos mais diferentes motivos ou ouvindo músicas clubistas (sabe se lá como para o Riascos). O lugar não importa, o que importa é a alegria de desfrutar de uma amizade que me dá tanta apoio e incentivo. Teu nome aparece numa dissertação sobre "cineminha", mas é o que tem para hoje. Muito obrigado!

Lucas Arnaud, companheiro de trabalho, mas acima de tudo, amigo. Começou com uma partida de videogame, que não sei se você lembra, mas pouco tempo depois passou a ser uma amizade no trabalho. Apesar dos problemas que existiam no trabalho, alguns inacreditáveis, não é mesmo? As brincadeiras do "Lucas não sabe p... nenhuma" não escondem o fato de que se trata de um amigo de verdade para se manter próximo. Muito obrigado!

Caio Dias, Renata Pádua e Tamara Aparecida, amigos mais recentes na jornada da vida. Isso porque são as três últimas pessoas que posso dizer ter construído uma amizade, por vezes precisando de um tempo maior para acontecer, por outras não levando tanto tempo assim. Mas o que, de fato, importa é poder dizer como alguns dos melhores momentos da minha vida contaram com a presença e com a contribuição de vocês. Muito obrigado!

Grupo Singulares de Teatro, a lembrança diária do valor e da beleza da arte. A lista de seus integrantes é grande, mas todos aqueles com quem esbarrei nos corredores, numa improvisação, num ensaio ou, no geral, em alguma de suas sedes me fizeram exercitar constantemente o encanto e o prazer diante da arte. Nesse trabalho, essas demonstrações foram essenciais para deixar o cinema com sua própria voz aparecer e mostrar-se infinita. Muito obrigado!

Vivian Marcello, Camille de Melo, Caio Torres, Lucas Abreu e Ana Gabriela Serejo,

os friends. Por vezes, a distância e a dificuldade de nos encontrarmos pode atrapalhar e nos incomodar (é o clássico e problemático "vamos marcar"). Mas, quando esses encontros enfim acontecem, eles significam tanto que só reforçam cada vez mais como conseguimos ser amigos desde o distante ano de 2009. Podem até ser poucos encontros, porém extremamente valiosos. Muito obrigado!

Por último e não menos importante, agradeço ao cinema. Basta me conhecer só um pouco para saber o quanto o cinema ocupa na minha, o que ele representa para mim, a empolgação e entusiasmo que posso sentir ao ver as maravilhas da Sétima Arte. Que bom que pude unir esse meu prazer com a carreira que escolhi seguir! A você, cinema, maior invenção da espécie humana, e templo onde tudo é possível, preciso agradecer pelos sentimentos e experiências que já tive pelos 1899 filmes que já assisti. Muito obrigado!

RESUMO

Este trabalho busca compreender e problematizar os "trajetos cinematográficos" da diretora Lúcia Murat a partir de suas experiências representadas nas leituras construídas em torno da ditadura civil-militar (1964-1985) pelos filmes "Que Bom Te Ver Viva" (1989), "Quase Dois Irmãos" (2004), "Uma Longa Viagem" (2011) e "A Memória que me Contam" (2012). Estas produções cinematográficas, ao longo do tempo, foram marcadas por transformações na visão e na imagem da cineasta sobre o regime autoritário e sobre sua própria atuação de resistência; algo que demonstra como diferentes reconstruções do passado (usos do passado para construção de narrativas públicas sobre a História) foram realizadas em diferentes contextos históricos - com questões específicas produzidas por vivências experimentadas por Lúcia Murat. Esse processo foi analisado por meio do cruzamento de reflexões acerca de estudos de cinema, memória, história das emoções e trajetórias de vida, permitindo desvelar uma "comunidade de emoções" que abriga e compartilha dentro de si valores, anseios, projetos e leituras próprias daqueles que vivenciaram a repressão e outras dimensões do autoritarismo.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema, Memória, Sensibilidades e Trajetória de vida

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: UM MÉTODO EM AÇÃO	8
• Sensibilidades, histórias de vida e memória	12
• Percursos: a construção dos capítulos	16
1. QUE BOM TE VER VIVA	20
1.1. A produção do filme	20
1.2. Trajetórias de vida na estética	24
1.3. Os retornos do filme	50
2. QUASE DOIS IRMÃOS	58
2.1. A prisão como inspiração	58
2.2. Uma narrativa de dois mundos	64
2.3. Filme do presente, filme histórico	89
3. UMA LONGA VIAGEM E A MEMÓRIA QUE ME CONTAM	100
3.1. Vivências pessoais como ponto de partida	100
3.2. Sensibilidades na estética documental	105
3.2.1 Sensibilidades na estética ficcional	121
3.3. Sensibilidades no espaço público	136
CONSIDERAÇÕES FINAIS: REFLEXÕES DO MÉTODO	144
FONTES E BIBLIOGRAFIA	150

Introdução: um método em ação

"Eu não sou uma cineasta. Eu sou uma sobrevivente" (Lúcia Murat)¹

Séries de TV. Jogos de videogame. Exposições museológicas. *Podcasts* e mídias digitais. Livros. Peças teatrais. Canções. Diversas modalidades culturais e artísticas que assumem temáticas históricas em suas narrativas. Os entrecruzamentos dão o tom de como os saberes históricos despertam o interesse de variados setores sociais e de como o passado pode ser recoberto por um fascínio e uma curiosidade crescentes.

Tais modalidades, então, tornam comum o contato com comentários elogiosos sobre reconstruções de época fidedignas, referências relevantes a personagens históricos e menções a temas com valor significativo para a sociedade. Esse cenário nos auxilia a compreender novos desafios apresentados aos historiadores em um contexto de avançado aprimoramento tecnológico: o transbordamento da história para além da academia e sua circulação e apropriação por outros meios e agentes (museólogos, jornalistas, produtores digitais, cineastas, etc...)².

Dessa forma, assumimos que a discussão permeia os desafios e as perspectivas da chamada História Pública³. Um primeiro aspecto evidenciado por essas reflexões diz respeito aos questionamentos do conceito de público para a história. A partir da ideia de produção compartilhada do conhecimento, a História Pública apresenta preocupação em construir e publicizar os conhecimentos históricos de modo dialógico e sensível para grupos mais vastos⁴.

Em relação à problemática do público - um espaço de ação e observação sobre a

¹ MURAT, Lúcia. Entrevista Pública - Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI/UFF), 13 de set. 2016.

² Para mais discussões específicas sobre Cinema e História Pública, cf. FERREIRA, Rodrigo de Almeida. História Pública e Cinema: o filme *Chico Rei* e o conhecimento histórico. *Revista Estudos Históricos* (Rio de Janeiro), v. 1, p. 275-294, 2014; FERREIRA, Rodrigo de Almeida. **Cinema, História Pública e Educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2014.

³ Para uma análise mais detalhada dos panoramas de História Pública nos EUA, na Grã-Bretanha e na Austrália, ver LIDDINGTON, Jill. "O que é História Pública". In: ALMEIDA, Juniele Rabelo de; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (org.). **Introdução à História Pública**. São Paulo: Letra e Voz, 2011. Sobre a História Pública no Brasil, ver: ALMEIDA, Juniele Rabêlo; MAUAD, Ana Maria; SANTHIAGO, Ricardo. **História Pública no Brasil: sentidos e itinerários**. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

⁴ ALMEIDA; ROVAI, op. cit., p. 8 e 9.

circularidade do conhecimento histórico -, apreendemos a forma como diferentes sujeitos sociais percebem e vivenciam a história em seu cotidiano. Na interação específica entre passado, presente e futuro são pensados os sentidos construídos por esses diversos públicos. Nesse sentido, o historiador tem papel fundamental na mediação de um posicionamento crítico e no que diz respeito ao "compartilhamento da história" no espaço público⁵.

Mais uma contribuição oferecida pela História Pública estaria relacionada ao reconhecimento da construção de um conhecimento pluridisciplinar que ultrapassa o saber histórico acadêmico e combina distintos campos epistemológicos⁶. Não se afirma um "compartilhamento de autoridade" - como historiadores detendo uma autoridade e dividindo- - , mas sim uma "autoridade compartilhada" - um trabalho colaborativo e compartilhado de interpretação e constituição de significados - defendida por Michael Frisch⁷.

Esse saber próprio, presente e veiculado pela Sétima Arte, passaria pelo campo de subjetividades, pelas sensibilidades mobilizadoras tanto dos indivíduos envolvidos na filmagem quanto do público ao receber e interpretar estímulos vindos da tela. A mobilização ocorre a partir da linguagem cinematográfica, caracterizada pelo roteiro, pela performance dos atores, pela movimentações da câmera, pelo uso da trilha sonora, do enquadramento, da iluminação e por outros aspectos. Nesse sentido, para o estudioso seria enriquecedor um esforço em conseguir dimensionar o fato de que a reconstrução do passado - operada pelo cinema - se dá no campo das sensibilidades evocadas por sujeitos sociais.

Considera-se, nessa perspectiva, o papel e o valor dos sujeitos na história, evitando-se, contudo, a supervalorização de ações personalistas e absolutamente autônomas; preferindo-se um tipo de narrativa não artificial, carente de rostos, emoções e impactos nos indivíduos. Assim o presente trabalho abraça as contribuições trazidas por essa perspectiva de consideração do indivíduo inserido nas questões históricas e sociais mais amplas, ao abordar as relações dialéticas entre as ações individuais e o contexto e o ambiente nos quais se localizam.

Desse modo, essa pesquisa parte da análise de um sujeito social e de suas vivências

⁵ SCHITTINO, Renata. "O conceito de público e o compartilhamento da história". In: MAUAD; ALMEIDA; SANTHIAGO. Op. cit., p.37

⁶ ALMEIDA; ROVAI, op. cit., p. 7.

⁷ FRISCH, Michael. "A História Pública não é uma via de mão única". In: MAUAD; ALMEIDA; SANTHIAGO, op.cit., p. 62 e 63.

para problematizar os desdobramentos das práticas autoritárias da ditadura civil-militar (1964-1989) nas sensibilidades de indivíduos e também no próprio período democrático atual. Seguindo esse prisma mergulharemos na trajetória cinematográfica da cineasta brasileira Lúcia Murat⁸, que trabalha diversos temas relativos à ditadura em sua obra, mais especificamente "Que bom te ver viva" (1989), "Quase dois irmãos" (2004), "Uma longa viagem" (2011) e "A memória que me contam" (2012).

O percurso de vida da diretora contempla diversas possibilidades de análise em virtude das distintas formas de engajamento político assumidas em tempos de crescente suspensão das liberdades democráticas, após 1964, no Brasil. Os períodos de lutas públicas iniciaram-se com seu ingresso no curso de Economia na Universidade Federal do Rio de Janeiro em um contexto de tensões políticas com o fim do governo João Goulart pelo golpe de Estado. A partir de 1968, foi eleita vice-presidente do diretório acadêmico e fez parte de atividades políticas dentro do movimento estudantil, atuando no Congresso de Ibiúna⁹, XXX Congresso da União Nacional dos Estudantes, ocasião em que foi presa pela primeira vez após o cerco realizado pelos órgãos repressivos no combate às movimentações da UNE¹⁰.

Uma semana depois desse incidente foi liberada, porém foi novamente presa em dezembro de 1968 após a decretação do AI-5, ainda por conta de sua participação no Congresso de Ibiúna. A partir de então, decidiu entrar para a clandestinidade e tomou contato com outras alternativas de embate ao regime, caracterizadas pelas guerrilhas urbanas e por seu projeto de revolução socialista. A organização da qual fez parte foi a Dissidência da Guanabara (DI-GB)¹¹, mais tarde formadora do Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8)¹². Lúcia Murat dedicava-se a um setor dentro

⁸ São fontes de pesquisa para análise da trajetória de vida e cinematográfica da cineasta o conjunto de entrevistas/depoimentos concedidos por Lúcia Murat: 1) Entrevistas compiladas; 2) Entrevista Pública - história oral (UFF/UERJ); 3) Depoimento Comissão da Verdade (Ver o item Fontes ao final do trabalho).

⁹ Encontro realizado clandestinamente num sítio do Bairro dos Alves, na cidade de Ibiúna ao sul do estado de São Paulo em 12 de outubro de 1968 por estudantes organizados em torno da UNE (União Nacional de Estudantes) para protestar contra o regime autoritário.

¹⁰ REVISTA ÉPOCA. **Entrevista com a cineasta Lúcia Murat**. Disponível em: <https://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR69481-5856,00.html>

¹¹ Organização de esquerda formada no Brasil após o golpe civil-militar de 1964 por dissidentes do PCB (Partido Comunista Brasileiro), inserida no movimento estudantil e tendo influência sobre universidades. Após o AI-5, deixou a militância política nas universidades e entrou na luta armada.

¹² Organização de esquerda de luta armada formada por dissidentes universitários do Partido Comunista Brasileiro (PCB), a DI-RJ, e por integrantes da Dissidência da Guanabara (DI-GB). A origem do seu nome vem da memória do dia em que Che Guevara foi capturado na Bolívia, 8 de outubro de 1967. A principal ação desta organização foi o sequestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick. Cf Rollemberg, Denise. **Esquerdas revolucionárias e luta armada**. Revista Taller. Segunda Epoca. Sociedad, Cultura y Política en América Latina, v. 1, 2012.

dessa associação em que atividades de mobilização e de conscientização de operários eram feitas com o objetivo de levar adiante esse projeto revolucionário. Esse trabalho foi a razão pela qual foi presa na Vila Militar e no presídio Tavalera Bruce em Bangu, em 1971, onde passou por inúmeras sessões de tortura¹³.

Esse confinamento durou até 1974, quando foi solta por brechas no sistema jurídico ao longo do processo de redemocratização. Segundo a própria diretora, continuou respondendo em liberdade às acusações de "subversão" e foi perseguida por grupos paramilitares até a Lei de Anistia de 1979¹⁴. Estando definitivamente fora da prisão, começou a trabalhar no jornalismo na década de 1980 em periódicos como *Jornal do Brasil* e *O Globo*; paralelamente a esse ofício, "possuía uma proximidade junto ao cinema graças a seu namorado, Paulo, que trabalhava na área"¹⁵. Devido a essa penetração no meio artístico, decidiu filmar a guerra civil na Nicarágua por ocasião da Revolução Sandinista iniciada em 1979 e prolongada pelos anos 1980¹⁶. Dessas filmagens, resultou seu curta-metragem "O Pequeno exército louco", de 1984¹⁷.

A cineasta construiu uma trajetória cinematográfica cujas produções orientaram-se no sentido de refletir sobre suas experiências, memórias e sensibilidades. Os filmes escolhidos para análise da trajetória de Lúcia Murat foram selecionados por conta das possibilidades oferecidas para se compreender o lugar dos indivíduos e de suas subjetividades na história, em especial, na história referente à ditadura civil-militar brasileira. As demais produções fílmicas dirigidas por ela tematizam outras questões pertinentes ao país, como a identidade nacional e a violência. "Doces poderes" (1996), "Brava gente brasileira" (200), "Olhar estrangeiro" (2006) e "Maré, nossa história de amor" (2007), então, não serão discutidos minuciosamente por não tratarem desse recorte a respeito da ditadura, mas serão considerados e mencionados para descrever a estética e as visões de mundo de Lúcia Murat.

Os períodos de militância no movimento estudantil e em organizações guerrilheiras não serão o objeto de análise. Apesar de não constituir o tema central, tais atividades

¹³ REVISTA ÉPOCA. **Entrevista com a cineasta Lúcia Murat**. Disponível em: <https://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR69481-5856,00.html>

¹⁴ REVISTA ÉPOCA. **Entrevista com a cineasta Lúcia Murat**. Disponível em: <https://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR69481-5856,00.html>

¹⁵ TV Brasil. **Lúcia Murat - 3a1**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CAvi0UUj6PQ>

¹⁶ Revolução liderada por Daniel Ortega e pela Frente Sandinista de Libertação Nacional para derrubar a ditadura de Anastácio Somoza, governo que se perpetuava no poder desde a década de 1930 e dependente dos EUA.

¹⁷ TV Brasil. **Lúcia Murat - 3a1**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CAvi0UUj6PQ>.

precisarão ser consideradas em suas relações com seu cinema, levando-se em conta cuidados necessários para evitar anacronismos e teleologias. Duas ressalvas se fazem necessárias nesse sentido: perceber essa militância no fazer cinematográfico - em suas continuidades e rupturas - e nas imagens fílmicas - em sua autonomia frente ao mundo social, não sendo, portanto, meros reflexos de condições já observadas na sociedade.

Sensibilidades, história de vida e memória

Assume-se, aqui, o cinema como um agente histórico ativo. Não se trata de trabalhá-lo apenas como uma fonte que registra e reflete automaticamente uma realidade externa, mas sim como uma representação não exata dessa mesma realidade (tal qual um espelho deformador) e também como um agente dessa realidade¹⁸. Isto é, ambas as condições (representação e realidade contextual) estão conectadas e são capazes de se fazerem presentes em momentos históricos ao catalisar valores e ideais que estimulam algum pensamento ou alguma ação. E o cinema ainda é capaz de promover reflexões metodológicas na produção de conhecimentos históricos.

Adotar esse viés da agência para o cinema assegura uma posição de construção de representações do passado por meio da perspectiva das sensibilidades. O estudo das sensibilidades pela história ainda se encontra em fase de amadurecimento, mas já aponta algumas ferramentas de análise. Uma das quais foi sugerida por Barbara H. Rosewein, a partir do conceito de "comunidades emocionais", centrado na ideia de que "grupos sociais cujos membros aderem às mesmas valorações sobre as emoções e suas formas de expressão"¹⁹. Tal noção será utilizada a fim de problematizar a trajetória de Lúcia Murat no que se refere à organização de militantes da luta armada em torno de uma meta em comum e à experiência de sofrimentos semelhantes, inclusive no compartilhamento de sentimentos e memórias.

O referido conceito de "comunidades emocionais" pode ser relacionado à noção de geração como é colocada por F. Sirinelli. Pensar a constituição de grupos sociais a partir do compartilhamento de valores pelos quais cada indivíduo se sente tocado dialoga com essa peça da "engrenagem do tempo" chamada geração, elástica e incapaz de ser

¹⁸ LAGNY, M. O cinema como fonte de História. In: NÔVOA, J. [et.al.](orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a História**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da Unesp, 2009; ROSENSTONE, R. **A História nos filmes. Os filmes na História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010; BARROS, J. Cinema e História: entre expressões e representações. In: _____. [et.al.] (orgs.) **Cinema – História. Teoria e representações sociais no cinema**. 3. ed. Rio de Janeiro: Apicuri Editora, 2012.

¹⁹ ROSENWEIN, Barbara H. **História das emoções: problemas e métodos**. São Paulo: Letra e Voz, 2011, p. 7

domada em um ritmo fixo de nossa cronologia. Indivíduos que se sentem próximos em uma escala temporal, sentem-se assim não somente por algum fator biológico de viverem em um mesmo período histórico, mas por dividirem experiências, significados e emoções formadores de uma identidade cultural e de um senso de pertencimento²⁰.

Nesse sentido, o fato cultural sob o qual a geração se orienta também pode ser entendido como uma categoria construída pelos historiadores com o intuito de analisar esse conjunto de indivíduos compartilhando uma identidade vinculada à sua faixa etária e vivências em comum. Essa operação histórica possibilita reconhecer a importância do acontecimento não como mero incidente factual de um tempo curto, mas como elemento que ajuda a fundar essas gerações e “as comunidades emocionais” às quais esses grupos de indivíduos se associam e dando sentido à sua trajetória no tempo²¹.

Outra perspectiva teórica adequada para uma história das sensibilidades é proposta por Sandra Pesavento e Sônia Siqueira²². Questiona-se os métodos e a relevância de se tratar historicamente as emoções humanas, entendidas como uma das bases para as relações entre os indivíduos e como um modo de articulação entre passado e presente. Igualmente necessário é educar o olhar para trabalhar esses sentimentos como signo da alteridade e da diferença no tempo, bem como as formas de percepção e ação sobre suas trajetórias para além de fatores racionais. Não seriam os filmes uma dessas possibilidades de expressão de emoções?

Dimensionar as subjetividades também permite abordar questões referentes à memória, seguindo formulações de Michael Pollak. Esse procedimento individual e coletivo de atribuição de sentidos e de leituras de fatos do passado não é neutro, pois são os interesses e as emoções que movem a seleção e a organização de lembranças e esquecimentos²³.

Os embates da memória surgem muito especificamente quando se refere a episódios conturbados como a ditadura civil-militar. Dentro do objeto aqui definido, considera-se a construção das memórias em consonância com a complexa interação entre silêncios,

²⁰ SIRINELLI, J.F. “A geração”. In: AMADO, J.; FERREIRA, Marieta de M. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2016, p. 133.

²¹ SIRINELLI, op. cit., p. 134.

²² SIQUEIRA, Sônia A. **A renovação da história: história do sentimentos**. In: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/77818>; PESAVENTO, Sandra. **Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades**. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Colloques, mis en ligne le 04 février 2005, consulté le 04 août 2016. URL :<http://nuevomundo.revues.org/22>

²³ POLLAK, M. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 9.

recordações e esquecimentos diante de eventos traumáticos²⁴. Mais um pressuposto colocado diz respeito ao conceito de "memórias subterrâneas" de Pollak a fim de se levantar questionamentos feitos a uma narrativa oficial conciliadora com o passado autoritário pelo qual passamos e com a legitimidade social adquirida por este governo por distintas razões²⁵.

A trajetória de vida de Lúcia Murat é pensada, nessa dissertação, a partir dos estudos sobre a relação História e Biografia²⁶. É possível partir dos indivíduos para acessar uma realidade mais ampla ou investigar um quadro histórico, social e político mais vasto de determinada época. Não se defende, portanto, a restrição do olhar a uma dimensão micro de maneira a supervalorizar os personagens históricos por si sós em uma história personalista, mas penetrar nas tensões entre determinismo e liberdade, sujeito e grupo. Isso a fim de averiguar até que ponto pode-se agir contestando as imposições do meio social, ser condicionado pelas interações sociais e influenciar a conformação desse período em que vivemos por ações, pensamentos e sentimentos²⁷.

Tais perspectivas biográficas destacam que histórias de vida não são unitárias, coerentes e responsáveis por idealizar sujeitos sociais enquanto reflexos absolutamente previsíveis do seu modo de ser e cumpridores de um desfecho previamente esperado. Acompanhar esses percursos significa acompanhar a construção de uma identidade, composta por oscilações, contradições, percepções subjetivas heterogêneas e diferentes espaços de circulação e socialização²⁸. Nessa pesquisa, esse esforço conduz à identificação das experiências da diretora, não como um desdobramento natural de suas lutas políticas, mas escolhas permeadas pelas suas condições sociais.

Os cuidados tomados com a compreensão das relações entre indivíduo e seu meio podem ser também fundamentos por meio das contribuições de Raymond Williams no que se refere à noção de mediação²⁹. Falar em mediação é importante por estabelecer

²⁴GARRIDO, Joan del A. Continuar viviendo juntos después del horror. Memória y Historia em las sociedades posdictatoriales. ANSALDI, W. (dir.). **La democracia en America Latina, um barco a la deriva**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 2007; PADRÓS, Enrique S. Usos da memória e do esquecimento na História. **Literatura e Autoritarismo**, Universidade Federal de Santa Maria, Programa de Pós Graduação em Letras, n. 22, 2001.

²⁵REIS FILHO, Daniel Aarão. "Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória". In: Daniel Aarão Reis, Marcelo Ridenti e Rodrigo Motta (orgs). **O golpe e a ditadura militar, 40 anos depois (1964-2004)**. Bauru: EDUSC, 2004.

²⁶SCHMIDT, Benito Bisso. "Biografia e regimes de historicidade". **MÉTIS: história e cultura** - v. 2, n. 3, jan./jun. 2003; AVELAR, Alexandre de Sá. "A biografia como escrita da História: possibilidades, limites e tensões". **Dimensões**, v. 24, 2010.

²⁷SCHMIDT, op.cit., p. 69.

²⁸Idem.

²⁹WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p. 101.

um processo ativo de modificação e ressignificação de conteúdos presentes na sociedade pela arte, não por algo negativo, mas como algo inevitável dentro das interações complexas e dinâmicas entre um ser social e o ambiente no qual está inserido. A utilidade da perspectiva se faz notória para que se entenda como as vivências de Lúcia Murat não ganham as telas de maneira automática e direta, mas sim a partir dos entendimentos e leituras operados pela própria cineasta.

Desse modo, retomamos a ideia de que a arte produz um tipo de saber que não se enquadra no discurso científico dos historiadores, mas sim, pela capacidade de construção de representações do passado focado por meio de recursos de estilo próprios da linguagem cinematográfica. Essa visão permite reconhecer como a sensibilidade estética da diretora Lúcia Murat a respeito do período da ditadura civil-militar assume uma dimensão pública em função do cinema e não se restringe a uma experiência circunscrita apenas à cineasta, mas pode ser compartilhada no seio da sociedade com indivíduos de trajetória semelhante.

As biografias também devem ser encaradas como uma abordagem capaz de levar os historiadores a uma série de discussões teórico-metodológicas sobre seu ofício em termos narrativos e epistemológicos. Nesse sentido, o processo aproxima o trabalho historiográfico à concepção de uma dimensão ficcional na produção biográfica e dos conhecimentos históricos em geral por depender de construções teóricas e conceituais, por lidar com lacunas nas fontes, por recorrer a alguns elementos de "imaginação" na elaboração formal e estilística da narrativa e por poder ter a noção do alcance limitado de suas conclusões, que não seriam verdades absolutas³⁰. Então, essa problemática acerca do saber histórico e de sua natureza torna-se indispensável ao se afirmar a validade de um conhecimento histórico específico construído pelo cinema.

Somado isso à valorização dos indivíduos e de suas sensibilidades, surge um debate a respeito da narrativa e da abertura a diversas modalidades narrativas. Já houve momentos em que a narrativa se encontrava em descrédito por uma suposta incapacidade de se obter explicações históricas consistentes e pela influência das ciências sociais, do marxismo e dos Annales na busca por leis generalizantes, que marcariam uma "história científica"³¹.

Esse cenário foi se modificando, a partir da década de 1970, quando houve mais

³⁰ AVELAR, op. cit., p. 163-166.

³¹ STONE, Lawrence. "O ressurgimento da narrativa. Reflexões sobre uma nova velha história", **RH - Revista de História**. Campinas, IFCH/Unicamp, 1991, p. 5.

contestações aos modelos deterministas de explicação histórica e às hierarquias que privilegiavam as dimensões econômicas e sociais. O interesse passou a se voltar também para as indagações a respeito de como os sujeitos históricos viviam, pensavam e se relacionavam com suas épocas e os fatos pelos quais passavam. Os historiadores mais preocupados com as referidas questões aproximaram-se de formas de conhecimento relacionadas ao valor das emoções e dos padrões de comportamento na compreensão de períodos históricos e opções dos indivíduos³².

A alternativa apresentada por essa retomada mais clara da importância da narrativa também é expressa na própria escrita da história. O caráter parcial, o aspecto, em parte, ficcional e a impossibilidade de esgotar plenamente o acesso ao passado são características da produção do saber histórico³³. A problematização dessas questões ajudam a propor um diálogo entre as narrativas histórica e cinematográfica por conta do desafio de cada uma organizar os vestígios do passado, encadear o tempo histórico e construir uma interpretação do passado a partir de suas próprias necessidades, metas e estratégias.

Partindo desses referenciais, o presente trabalho problematiza a trajetória de Lúcia Murat, considerando os filmes selecionados, utilizando-se de abordagens que entrecruzam cinema, sensibilidades e memórias de suas experiências e transformações ao longo do tempo sobre a ditadura civil-militar.

Percursos: a construção dos capítulos

O primeiro capítulo centra-se em "Que bom te ver viva", o segundo sobre "Quase dois irmãos" e o terceiro sobre "Uma longa viagem" e "A memória que me contam"; todos relacionam os filmes às vivências da realizadora. A opção em cada um deles é partir de exames sobre sequências e elementos estéticos de cada obra fílmica para adentrar nos debates possibilitados pelo entrecruzamento entre história e cinema.

No primeiro capítulo, será abordado "Que bom te ver viva", documentário lançado em 1989, sobre a memória de mulheres ex-militantes da luta armada no Brasil, cujos depoimentos são entremeados por monólogos interpretados pela atriz Irene Ravache, que também trata da memória de uma ex-militante. O filme será analisado a partir da

³² STONE, op.cit., p. 7.

³³ CERTEAU, Michel. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982; RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1994; VEYNE, Paul. **Como se escreve a História**. Brasília: EDUNB, 1982; WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

perspectiva de seleção de sequências que mostrem tanto seu âmbito mais documental de entrevistas de mulheres ex-militantes da luta armada, quanto o âmbito ficcional representado pelos monólogos de Irene Ravache. Nessa parte, além da análise fílmica, busca-se observar o trabalho de memória a partir das fontes de pesquisa: análise de críticas cinematográficas e entrevistas concedidas por Lúcia Murat em meios de informação e órgãos públicos, como o Ministério da Cultura do Brasil, e em eventos de importância pública - como seu depoimento à Comissão da Verdade do Rio de Janeiro, ou a entrevista pública realizada na Universidade Federal Fluminense.

No segundo capítulo, será analisado o filme "Quase dois irmãos", longa metragem ficcional lançado em 2004. Uma obra ambiciosa que é problematizada por se estruturar em mais de uma linha narrativa e temporal para mostrar como a violência da repressão ditatorial impactou as relações dos dois amigos, que haviam se conhecido na infância e, ao longo de suas vidas, se reencontram em momentos históricos e ambientes distintos. Em relação às fontes trabalhadas, o foco estará concentrado no exame das críticas especializadas em sites de cinema para perceber como o filme foi recebido e interpretado pelos críticos - por meio do eixo analítico "passados presentes" da história pública³⁴.

O terceiro capítulo tratará "Uma longa viagem" e "A memória que me contam", filmes lançados, respectivamente, em 2011 e 2012. As duas produções estão unidas em um mesmo capítulo por apresentarem tons memorialísticos e autobiográficos de retomada das passagens e experiências da vida de Lúcia Murat. Além disso, existem semelhanças narrativas e estéticas entre elas, apesar de serem, respectivamente, um documentário e uma ficção, uma vez que há dramatização de eventos marcantes da vida de Lúcia Murat. O trabalho com as fontes de pesquisa também será construído a partir da análise de críticas cinematográficas e de narrativas autobiográficas construídas nas entrevistas.

Como também se trata de questionar os saberes históricos específicos elaborados pelo cinema e sua circulação social, é igualmente preciso refletir sobre a propagação desses filmes entre o público. Assim, a questão será investigada a partir de considerações a respeito da crítica especializada sobre as produções e também por entrevistas concedidas por Lúcia Murat acerca de sua carreira cinematográfica e de seu

³⁴ HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

percurso ao longo do regime autoritário em veículos de comunicação e nas entrevistas catalogadas.

As referidas críticas podem ser encontradas em portais eletrônicos de grande popularidade na Internet voltados para a análise e o debate do cinema. Além desses sites de entretenimento, também estarão presentes críticas de jornais de grande circulação, extraídas da parte de cultura. Essas críticas cinematográficas permitem vislumbrar como as obras criadas pela diretora contribuem para a circulação de discussões em torno de temas históricos em nossa sociedade, para o "compartilhamento da história" no espaço público.

Em relação às entrevistas de Lúcia Murat, existem duas formas por meio das quais puderam ser acessadas. Um conjunto delas foi obtida a partir de relatos feitos para autores que os compilaram em livros ou artigos³⁵ e para periódicos/revistas, programas de televisão ou eventos culturais e políticos³⁶. Outra entrevista foi realizada seguindo as propostas da chamada História Pública na Universidade Federal Fluminense no dia 13 de setembro de 2016 - uma parceria entre o Laboratório de História Oral e Imagem da UFF e o Departamento de História da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Uma entrevista pública promovida em função dos temas e das perguntas levantados por mim e outros pesquisadores (graduandos em História da UERJ) também dedicados a pesquisar a filmografia e as experiências da cineasta. A publicação desse material pelo Laboratório de História Oral e Imagem da UFF ainda faz parte das intenções desse trabalho.

A estrutura de cada capítulo procura construir um "ciclo de análise fílmico e sensível" para atravessar a história de vida da cineasta, seus trabalhos no cinema, os diferentes períodos e os impactos sociais e históricos da circulação desses filmes e (re)construções desse passado ditatorial. Esse conceito é utilizado para nomear a metodologia desse trabalho que pretende analisar as representações construídas pelo

³⁵ AUGUSTO, H. Misturando erudito e popular, diretora filma musical na favela. **Revista de Cinema**, São Paulo, v. 8, n. 85, p. 17, maio 2008; NAGIB, L. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

³⁶ REVISTA ÉPOCA. **Entrevista com a cineasta Lúcia Murat**. Disponível em: <https://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR69481-5856,00.html>; UOL. Disponível em: <http://atarde.uol.com.br/politica/materias/1506981-depoimento-de-lucia-murat-a-comissao-da-verdade-do-rio> Acesso em: 24/05/15; Revista UOL. **Depoimento de Lúcia Murat à Comissão da Verdade do Rio**. Disponível em: <http://atarde.uol.com.br/politica/materias/1506981-depoimento-de-lucia-murat-a-comissao-da-verdade-do-rio>.

cinema através das sensibilidades estéticas mobilizadas. Torna-se um "ciclo de análise" por englobar diferentes tempos históricos e experiências emocionais: contexto histórico de produção dos filmes, suas características narrativas de roteiro e estética e sua reverberação pelas interpretações feitas pelo público em críticas cinematográficas e trabalhos/debates acadêmicos. Novamente, a noção de mediação de Williams pode ser referenciada para se demonstrar como Lúcia Murat pode ser considerada um sujeito histórico capaz de representar o complexo trânsito de influências recíprocas entre arte e sociedade.

Por conta dessa escolha, iniciaremos com um breve panorama das condições históricas e cinematográficas em que cada obra audiovisual foi realizada e, em seguida, partiremos para análises de frames dos filmes em associação as experiências emocionais de Lúcia Murat e dos debates suscitados pela crítica especializada ou por meios acadêmicos.

Capítulo 1 - Que bom te ver viva

O percurso a ser feito nesse capítulo inicia-se com a observação e a análise da narrativa cinematográfica de "Que bom te ver viva" em associação aos significados do passado construídos, por Lúcia Murat a partir de suas experiências de vida e sentimentos. O presente exame se debruça sobre o filme e suas características estéticas (movimentos de câmera, trilha sonora, fotografia, design dos cenários, etc...), além do diálogo estabelecido entre convenções documentais e ficcionais, para pensar uma (re)construção do passado e uma elaboração de representações históricas por meio de sensibilidades que mobilizam o público. Tal trajetória também é caracterizada pela leitura que se pode fazer acerca das interpretações dos espectadores em relação ao filme disponibilizadas através de críticas cinematográficas e debates/trabalhos acadêmicos, materiais a serem analisados mais ao final do capítulo.

Porém, em primeiro lugar, é necessário traçar um breve panorama do país no período de lançamento e exibição da obra de Lúcia Murat. A contextualização pode ser realizada em uma dupla dimensão: histórica e política no que se refere ao fim da década de 1980 no Brasil e à forma como os governos à época lidavam com a ditadura civil-militar e seus legados; e cinematográfica, no que se refere ao contexto do cinema brasileiro na produção de filmes com alguma temática vinculada ao regime autoritário. A exposição desses contextos é, então, o ponto de partida.

1.1 A produção do filme

O ano era 1989. O Brasil deixara de viver sob um regime ditatorial, prolongado por vinte e um anos desde 1964, através de um processo de abertura política "lenta, gradual e segura"³⁷. A década de 80 iniciava-se com os desdobramentos turbulentos da falência do "Milagre Econômico" brasileiro³⁸ e estendia-se, posteriormente, com um projeto de

³⁷ Tipo de abertura política para o retorno da democracia iniciado no governo Geisel e caracterizado pela lentidão do processo reunindo medidas mais progressistas ou mais autoritárias, pela exclusão da participação popular sob a alegação de se evitar uma "ameaça comunista" e pelo controle de militares. Cf. REIS FILHO, Daniel Aarão (org.). *As esquerdas no Brasil. Revolução e democracia (1964...)*, volume 3. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2007; FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. **O golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2014;; FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo*. Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1997; NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar*. São Paulo, Contexto, 2014; RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. 2ª ed. São Paulo, Ed. da UNESP, 2010

³⁸ Altos índices de crescimento econômico entre 1967 e 1974 (por volta de 11% e levando o Brasil a 8ª economia do mundo) a partir de empréstimos estrangeiros e investimentos de infraestrutura, que

redemocratização formulado por Ernesto Geisel e Golbery do Couto e Silva, sendo marcado por ações mais progressistas, como a suspensão do AI-5 e a redução da censura prévia à imprensa, e outras mais autoritárias, como a Lei Falcão³⁹ e o Pacote de Abril⁴⁰.

Essa transição política traduziu a forma como a ditadura civil-militar cerceou direitos e liberdades individuais e utilizou-se da violência da repressão para atingir seus objetivos. A maneira de pôr fim ao regime autoritário também incluiu uma agressiva resistência por parte de alguns setores militares ao retorno da democracia, como as mortes do operário Manuel Fiel Filho e do jornalista Wladimir Herzog e o atentado à bomba do RioCentro⁴¹, e limites ao protagonismo da população nesse processo apesar das manifestações sociais que catalisaram esta redemocratização.

A distensão política tal qual foi realizada colocou alguns desafios importantes para a sociedade brasileira. Em termos econômicos, nossa república democrática precisava combater a crise e o desequilíbrio inflacionário para retomar níveis de crescimento em nossa economia; algo alcançado apenas em meados dos anos 1990. Em termos políticos, precisava restaurar um Estado de direito capaz de defender a cidadania e corrigir falhas sociais e políticas de períodos anteriores; necessidades essas, em parte, satisfeitas com a Constituição de 1988, chamada de Constituição Cidadã pelo fato de ampliar os direitos da população⁴². Em termos históricos, precisava tornar acessível os arquivos desse passado recente, assegurar espaços de afirmação de memórias sobre a época e enfrentar essa parte de nossa história sem censuras, limitações ou distorções. Desafios esses que apenas foram "varridos para debaixo do tapete" e afastados de qualquer discussão mais

chegaram ao fim por conta das crises internacionais do petróleo na década de 1970. Cf. EARP, Fabio Sá; PRADO, Luiz Carlos. O "milagre" brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e distribuição de renda 1967-1973. In: FERREIRA, Jorge; NEVES, Lucília de Almeida (Orgs.). O Brasil Republicano, 4 volumes. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

³⁹ Legislação de restrição da propaganda eleitoral pela censura dos discursos de políticos do Movimento Democrático Brasileiro (MDB) na TV.

⁴⁰ Pacote de medidas incluindo, por exemplo, eleições indiretas para presidente civil em 1984 e a criação dos "senadores biônicos".

⁴¹ Setores militares opostos à redemocratização, por acreditarem que os militares deveriam continuar no poder sem previsão de retorno aos quartéis, intensificaram a repressão e geraram as mortes de Manuel Fiel Filho e Wladimir Herzog no DOI-CODI, apesar do discurso oficial de suicídio nos dois casos. O episódio no RioCentro foi a fracassada tentativa de atentado a bomba feito pela ala militar contrária à abertura política com o objetivo de culpar uma "ameaça comunista" e barrar a redemocratização. Cf FICO, Carlos. **Como eles agiam. Os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política**. Rio de Janeiro, Record, 2001.

⁴² Ver VERSIANI, Maria Helena. **Uma República na Constituinte (1985-1988)**. Revista Brasileira de História (Impresso), v. 30, p. 233-252, 2010. <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v30n60/a13v3060.pdf>

profunda até o fim da década de 1980.

A partir da abertura política, os filmes também se beneficiaram desse período de gradual retomada das liberdades democráticas. O contexto fílmico da década recuperava a diversidade de opções temáticas e estéticas, tanto nos documentários quanto nas ficções mais refinadas. Entre os documentários produzidos, houve *Jango* (1984) e *Anos JK* (1980) de Silvio Tendler para reconstruir nossa história recente através das trajetórias políticas de João Goulart e Juscelino Kubitschek, e *Cabra Marcado para Morrer* (1984) de Eduardo Coutinho para retratar as condições do campo brasileiro e dos efeitos da repressão ditatorial. Na ficção, houve *Pra Frente Brasil* (1982) de Roberto Farias, *O Bom Burguês* (1983) de Oswaldo Caldeira e *Nunca Fomos Tão Felizes* (1984) de Murilo Salles para tratar dos impactos da violência repressiva na classe média brasileira e da questão da guerrilha.

A contextualização histórica e cinematográfica integra a primeira etapa do ciclo de análise fílmica e sensível porque ajuda a localizar em que circunstâncias o percurso inicial de Lúcia Murat pelo cinema dialoga com suas experiências de vida. Levando-se em consideração o momento histórico em que se encontrava o Brasil pós-redemocratização e como outros cineastas começavam a se interessar e a filmar os tempos do regime autoritário civil-militar, cabe ressaltar os diálogos feitos pela cineasta a essa conjuntura específica. É nesse período de ausência de ações estatais para se discutir a ditadura civil-militar e de retomada das liberdades para o cinema abordar os diversos efeitos do autoritarismo em nossa sociedade que o filme "*Que bom te ver viva*" assume um perfil de denúncia aos maus tratos sofridos pelos opositores ao governo em questão e de atenção às memórias e sensibilidades desses indivíduos.

De acordo com Ismail Xavier, o período compreendido entre fins da década de 1970 até a década de 1980 é marcado por uma cinematografia voltada para a interpretação do passado recente do Brasil e o esclarecimento de arquivos, sujeitos e testemunhas de nossos processos sociais e históricos imersos em conflitos de memórias e de pluralidade de atores sociais⁴³. As características levantadas por Xavier ecoam consideravelmente na trajetória da cineasta ao se decidir por dirigir e escrever seu documentário em 1989.

Na entrevista pública na UFF, Lúcia Murat afirma não se ver como cineasta nos primeiros anos em que se dedicava a fazer filmes, mas sim como uma sobrevivente. Em

⁴³ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981; XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo: CosacNaify, 2013

suas palavras: "Quando em 1978, eu fui para Nicarágua, eu acho que eu não fui pensando em me transformar em uma cineasta. Eu acho que eu fui tentando buscar uma geração, que era minha geração, que naquele momento se encontrava presa, assassinada, exilada."⁴⁴ Nesse sentido, não iniciou seu ofício cinematográfico com uma proposta definida, não passou a filmar com o objetivo de seguir uma luta política de enfrentamento com o passado. Tratava-se de entender a Sétima Arte como a continuidade de sua vida, uma necessidade de falar e uma possibilidade de encontrar meios de sobreviver a despeito dos traumas e das dores. Esses propósitos tão mobilizadores enxergaram os filmes como uma expressão rica de manifestações de emoções através das potencialidades estéticas abertas pela arte.

A produção audiovisual também é vista pela cineasta como uma possibilidade de concretização de objetivos e anseios, que por mais que não sejam os mesmos do período da militância política, transmitiriam a ela a sensação de estar alcançando algo que desejava. A diretora, para explicar seu esforço em fazer "O pequeno exército louco", afirma "não, eu tenho que fazer alguma coisa da minha vida, não posso continuar apanhando e sem conseguir concretizar nada. Então eu quis concretizar o filme."⁴⁵

A formação cinematográfica da diretora e seus trabalhos dialoga com a dimensão pessoal e histórica de experiências evocativas de sua vida. Percebe-se, a partir de suas memórias, o entendimento do cinema como um ambiente e forma de expressão artística capaz de promover redes de sociabilidade entre os espectadores e vínculos emocionais entre si e as obras que ultrapassa a relação racional de entretenimento e exibição de uma trama. Segundo relata, suas primeiras lembranças de frequentar cinemas vêm do tempo de criança através dos personagens Grande Otelo e Oscarito⁴⁶ e avançaram na juventude graças à entrada no movimento estudantil e às exibições de filmes em cineclubes na universidade. Como parte deste momento, Lúcia reconhece a importância dessa geração Paissandu (nome do cinema que frequentava com seus amigos no bairro do Flamengo no Rio de Janeiro) e dos filmes que assistiam do Cinema Novo, do cinema russo e da Nouvelle Vague nos anos 1950 e 1960⁴⁷. O debate incessante das obras apresentava grande potencial para explicar o mundo ao redor e estimular projetos de mudança

⁴⁴ MURAT, Lúcia. Entrevista Pública - Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI/UFF), 13 de set. 2016.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ Grande Otelo e Oscarito foram atores e comediantes populares nas décadas de 1940 e 1950.

⁴⁷ O cinema russo era caracterizado por filmes feitos, por exemplo por Sergei Eisenstein, acerca do processo revolucionário socialista de 1917 e a Nouvelle Vague foi um movimento cinematográfico francês em que roteiristas que também eram diretores retratavam a vida comum da classe média francesa.

social⁴⁸.

Além disso, o cinema de Lúcia Murat situa-se entre as experiências de sua vida de resistência à ditadura, a violência que permeou as situações-limite, os vários sentidos construídos ao longo do tempo destas vivências e o paralelo que se pode traçar com a história do Brasil. Essa combinação esteve na origem de "Que bom te ver viva", concebido e escrito após seus anos de terapia, quando enumerou alguns temas levantados durante as sessões, como a culpa pela sobrevivência, o tempo de tortura e as influências do torturador em seu futuro. A cineasta, a partir desse procedimento inicial, preocupou-se em encadear testemunhos dentro de um universo coerente no qual as entrevistas e a narrativa geral dialogassem entre si⁴⁹.

Com o passar do tempo, as interpretações atribuídas à sua história de vida passaram por reformulações ou começaram a destacar elementos diferentes, até então, pouco elaborados. No exame dos demais filmes, tal condição maleável e mutável se evidencia nas questões abordadas pelos roteiros e pelas próprias características estéticas: "Quase dois irmãos" retrata os sentimentos e os conflitos decorrentes do aprisionamento durante a ditadura civil-militar a partir da convivência entre presos políticos e presos comuns não associados ao contexto político-ideológico; "Uma longa viagem", os impactos do autoritarismo governamental na própria família da cineasta ao reconstruir a trajetória de seu irmão em viagens pelo mundo; já "A Memória que me contam", as indagações e autocríticas realizadas por antigos militantes sobre suas atividades de militância política resultando em frustrações, decepções e desentendimentos.

1.2 Trajetórias de vida na estética

O entrelaçamento entre a história política do país e as experiências subjetivas da diretora já é sinalizado na abertura de "Que bom te ver viva", o espectador é localizado historicamente no enredo e na proposta temática e estética de enfoque nas emoções. Há um *fade in*⁵⁰ inicial, que traz uma cartela contextualizando o período a ser debatido e apresentado desde o golpe de Estado de 1964, o aprofundamento do autoritarismo com a imposição do AI-5 em 1968, a sistematização da tortura e até a exposição do tema central do filme: as sobreviventes desses anos de violações dos direitos humanos.

Além da inserção do período histórico em questão, há a apresentação da frase do

⁴⁸ MURAT, Lúcia. Entrevista Pública - Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI/UFF), 13 de set. 2016.

⁴⁹ Idem.

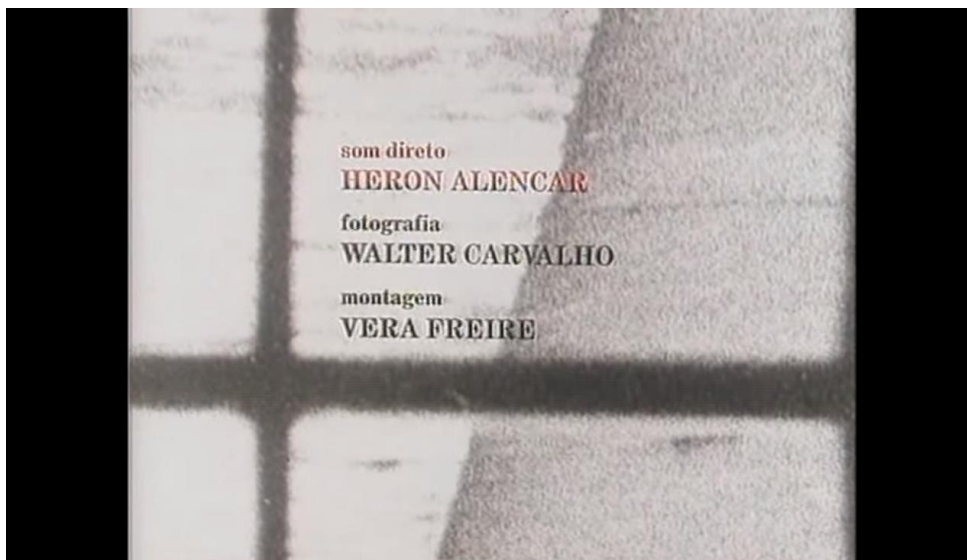
⁵⁰ Gradativa aparição da imagem, a partir da tela escura.

psicólogo Bruno Bettelheim: "A psicanálise explica porque se enlouquece, não porque se sobrevive". A citação, não somente representa a elaboração do documentário a partir das sessões de terapia de Lúcia Murat, como também já indica o caráter sentimental das subjetividades presente na estrutura narrativa. É possível afirmar que temas de cunho aflitivo e sensível às entrevistadas e à própria realizadora serão abordados, relativos a traumas, aflições e memórias ainda intensos para suas existências na ocasião das filmagens.

Após a abertura, vemos a primeira sequência protagonizada pela atriz Irene Ravache, com um dos sentidos explorados pela produção em toda sua duração: os impactos do passado se desdobrando no presente nos indivíduos. Tal problemática se evidencia por esse momento inicial em que a personagem assiste a determinadas fitas de gravação e, após o término das filmagens, se vê incapaz de encontrar respostas para elucidar os problemas suscitados pelas memórias e emoções dolorosas e de lidar com eles. O recurso de metalinguagem utilizado ao mostrar o registro fílmico serve como um alargamento do tempo da narrativa, alternando as reflexões sobre as entrevistas e os questionamentos finais da obra e intercalando tempos históricos distintos⁵¹. O procedimento também auxilia no desenvolvimento da questão "sobre como sobreviver?" apesar das intensas experiências negativas vivenciadas.

Em seguida, são apresentados os nomes da equipe de filmagem (diretora, roteirista, diretor de fotografia, compositor da trilha sonora, etc...) enfocados entre grades. O recurso visual adotado é funcional para transmitir o clima geral da produção, a ambientação evocada pelas entrevistas e as performances da atriz. As grades já simbolizavam esse sentimento de aprisionamento nutrido pelos sobreviventes em relação aos traumas passados que não se extinguem e que serão a base emocional e, por vezes, estética do restante da projeção.

⁵¹ TEGA, Danielle. "Memórias da militância: reconstruções da resistência política feminina à ditadura civil-militar brasileira". *Estudos sociológicos.*, Araraquara, v.17, n.32, 2012.



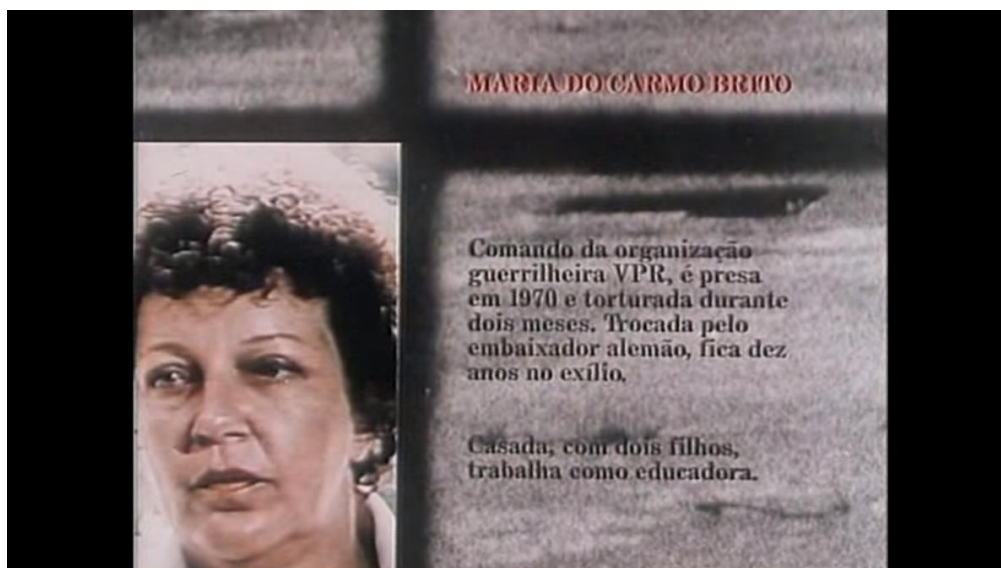
Frame 1 - Grades nos créditos (1min47s)

A ambientação do documentário continua sendo apresentada durante o primeiro monólogo de Irene Ravache quando jornais da época da ditadura civil-militar são inseridos à narrativa. Os periódicos aparecem com alguma determinada regularidade, trazendo acontecimentos importantes do contexto, como informações e reportagens sobre a repressão estatal aplicada nas organizações de esquerda e as ações de resistência e oposição da luta armada, exemplificadas pelo sequestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick. Torna-se importante, então, o uso dessas notícias para ressaltar o embate entre a notícia apresentada e a subjetividade de Lúcia Murat por enfocar a dimensão pública da história, sob a forma de notícias sobre a repressão e a publicização de uma intimidade ligada aos efeitos dessa violência sobre os indivíduos na oposição à ditadura.

Reconhecer o valor desses aspectos da linguagem fílmica (metáforas visuais estabelecidas pelas grades e pelos materiais de arquivo) já aponta algumas reflexões iniciais acerca da natureza particular da representação histórica construída pelo cinema. Robert Rosenstone afirma que os cineastas criam versões da história a partir de uma interação específica de sua mídia com os vestígios do passado e de uma narrativa complexa que envolve a combinação entre som, imagem e texto para estruturar seu entendimento do passado⁵². No caso dos dois recursos citados, trata-se de uma especificidade desenvolvida pelos filmes para transmitir uma concepção da história pela construção de uma estrutura dramática pautada nas experiências subjetivas das torturadas.

⁵² ROSENSTONE, op. cit., p. 232-233

Ao longo do primeiro monólogo visto na produção, as setes mulheres entrevistadas são apresentadas seguindo o mesmo padrão visual. Elas são retratadas em suas trajetórias pessoais e políticas com fichas explicativas trazendo nome, idade, atividade militante no passado e sua vida atual por meio de planos compostos por seus rostos no lado direito ou esquerdo do quadro comprimidos pela representação gráfica das grades. A montagem surge não apenas como símbolo de aprisionamento por si só, mas também em relação à sua posição dominante no plano; as grades evocam uma imposição sobre as condições subjetivas mais vulneráveis daqueles indivíduos. Algumas mulheres já adiantam parte de seus relatos dizendo seus nomes e lembrando com fortes doses de emoção as torturas sofridas, em uma demonstração da perspectiva subjetiva e emocional adotada pela narrativa.



Frame 2 - Grades na introdução das entrevistas (3min55s)

Após a abertura e a apresentação das entrevistadas e da atmosfera geral do filme, percebemos que não se trata de um documentário tradicional, especialmente se pensarmos em seu ano de lançamento. Irene Ravache dramatiza alguns monólogos durante a projeção, interrogando-se em relação a determinadas problemáticas que são significativas para esses indivíduos perseguidos pela repressão ditatorial e estimulando a mesma reflexão entre os espectadores. No primeiro momento, a atriz relata um caso fictício de um jornalista que publicou uma declaração dela sem autorização e que serve de estopim para se discutir a necessidade de continuar abordando a questão da tortura. Então, o ponto é trabalhado a partir da ideia de que o público pode considerar ultrapassado se referir a esse tema e não compreender plenamente sua importância, o que é evidenciado a partir da seguinte frase de Irene Ravache: "Eu detesto fazer as

denúncias, mas não saberia viver sem elas⁵³".

O estilo em que essa cena é filmada também tem um efeito significativo em favor das discussões temáticas levantadas. A personagem de Irene Ravache está dentro de um apartamento, em uma sala de estar iluminada com luz naturalista, ou seja, em um cenário discreto que não pretende ofuscar a força das palavras do roteiro e da atuação. A performance da atriz ainda engloba o recurso da quebra da quarta parede, artifício nascido no teatro e incorporado pelo cinema quando atores dirigem o olhar diretamente para a câmera e procuram se comunicar sem barreiras com o público. Sendo essa, então, a tática responsável por retirar as plateias da zona de conforto e provocá-las a pensar sobre sua postura acerca da continuidade das denúncias das consequências da tortura.



Frame 3 - Quebra da quarta parede (5min34s)

A essa altura, a personagem de Irene Ravache começa a ganhar contornos mais precisos. Muitas análises apontaram a personagem interpretada pela atriz como um *alter ego* de Lúcia Murat, expressando as emoções e as visões da cineasta. Entretanto, a própria diretora ofereceu outra possibilidade de leitura ao indicar que seria um alter ego de uma geração inteira de jovens mobilizados para transformar seu país, que sofreram com as violências do governo contra o qual lutavam e carregam traumas e memórias incômodas até o presente, quando refletem a respeito de suas próprias experiências. De acordo com a cineasta, "a função da Irene era muito romper com esses sentimento de piedade e colocar o horror da situação que não se resume, simplesmente, a

⁵³ Personagem de Irene Ravache, 05min40s

vitimização."⁵⁴

No monólogo seguinte, existem algumas características estéticas distintas em comparação ao monólogo anterior voltadas para destacar o estado de espírito da personagem e sua relação com suas aflições pessoais. A iluminação deixa de ser natural e passa a assumir um tom mais intimista. Isso se dá à presença de um abajur presente na sala e as sombras por ele projetadas, elementos que se relacionam à revelação de aspectos mais profundos de sua personalidade e de seus sentimentos impactantes, tanto para quem os possui quanto para quem os presencia. O fato de Irene Ravache se movimentar constantemente pelo cenário também pode demonstrar uma instabilidade emocional e o acúmulo de emoções negativas que precisavam ser externalizadas.

Além dessas performances de uma personagem ficcional, o filme passa a elencar os depoimentos das mulheres torturadas e os inicia com Maria do Carmo. Ela é casada, mãe de dois filhos, trabalha como educadora, esteve no comando da organização guerrilheira VPR⁵⁵ e foi presa e torturada durante dois meses em 1970. Ficou 10 anos no exílio após reivindicações de militantes também envolvidos na luta armada. Em seu relato, narra os traumas existentes até seu presente causados pelas sessões de tortura descrevendo os períodos em que era violentada como "um tempo que custava a passar'. A forma como essa e as demais entrevistas são filmadas com luz natural e close no rosto de modo que "a forma fílmica escolhida pela cineasta, que filma em close e todos os depoimentos, coloca literalmente em primeiro plano algo que, até então, não aparecia com a atenção merecida: a participação política das mulheres na luta contra a ditadura..."⁵⁶, além do próprio enfoque de suas subjetividades.

⁵⁴ MURAT, Lúcia. Entrevista Pública - Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI/UFF), 13 de set. 2016.

⁵⁵ Associação de luta armada brasileira formado em 1966 pela união dos dissidentes da organização Política Operária (POLOP) e de militares remanescentes do Movimento Nacionalista Revolucionário (MNR), organização, basicamente, composta por militares cassados pela ditadura em 1966 com o objetivo de derrubar o regime através da luta armada. Cf. Rolleberg, Denise. Esquerdas revolucionárias e luta armada. Revista Taller. Segunda Epoca. Sociedad, Cultura y Política en América Latina, v. 1, 2012.

⁵⁶ TEGA (2012), op.cit., 130.



Frame 4 - Estética das entrevistas (9min32s)

"Que bom te ver viva", portanto, se mostra é uma obra que concilia documentário e ficção para desenvolver uma concepção mais heterogênea e complexa do que é o passado e a nossa interação com sua inteligibilidade. Bill Nichols chama a atenção para as diferentes maneiras de compreender a realidade pela ficção e pelo documentário, buscando demonstrar como o documentário, geralmente, tem como objetivo difundir uma crença de que pode oferecer uma representação reconhecível do mundo e também defender um ponto de vista persuasivamente.⁵⁷

Nesta fusão entre elementos ficcionais e documentais proposta por Lúcia Murat, os historiadores não devem cair na armadilha de conceber os documentários como uma captação neutra e completa da realidade. O simples fato de posicionar a câmera em determinado ângulo, decidir cortar o plano filmado em certo momento e selecionar as imagens e outros materiais em geral já revela a intervenção do diretor na realidade e sua reconstrução a partir de uma leitura particular dos processos sociais. Ainda de acordo com Bill Nichols, o artista dá um tratamento criativo ao mundo ao seu redor, gerando um vínculo indexador (de sensação de realismo) ao que conhecemos e sentimos de nossas vidas, mas utilizando-se de convenções persuasivas, dentre elas uma montagem de comprovação de uma ideia e uma trilha sonora mobilizadora de emoções do público⁵⁸.

Pensando nos propósitos apresentados por "Que bom te ver viva", essa mistura de

⁵⁷ NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas, Papyrus Editora, 2005.

⁵⁸ NICHOLS, op. cit., p. 2005

estilos fílmicos tem uma função narrativa pertinente. Desde o início da projeção, são apresentados indícios de que as vivências subjetivas das mulheres torturadas, em relação aos traumas sofridos ou dilemas e aflições, atravessam o passado e chegam a períodos mais recentes. As entrevistas são importantes para destacar os sentimentos e as memórias desses sujeitos sociais e, se revelam como ferramentas de entendimento da ditadura civil-militar e seus desdobramentos nos indivíduos. Além disso, os monólogos de Irene Ravache podem abordar outros pontos e impressões das trajetórias da luta armada, pois como Lúcia Murat já afirmou acerca da linguagem cinematográfica, a estética disponibiliza uma riqueza considerável de possibilidades narrativas⁵⁹.

Tais características tornam a obra da cineasta um documentário não tradicional. Podemos notar um tipo de documentário participativo em que a diretora envolve-se nas reflexões estimuladas pelos depoimentos das sete mulheres escolhidas para nos aproximar de sensações suscitadas por certas situações⁶⁰, no caso, a difícil necessidade de seguir a vida carregando várias memórias traumáticas. Além disso, é possível notar também um modo performático em que se misturam afetividades, visões específicas sobre o mundo e formas de representação/estruturas narrativas mais subjetivas⁶¹ que remetem a fluxos de consciência, elaboração de memórias e irrupção de sensibilidades. Trata-se, então, de um procedimento que nos faz adentrar o período da ditadura civil-militar, não apenas por uma via racional de compreensão de medidas governamentais ou conflitos políticos e ideológicos, mas por uma via emocional de compreensão dos impactos do autoritarismo nos indivíduos.

As diferentes experiências emocionais e seus significados conforme o passar do tempo também atuam sobre as opções narrativas e estéticas adotadas pelos demais filmes. Em "Quase dois irmãos", inteiramente ficcional, a decisão de se explorar o aprisionamento físico na cadeia e seus efeitos sobre as vidas de militantes políticos e prisioneiros comuns se estrutura em três tempos narrativos alternados pela montagem das cenas. Em "Uma longa viagem", o entrecruzamento entre documentário e ficção novamente aparece, dessa vez, a partir da performance de Caio Blat narrando as cartas que o irmão de Lúcia Murat escreveu para a família enquanto viajava para diversas partes do mundo. A cineasta também reconstrói a dinâmica familiar nos tempos da

⁵⁹ MURAT, Lúcia. Entrevista Pública - Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI/UFF), 13 de set. 2016.

⁶⁰ NICHOLS, op.cit., p. 159-162.

⁶¹ NICHOLS, op.cit., p. 169-171.

repressão, mostrando como o envolvimento de seu irmão com substâncias psicotrópicas pode ser entendido dentro de uma perspectiva política mais ampla. "A Memória que me contam", traz de volta a construção de uma estrutura dramática ficcional, em que o roteiro desenvolve as autocríticas e as reflexões de ex-militantes. Ao mesmo tempo, o script também insere a personagem de Simone Spoladore, Ana, como uma lembrança que interage com outros personagens e motiva um repensar de todas aquelas trajetórias, inspirada em Vera Sílvia Magalhães, amiga de Lúcia Murat e companheira de lutas políticas da Dissidência da Guanabara e do MR-8.

Ainda no relato de Maria do Carmo, sua mãe também é ouvida a respeito dessas violências quando relata os pesadelos de sua filha e os danos físicos sofridos ao ter perdido células cerebrais. O reavivamento dessas lembranças das dores corporais e emocionais é tratado de forma cuidadosa por Lúcia Murat, tentando evitar a todo tempo que essas demonstrações de emoções se torne algo espetacularizado. Ao recordar esse incidente, percebemos tal preocupação:

Particularmente, na época do Que bom te ver viva, nas conversas, eu me lembro que teve uma cena, por exemplo, que eu tava entrevistando uma pessoa que ela se descontrolou completamente e o fotógrafo falou... eu virei pro fotógrafo e falei "corta a câmera", ele disse "você tá louca", eu falei "corta a câmera, eu não quero isso", buscando esse tipo de emoção que possa levar a qualquer coisa mais sensacionalista.⁶²

No segundo depoimento, dado por Estrela Bohadana - filósofa, casada, mãe de dois filhos e ex-militante da resistência armada, tendo sido presa e torturada em 1969 no Rio de Janeiro e em 1971 em São Paulo -, outra experiência durante a tortura é descrita. De maneira emocionada, a depoente transmite os impactos da cena a que esteve submetida e a chama de uma "procissão", na qual todos os presos deveriam andar nus com uma vela amarrada à mão com fio elétrico cantando "Jesus Cristo, eu estou aqui" (em referência à canção "Jesus Cristo" de Roberto Carlos e Erasmo Carlos), sob a ameaça de serem torturados no pau-de-arara, caso não participassem. A própria Estrela diz que, ao sair da cadeia, decidiu ir para a faculdade de Filosofia para tentar entender a loucura da repressão exemplificada por essa "procissão".

A narrativa de Maria Luiza Rosa (Pupi) - médica sanitária, mãe de dois filhos,

⁶² MURAT, Lúcia. Entrevista Pública - Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI/UFF), 13 de set. 2016.

separada e ex-militante ligada ao movimento estudantil presa e torturada quatro vezes em 1970 -, também expõe os impactos da tortura sobre sua subjetividade e sua vida. Inicialmente, como diz, "tinha uma sensação muito grande de poder. Como eu acreditava muito no que eu tava fazendo, como acreditava que a gente ia mudar o mundo, eu acreditava que os torturadores, a polícia eram quase seres inferiores"⁶³, porém não conseguiu se controlar e resistir às violências e entrou em um sentimento de degradação e impotência. A partir de então, experimenta uma culpa por ter cedido às torturas e, assim, ter revelado aos militares informações sobre seus companheiros de resistência armada. Considera ter perdido uma parte do seu ser ao presenciar o enfraquecimento de seu instrumento de mudança, representado pela organização em que participava ("Falar o que não quer falar; abrir, entregar [na tortura]. Entregar os companheiros tira um pedaço da alma"⁶⁴).

A partir das palavras de Pupi, é interessante recuperar a relação estabelecida entre memória e identidade social por Michael Pollak. Definindo identidade como uma imagem de si, para si e para os outros, o autor demonstra como os dois elementos estão associados em termos de garantia de continuidade e coerência da trajetória humana⁶⁵. Desse modo, a quebra desta esperança de alterações para o Brasil e do papel dos guerrilheiros nessa transformação através das torturas e de seus resultados, afeta consideravelmente as memórias e identidades dos indivíduos engajados na luta armada. Isso seria uma quebra do próprio sentido de suas vidas e os objetivos com os quais dedicaram seus trabalhos e sacrifícios.

Em seguida, Regina - uma educadora, mãe de três filhos, ex-militante do MR-8 presa durante um ano em 1970 -, aponta em seu relato as marcas das violações aos direitos humanos em sua existência. Em suas palavras, há a rememoração da humilhação da violência sexual na sua condução à prisão no DODI-CODI com a agressão por meio de armas em seus órgãos genitais. Além disso, as práticas da tortura são descritas como responsáveis por desestabilizar seu autocontrole e intensificar suas convulsões ligada à epilepsia; um dado a mais acerca dos desdobramentos dessas violências é fornecido pela narração em off⁶⁶ de Irene Ravache que menciona o fato de que Regina fala para a câmera, garantindo por perto um vidro de calmante em caso de necessidade.

⁶³ Pupi, 29min10s.

⁶⁴ Idem, 34min53s.

⁶⁵ POLLAK, op.cit., p. 204

⁶⁶ Narração feita por um personagem ou por um narrador que não aparece em tela.

O entrecruzamento de aspectos da história do país e vivências sentimentais internas é algo também constantemente levantado para Lúcia Murat em entrevistas. A cineasta já respondeu à questão de como lidava nos sets de filmagem com experiências pessoais tão evocativas e sua resposta, descontada qualquer decisão de não se expor em público, prioriza o processo criativo cinematográfico às suas recordações e sensibilidades⁶⁷. O poder de construir uma realidade que conhece muito bem pelas ferramentas estéticas à disposição é visto por ela como maior benefício de fazer dialogar arte, conhecimentos históricos e sentimentos particulares.

Acho que o cinema é uma arte, assim, que te abre muito. Ela tem música, tem som, tem imagem. Ela te permite muitas aberturas, muitas reflexões e, ao mesmo tempo, não te impõe uma mensagem, não te impõe uma conclusão, entendeu? Você pode fazer uma coisa, com muita abertura dentro desse campo imenso.⁶⁸

No depoimento seguinte, Rosalinda Santa Cruz (Rosa) - professora universitária, mãe de três filhos e ex-militante de esquerda (o filme não menciona a organização a que se filiava) - expõe seus traumas do passado relacionados às atitudes do torturador. Ele faz questão de assinalar sua vontade de desestruturá-la e seu poder sobre ela de deixá-la "em pedacinhos" e, assim, levá-la a um caminho de loucura em que desejaria morrer. Outro trauma retratado por ela esteve associado ao desaparecimento de seu irmão em 1974, que lhe impôs uma aflição constante provocada por uma morte sem corpo e pela existência da esperança de vida jamais correspondida.

As outras duas mulheres ouvidas pelo filme foram Criméia Almeida, uma enfermeira que vive sozinha com o filho, uma sobrevivente da guerrilha do Araguaia⁶⁹ e presa em 1972 ainda grávida que dá a luz na cadeia, e Jessie Jane, uma historiadora, casada, com uma filha e presa pelo envolvimento num sequestro de avião em 1970. Elas também relatam rapidamente experiências distintas acerca da tortura: a primeira descreve o momento em que foi obrigada a ver cabeças decapitadas de militantes mortos e a segunda afirma que era ameaçada a ser levada para a televisão a fim de renegar a esquerda e ter seus parentes presos.

⁶⁷ MURAT, Lúcia. Entrevista Pública - Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI/UFF), 13 de set. 2016.

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ Movimento guerrilheiro criado pelo Partido Comunista do Brasil (PCdoB) para fazer uma revolução socialista do campo inspirada nas Revoluções Cubana e Chinesa. Cf MORAIS, Tais; SILVA, Eumano. **Operação Araguaia. Os arquivos secretos da guerrilha**. Rio de Janeiro, Geração Editorial Ltda: 2005.

As performances de Irene Ravache são outros recursos empregados na exibição dos sofrimentos gerados pela tortura. A personagem relembra o uso de uma barata para torturar e ainda afirma como aquilo foi ilógico - impossível de ser compreendido pela classe média, que sempre procurava por lógica nos acontecimentos. O roteiro ainda aproveita a oportunidade de criticar um possível esforço da classe média em explicar racionalmente fatos ao seu redor porque a tortura não pode ser enquadrada em explicações racionais que possam ser aceitas. A linguagem audiovisual é construída de modo a evocar no espectador uma sensação de desconforto e desorientação quando esse monólogo é antecedido pela imagem de uma barata entre grades com mudanças abruptas no foco (a aparição dessas grades reforça novamente um sentimento de aprisionamento a um passado de traumas que não se abandona facilmente); a iluminação de tons escuros e noturnos complementa a atmosfera de penetração no íntimo de suas emoções.



Frame 5 - Efeitos da iluminação (44min57s)

A luz mais intimista, com o mesmo objetivo, segue no monólogo posterior quando a personagem relata um incidente com um ex-namorado que, na visão dela, levava mais tempo do que o necessário para matar uma barata que aparecia e assumia, assim, um caráter de tortura de certa forma.



Frame 6 - Efeitos das torturas pela estética (44min51s)



Frame 7 - Efeitos da tortura pela estética (2) (44min54s)

Nesse instante da narrativa, Estrela recorda as torturas sofridas com uma lagartixa e as angústias do período de prisão e Pupi aborda a tortura psicológica feita com ela a partir da solidão sentida no cárcere e da alternância entre um torturador que se fingia de "bonzinho" e outro de "mau".

Nessas passagens de nossa história recente marcadas pelo autoritarismo político, vale observar o processo de elaboração das memórias, de um determinado significado do passado, pela conjugação de lembranças, esquecimentos e silêncios, de recordações

individuais e coletivas e de transmissões por redes de sociabilidade afetiva e política⁷⁰. Todo o fenômeno pode ser notado nas entrevistas e na abordagem dos traumas do passado pelo fato de que as mulheres compartilham experiências e sentimentos muito semelhantes sobre as violências a elas impostas e ainda possuem sua própria narrativa caracterizada por elementos que podem ser ditos e outros não formulados por conta das cicatrizes a que estão ligados.

Outro tema presente nos relatos é uma culpa por terem sobrevivido, enquanto outros companheiros foram assassinados ou ainda estão desaparecidos. A primeira menção a esse ponto é feita por Maria do Carmo em sua explicação de um pacto de morte feito com seu marido à época da ditadura (caso fossem presos atirariam um no outro para evitar quaisquer riscos da prisão). Ela e o marido não seguiram o acordo porque ele atirou em si mesmo e sua esposa, nos militares. A razão desse pacto, baseada na impossibilidade de um conseguir viver sem o outro, foi suplantada pela parte saudável de seu ser, como Maria do Carmo denomina seu esforço de proteção, mas ainda assim, resta a culpa por ter sobrevivido e ele, não.

Outra referência explícita a um sentimento de culpa pela sobrevivência aparece nas palavras de Rosa ao se referir ao seu irmão desaparecido na década de 1970. Afirmando que o desaparecimento político tinha sido uma das invenções mais cruéis do regime ditatorial e contando que, certo dia, confundiu um jovem desconhecido na rua com seu irmão, ela expõe a dor que carrega em ter que lidar com a incerteza e incapacidade de dar um desfecho a essa situação. Ela diz: “eu senti o olhar de Fernando, só que ele não me reconhecia, eu olhei novamente para o rosto dele e não era Fernando”⁷¹.

A preocupação dos militantes com seus parceiros de luta armada pode ser vista nessas emoções dolorosas em resgatar as perdas porque redes de sociabilidade foram construídas entre eles e laços de identificação e amizade foram estruturadas em torno de um objetivo em comum. Tal proximidade entre os membros da resistência foi resultado da formação de identidades partilhadas através de elementos constitutivos de uma memória semelhante: acontecimentos vividos pessoal ou indiretamente, personagens encontrados ou conhecidos indiretamente e locais ligados a uma lembrança pessoal ou vivenciados por projeção⁷². Esses aspectos são evidenciados pelo projeto revolucionário

⁷⁰ POLLAK, M. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

⁷¹ Rosa, 53min49s.

⁷² POLLAK (1992), op.cit., p. 201-202.

e socialista por meio da luta armada⁷³, pelas práticas das torturas sofridas e os traumas correspondentes e pela busca pelas punições dos torturadores.

A referida identificação não se limita apenas a fatores racionais de um projeto político, mas também é produzida por um conjunto de valores, sensibilidades e códigos de comportamento compartilhados. A proposta de Barbara H. Rosenwein do conceito de comunidade emocional⁷⁴ é relevante, pois nos ajuda a mostrar que as subjetividades oriundas dos anseios e das dúvidas de suas estratégias políticas, do tempo da clandestinidade, dos auxílios mútuos dentro das organizações de esquerda, dos sentidos atribuídos às suas lutas e aos seus desdobramentos são perspectivas de análise possíveis. Essa visão torna mais complexa a definição de grupo social, entendido como essa comunidade de expressão, valorização ou desvalorização de emoções.

A perspectiva aberta por uma história das sensibilidades já foi desenvolvida por Sandra Pesavento. Buscar entender o passado e as trajetórias de sujeitos sociais por essa via oferece outra forma de apreender o mundo e as ações humanas a partir de percepções emocionais individuais e coletivas sob a forma de representações e imaginários construídos. Essa própria sensibilidade, como alerta a autora, precisa ser historicizada em seu contexto específico e compreendida em termos de circulação pela socialização⁷⁵. No caso deste trabalho, devemos localizar essas subjetividades no período de maior autoritarismo e violência da ditadura civil-militar pela perseguição e combate aos seus opositores. Além disso, pretendemos indicar a transmissão e a partilha de sentimentos pela convivência dos militantes nas atividades guerrilheiras, na clandestinidade, na prisão e pelos significados de suas experiências traumáticas.

Permanecendo nessas questões subjetivas, é possível abordar a maternidade para estas mulheres e o sentido positivo atribuído por elas ao fato de serem mães. A apresentação inicial das entrevistadas já procura chamar atenção para o fato de terem

⁷³ Os militantes de organizações da esquerda armada nos anos 1970 buscavam a derrubada da ditadura civil-militar a partir de um processo revolucionário baseado na luta armada inspirada na Revolução Cubana de 1959. No projeto político defendido estava a crença na construção de um governo chamado de ditadura do proletariado para eliminação do capitalismo e estabelecimento futuro de uma sociedade comunista e igualitária. Cf. REIS FILHO, Daniel Aarão. "Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória". In: Daniel Aarão Reis, Marcelo Ridenti e Rodrigo Motta (orgs). **O golpe e a ditadura militar, 40 anos depois (1964- 2004)**. Bauru: EDUSC, 2004.

⁷⁴ A autora define este conceito como "...fundamentalmente o mesmo que comunidades sociais - famílias, bairros, sindicatos, instituições acadêmicas, conventos, fábricas, pelotões, cortes principescas. Mas o pesquisador que se debruça sobre elas procura, acima de tudo, desvendar os sistemas de sentimento, estabelecer o que essas comunidades (e os indivíduos em seu interior) definem e julgam como valoroso ou prejudicial para si (pois é sobre isso que as pessoas expressam emoções); as emoções que eles valorizam, desvalorizam ou ignoram; a natureza dos laços afetivos entre pessoas que eles reconhecem; e os modos de expressão emocional que eles pressupõem, encorajam, toleram ou deploram.

⁷⁵ PESAVENTO, op. cit., p. 2-4

filhos porque em todos os seus relatos, a gravidez é enaltecida. Maria do Carmo afirma o quanto sua primeira gravidez a ajudou a enfrentar suas feridas emocionais (nesse momento, a narrativa insere uma foto de suas crianças) e como a relaciona ao prazer de ser mulher pela capacidade de dar à luz uma vida (“A melhor coisa no mundo é ser mulher. [com a gravidez], descobri que ser mulher era o maior barato!”⁷⁶). Permanecendo nesse raciocínio, compara um dos pontos que torna ser mulher algo tão bom com uma deficiência irrevogável dos homens: a barriga da mulher produz vida e a do homem, apenas cocô. Uma visão muito semelhante é dada por Pupi, entendendo a gravidez como uma esperança de alcançar dias melhores e proporcionar a si e a seus filhos maiores felicidades pelo convívio e amor estabelecidos.

Regina também comenta sobre o assunto ao explicar como entende a gravidez como uma resposta de vida às atrocidades cometidas na prisão; num ambiente de morte e desesperança conceber um filho seria uma demonstração de otimismo e esperança. Criméia expõe algo análogo ao falar que sua gravidez foi marcante apesar de ter tido seu filho na cadeia porque esse nascimento significava um sinal de liberdade. Nas palavras dela, “eles (os militares) tentam acabar comigo, mas nasce mais um”⁷⁷. Já Jessie emociona-se ao relembrar do nascimento de sua filha por sua importância de assegurar uma unidade familiar em uma época em que perdia o contato com seus familiares em função da repressão.

Após essa sequência de afirmações acerca do valor da maternidade, um monólogo de Irene Ravache lança outro debate, até então ausente: o direito destas mulheres vítimas de torturas, muitas vezes sexuais, de fazerem sexo pelo prazer dessa ação, pela satisfação do desejo e não somente para engravidar. Percebe-se aqui a recusa em tolerar uma cobrança social de que essas mulheres estariam tendo uma postura estranha e reprovável em se relacionarem sexualmente:

Como eu gosto de trepar com você! [...]. Eu finjo que não sofri tortura sexual, você finge que não sabe de nada. Eu finjo, tu finges, e nós fingimos [...]. O resto é passado, o resto é violência, o resto acabou. Ah, meu amor, que mentira! Eu odeio quando vocês dizem que nunca mais trepariam. Eu gosto de trepar. Por que eu não tenho o direito de gostar?⁷⁸

⁷⁶ Maria do Carmo, 12min.

⁷⁷ Criméia, 1h02min55s.

⁷⁸ Personagem de Irene Ravache, 1h27min10s.

A fala presente nessa performance, ao tratar a questão da tortura e da sexualidade pelo viés do prazer, revela um dilema duplo apontado pela cineasta e caro aos sobreviventes das violações aos direitos humanos. A dúvida se dá a partir de a sociedade não compreender uma cobrança sentida pelos atores sociais da luta armada de esquecer o passado para continuar a viver ou lembrar este passado sob risco de continuar a sofrer.

Esse monólogo faz um contraponto aos depoimentos das sete entrevistadas por apontar a questão da sexualidade como algo relevante para as mulheres sobreviventes à ditadura. A perspectiva de análise desta discussão se inscreve na interação entre estudos de memória e feminismo para reconstruir um segmento de nossa história recente a partir da militância feminina contra o regime e superar uma deficiência comum em nossa historiografia de não contemplar narrativas autobiográficas ou ficcionais assentadas com esta abordagem. Tratava-se, então, de pensar o feminismo como uma contramemória que contesta um discurso histórico de silenciamento da posição das mulheres e enfoca as marcas autoritárias nas relações de gênero⁷⁹.

A dimensão sexual levantada pela escrita do roteiro de Lúcia traz outro aspecto a ser considerado: o caráter político do privado. Demonstrando o valor dos corpos dos sujeitos sociais em termos de liberdade política e social e de embate contra formas de controle, o filme ajuda a rebater uma falsa dicotomia e hierarquização entre público e privado e a interligar luta política tradicional no campo ideológico e as sensibilidades humanas⁸⁰. Toda essa discussão também pode contar com a participação do cinema, tendo, por exemplo, "Que bom te ver viva" a capacidade de relacionar as memórias e os sentimentos da militância política contra a ditadura e o cenário político brasileiro pós-redemocratização.

Abordar a maternidade e as experiências sexuais constitui aspectos do trajeto de vida dessas mulheres que precisam ser contextualizados e entendidos como práticas sociais e subjetivas com distintos significados para cada indivíduo. No caso das mulheres entrevistadas, percebe-se a importância de ter filhos para se passar uma esperança de vida em contraste com uma culpa pela sobrevivência. No caso da performance da atriz dando voz à geração da cineasta, nota-se a importância da liberdade do exercício de seu corpo para criticar qualquer maneira de autoritarismo. Nessas suas situações, partilha-se o esforço dessas mulheres em afirmar suas subjetividades como sujeitos históricos livres

⁷⁹ TEGA (2010), op.cit., p. 16 e 46-47

⁸⁰ TEGA (2010), op.cit., p. 77

de relações de conservadorismo e machismo⁸¹.

A contestação dessa escrita da história que torna as mulheres simplesmente coadjuvantes se insere numa concepção do saber histórico que busca uma pluralidade e numa mudança social do papel da figura feminina circunscrita ao espaço doméstico e com pouca inserção na vida pública e política, vigente até a década de 1950⁸². Devido a essas transformações, historiadores vem cada vez mais direcionando seus olhares para o estudo da ampliação do acesso das mulheres ao mercado de trabalho e de um distanciamento das tarefas domésticas resultante de sua participação em outros âmbitos da atividade humana, como o movimento estudantil e organizações guerrilheiras no Brasil contra a ditadura⁸³.

Novos espaços sociais também significam novas demandas e objetivos políticos a serem perseguidos. A entrada gradual em esferas da vida pública levou as mulheres a lutarem pela ruptura de códigos estabelecidos à época do Brasil da década de 1970. Uma ruptura que, no caso delas, pode ser entendida com um duplo sentido: a insurgência contra o regime político vigente em nome de uma sociedade mais justa e igualitária e o abandono do lugar privado até então destinado às mulheres para poder desempenhar outras funções na sociedade⁸⁴. A segunda questão recebe maior atenção recentemente por focar nas relações de gênero hierarquizadas entre público e privado como produtos históricos construídos por meio de mecanismos de poder, passíveis de serem interiorizados como naturais e diferenciadores de direitos⁸⁵.

A dominação masculina também se evidenciava pelo componente de gênero presente na tortura. Nas entrevistas de "Que bom te ver viva", podemos notar formas de opressão particulares realizadas pelos órgãos repressivos, a partir de constrangimentos causados por um torturador homem a uma militante mulher, completamente exposta, por violências sexuais e de inferiorização das mulheres - de forma geral - pela repressão, por serem consideradas desinformadas das atividades de militância e incapazes de tomar decisões políticas livremente. Tal visão conservadora e machista poderia aparecer em algumas torturas feitas sobre militantes homens pela feminização de sua condição passiva e impotente, opondo a situação considerada inferior à virilidade

⁸¹ TEGA (2012), op. cit., p. 139-140

⁸² MEIRELLES, Renata. "Da memória para a história: experiências e expectativas de mulheres subversivas na ditadura militar". Prisma Ju., São Paulo, v. 10, n. 1, jan./jun. 2011, p. 115.

⁸³ Idem, p. 118.

⁸⁴ COLLING, Ana M. "As mulheres e a ditadura militar no Brasil." VII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, Coimbra, set., 2004, p. 8.

⁸⁵ Idem, p. 4-5.

militar⁸⁶.

Pode até parecer contraditório, mas também havia hierarquias de gênero nas organizações clandestinas da luta armada. Mesmo buscando uma igualdade política, essas associações, não necessariamente, baseavam-se em uma igualdade entre homens e mulheres porque entre as esquerdas questões feministas não eram debatidas e predominava a oposição entre proletariado e burguesia⁸⁷. Esses ambientes ainda poderiam guardar o esvaziamento dos debates de gênero, mas possibilitaram às mulheres tomarem consciência de que seus problemas específicos na sociedade exigiriam, além de mudanças na estrutura social, um tratamento próprio e de que o rompimento do estereótipo da mulher no espaço privado começava a se tornar uma vitória considerável para aqueles indivíduos⁸⁸.

A relação entre os sobreviventes da repressão e a sociedade em geral pode ser abordada para que se dialogue sobre as experiências traumáticas vivenciadas por um fato passado e estendidas até o presente. Dentro dos depoimentos, a dificuldade de escuta surge quando: 1) as amigas de Maria do Carmo mostram espanto em relação ao que os militantes sofreram, sua incapacidade de ouvir o relato e a manifestação de emoções; 2) quando sabemos que os filhos de Estrela preferem não ouvir acontecimentos passados ligados à tortura e ouvimos seu marido psicanalista refletir sobre a dificuldade de se falar sobre memórias e sentimentos dolorosos e indagar sobre o direito de se mobilizar as sensibilidades de outras pessoas para escutar essas narrativas:

E o que eu tenho percebido é que, quando você se coloca, mobiliza muito as pessoas. Ninguém quer ouvir. Ou aqueles que escutam, ficam tão mobilizados que gera um certo constrangimento. E você fica se perguntando qual direito você tem de mobilizar tanto uma pessoa.⁸⁹

Mais ainda quando um amigo de Pupi fala sobre o constrangimento de se abordar as violências da ditadura, sobre o impasse a respeito de alguém ver um filme que menciona tortura (uma discussão que reverbera até o espectador e como ele se sente ao assistir a "Que bom te ver viva").

⁸⁶ MEIRELLES, op.cit., p. 126-127; TEGA (2012), op.cit., p. 132.

⁸⁷ COLLING, op.cit., p. 9.

⁸⁸ NASCIMENTO, Ingrid F. Gianordoli; TRINDADE, Zeidi Araújo; SANTOS, Maria F. de Souza. Mulheres brasileiras e militância política durante a ditadura militar: a complexa dinâmica dos processos identitários. Revista Interamericana de Psicologia, vol. 41, n° 3, p. 361.

⁸⁹ Estrela, 23min20s.

As outras entrevistadas igualmente tratam desse problema em relação à capacidade de ouvir. Rosa afirma que o silêncio a respeito dessas lembranças espinhosas aparenta proteção, contudo a ajuda de amigos e profissionais é a opção mais eficiente para se lidar com a possibilidade de falar dos traumas. Ainda em seu relato, vê-se que um dos alunos da entrevistada mostra-se decidido a não perguntar nada sobre o passado de Rosa por ser algo recente e a procurar informações apenas em livros. Com Criméia, vê-se uma de suas amigas não sabendo muito bem o que esperar de um sobrevivente e até acreditando que ele teria marcas físicas ou problemas mentais evidentes. Já Jessie oferece uma contribuição diferente a esse tópico, mostrando como essa falta de diálogo concreto também ocorria entre as esquerdas em razão da construção da imagem de terrorista para os envolvidos na luta armada.

A inviabilidade de se estabelecer comunicação acarreta o problema de silenciar o que Michael Pollak chama de memórias subterrâneas, aquelas que contrariam uma narrativa oficial e expressam as vivências subjetivas dos atores sociais⁹⁰. Por não encontrar espaços de afirmação dessas recordações, a própria subjetividade dos indivíduos e suas identidades são comprometidas, assim como esse não resgate do passado prejudica nossos conhecimentos históricos acerca de nossa sociedade e a própria democracia, erigida sem enfrentamento das feridas deixadas de outros períodos históricos.

Essa mesma problemática da capacidade de ouvir é retratada por alguns monólogos dispostos ao longo da produção. No terceiro, Irene Ravache transmite a revolta da personagem com o modo como a imprensa noticia esses tempos autoritários sem qualquer tipo de objetividade por chamar o torturador de "médico" e o militante de "terrorista". A indignação é demonstrada esteticamente pela abrupta entrada em cena da atriz com uma fisionomia transtornada e sua forma de falar ríspida através da quebra da quarta parede. Além disso, é visível uma mudança na iluminação do cenário com uma intensa luz vermelha e sombras de barras de grade, evocando a explosão sentimental e o aprisionamento a essas memórias.

⁹⁰POLLAK (1989), op. cit., p. 6



Frame 8 - (Re)construção do passado pelos sentimentos (17min)

Outro monólogo segue a mesma ideia ao focar uma conversa tida entre a personagem ficcional e alguns amigos acerca das marcas deixadas pela ditadura e, mais especificamente, da prática da tortura. O centro das atenções aqui fica para as ironias em relação ao desconforto das pessoas sem saber como agir e o que dizer. Nesse momento, vale apontar as variações de fotografias utilizadas construídas pelo diretor de fotografia Walter Carvalho. Enquanto as primeiras performances estavam iluminadas em cores mais naturalistas ou intimistas de tons mais suaves, esta investe numa paleta de cores mais sombria com o intuito de assinalar a profundidade de um tema doloroso tão arraigado em seu íntimo.

Uma reflexão proposta por Lúcia Murat através de sua personagem, novamente trazendo grades de uma cela de prisão e uma luz em tom sépia, diz respeito às atitudes que, geralmente, poderia se esperar dos torturados. A necessidade de escolher uma fantasia (líder estudantil, guerrilheiro ou presidiário), além de ridicularizar os clichês das figuras exibidas, desperta a crença de que a reação dos sobreviventes deveria ser impessoal e sem tocar em feridas (como se daria a entender o fato de que a fantasia escolhida foi a de presidiário).

E um último aspecto notável, no qual as entrevistas e os monólogos convergem é a possibilidade de seguir a vida, de tentar retomar um curso natural da existência. Nessa questão, as sete mulheres ouvidas demonstram recorrer a recursos para dar prosseguimento a suas vidas. Isso pode ser evidenciado pelo cotidiano de convívio com os filhos (brincando, cuidando deles...), sendo intercalado pela montagem aos relatos, e a importância dada às atividades do presente como alternativas para suportar as dores,

como a filosofia, os sindicatos de trabalhadores e o cinema (no caso de Lúcia Murat). Outra estratégia narrativa adotada, nesses momentos, é a narração em off que integrava essas passagens distintas por mostrar a simultaneidade de tempos históricos variados com a junção de traumas passados descritos e cenas atuais de suas biografias.

Maria do Carmo é mostrada em seu dia a dia nos anos 1980 brincando com os filhos e fazendo comida para eles, enquanto a narração em off de Irene Ravache questiona as grandes diferenças entre a militância e seu cotidiano recente e, ainda, se a gravidez poderia explicar esses contrastes. Estrela se apega à sua formação como filósofa e às discussões/reflexões feitas para tentar entender o que passou e as formas de encontrar uma estabilidade na atualidade. Já Pupi é vista tentando manter a normalidade em sua vida diária, frequentando o cinema, mas sentindo-se solitária por carregar uma dor de não poder discutir o tema a partir de afirmações numa narração em off. Também há em sua vida um sentimento de perplexidade em seguir adiante nos instantes desfrutados com seus filhos.

Regina simboliza a fragilidade de se buscar a integração entre passado e presente pela fusão entre suas cenas cotidianas em que sai com suas amigas e a narração em off da difícil convergência entre o sorriso de hoje e o remédio que se precisa tomar durante a entrevista. Rosa também é acompanhada em seu cotidiano e no desafiante equilíbrio exigido para alternar entre seu passado, a criação dos filhos, o trabalho como professora, sua vida política atual e até a diversão de reencontrar amigos numa festa. Criméia procura afirmar sem dúvidas que a guerrilha não pode ser romantizada e como sua vida é muito distante da geração mais nova, pois, aos olhos de seu filho, parece uma contadora de histórias de algo pouco tangível. E Jessie atribui um valor fundamental ao seu trabalho nos sindicatos e como historiadora para resgatar memórias e saberes daquele período, além de continuar lutando por esclarecimentos da repressão em sua vontade de encontrar seu parceiro no então governo Geisel.

Um desfecho completamente diferente de como seguir a vida aparece em um depoimento anônimo apresentado em narração em off de uma ex-militante, agora residente de uma comunidade mística. As palavras dessa mulher, sempre proferidas por Irene Ravache, indicam uma leitura própria, mas também encontrada na sociedade, de um discurso conciliador voltado para a divisão de culpas do passado autoritário brasileiro entre o governo e a militância política. A central é complementada por imagens do local dessa comunidade e de seus integrantes com roupas brancas e uma trilha sonora instrumental, que pontuam sua vontade de não participar de algo com

clima dramático movido por emoções, consideradas por ela, violentas. Uma visão que associa um enfrentamento do passado em busca de uma compreensão histórica com revanchismos motivados por rancores mal resolvidos e internalizados.

A problemática de como seguir vivendo apesar das irrupções de traumas atravessa algumas performances de Ravache. Na primeira delas, a personagem vivencia uma situação de demissão do emprego em que compara seu antigo chefe a um torturador por ter sofrido uma punição e afirma que aguentaria a injustiça uma vez que já havia sobrevivido a fatos piores, como a tortura num pau de arara. Na mesma ocasião em que se revolta contra ter perdido o trabalho, questiona-se por trazer de volta um passado que caberia naquele caso específico. Esteticamente, essas emoções também extravasam pelos objetos cênicos, como se observa na presença de um enfeite de anjo se esforçando para voar, mas preso por uma barra no teto numa referência simbólica à sensação vivida pela personagem de estar amarrada, paralisada e incapacitada de se desligar de suas memórias traumáticas.



Frame 9 - Efeito da cenografia (26min01s)

Após um breve instante do relato de Estrela de eleição de torturadores em sua vida, retornamos ao monólogo da atriz à persistência de torturas em sua subjetividade. Lúcia Murat movimenta a câmera gradualmente, contornando Irene Ravache até chegar à sua frente, enquanto ela fala sobre continuar denunciando os torturadores. Esta movimentação da câmera confronta a atriz, assim como este problema das heranças de nossa abertura política parece confrontar toda uma geração de sobreviventes.

A discussão sobre fundamentar um futuro na busca pela revisão crítica do passado (envolvendo a responsabilização de culpados pela repressão e esclarecimentos deste

período) surge num monólogo voltado para a Lei da Anistia⁹¹. Há uma forte crítica a esse "acordo" da sociedade para recuperar o sistema democrático, quando a personagem de Irene Ravache reflete sobre a escrita de um suposto livro chamado "Manifesto de ódio à humanidade" com um carta da anistia ao fundo. Ainda existe o debate levantado rapidamente sobre em que lugar estava a sociedade em geral enquanto os direitos humanos eram violados. A responsabilidade pertence apenas aos torturadores? A população estaria cuidando de sua própria vida? Estaria em qualquer lugar, exceto no DOI-CODI⁹².

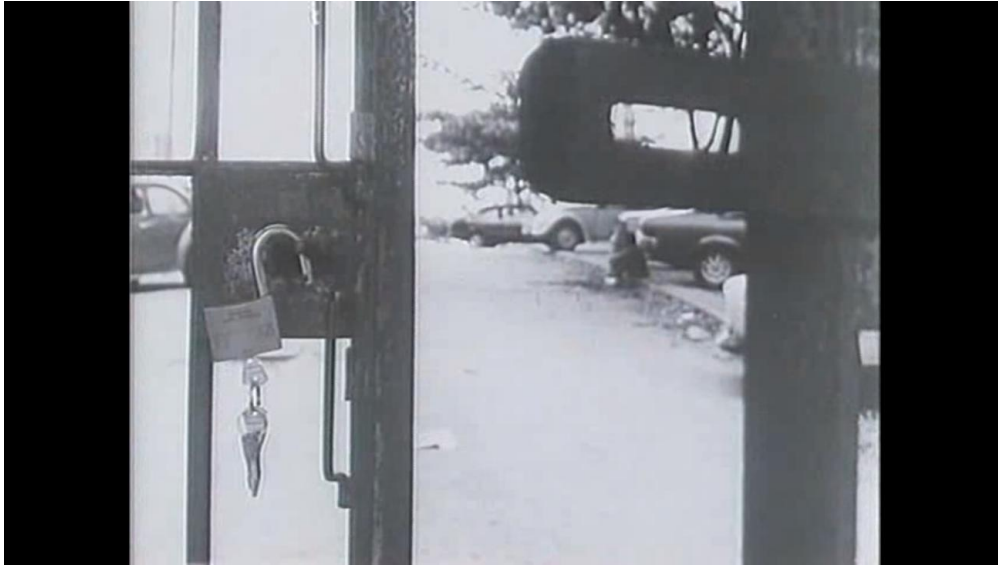
A linguagem cinematográfica mais uma vez vem a serviço desse tema de uma vida ainda presa a eventos passados pela forma como a montagem das sequências sugere essa emoção. Entre os momentos de monólogo e os de entrevistas, são inseridas algumas imagens de celas e barras de prisão para reforçar a condição de aprisionamento, de dificuldade de libertação frente às marcas das violências sofridas e ainda remeter ao espaço físico onde as ex-militantes estiveram confinadas. Mais ao final da projeção, cela de prisão reaparece, dessa vez, aberta como uma representação do desejo de todas as mulheres para um futuro mais livre.



Frame 10 - Efeitos simbólicos das grades (24min49s)

⁹¹ A Lei da Anistia foi uma legislação que concedia o perdão às infrações jurídicas praticadas por presos políticos e exilados, não envolvidos em crimes de sangue (assassinatos), e militares torturadores ligados à repressão governamental. Cf ABRÃO, Paulo; TORELLY, Marcelo D. "Mutações do conceito de anistia na justiça de transição: a 3ª fase luta pela anistia". In: GRIN, M; FICO, C. [et.al.] (orgs.). *Violência na História: memória, trauma e reparação*. Rio de Janeiro: Editora Ponteio, 2013.

⁹² Sobre o DOI-CODI, cf. FICO, Carlos. **Como eles agiam. Os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política**. Rio de Janeiro, Record, 2001.



Frame 11 - Efeitos simbólicos das grades (2) (1h33min12s)

Nas últimas aparições das sete mulheres entrevistadas elas são mostradas de modo sequenciado em um mosaico de suas cenas cotidianas e projetando suas vidas ou sintetizando minimamente seus projetos e motivações de luta. Pupi fala "o cinema é bom porque você vê uma realidade pintada na tela e você pode fantasiar... a vida no cinema é de todos os jeitos e assim você tem uma inspiração para sonhar⁹³". Estrela diz "eu acho que pra mim a maior vitória é essa busca, esse desejo por me reintegrar internamente, juntar os pedacinho internos.⁹⁴" Crimeia declara "Eu persisto na cobrança, eu continuo cobrando. Eu não fiz parte desse acordo de silêncio⁹⁵". Rosa afirma "Eu acho que a tortura feia, pouco épica, que não é heroica e, portanto, as pessoas tem medo de se aproximar, de pegar essa bandeira. Então, essa bandeira ficou com as famílias, ficou com os torturados⁹⁶". Jessie revela "Eu sou profundamente radical quanto a isso: se eu encontrar torturador, eu vou fazer escândalo em qualquer lugar que ele estiver. É um problema emocional, eu não consigo.⁹⁷" Regina fala "Eu acho que posso falar que tive vitórias e eles [torturadores] tiveram derrotas pessoais... Nós somos bem acima deles mesmo⁹⁸."

No desfecho do filme, o monólogo conclusivo de Irene Ravache começa de frente para o espelho retomando a ideia de poder ter o direito de gostar de fazer sexo, mesmo tendo sido torturada. Ele se estende em um cenário com uma luz mais escura projetada

⁹³ Pupi, 1h29min12s.

⁹⁴ Estrela, 1h29min43s.

⁹⁵ Crimeia, 1h30min49s.

⁹⁶ Rosa, 1h30min30s.

⁹⁷ Jessie, 1h31min16s.

⁹⁸ Regina, 1h32min30s.

por um abajur, em que a personagem diz não entender muito bem essa questão de que a vida continua e de que estaria agradecida por estar viva (uma referência ao próprio título do documentário). Na movimentação, a atriz finaliza dizendo que o sexo precisa ser devagar porque ela já está muito machucada (referindo-se a dizeres que a representariam: "cuidado, cachorro ferido") de frente para as grades na janela da casa, como se ainda estivesse, de certa forma, presa aos tempos da repressão.



Frame 12 - Cena final (1h35min18s)

A performance derradeira de Irene Ravache consagra o porquê da escolha por uma personagem ficcional em um documentário: entrelaçar as experiências dos relatos das mulheres e da própria Lúcia Murat e construir, conseqüentemente, a identidade dos sobreviventes em torno da persistência de memórias e sentimentos angustiantes do passado e do desafio de seguir a vida sem tantos espaços de fala e de enfrentamento da ditadura na esfera pública. Esse vaivém entre o que é vivenciado individualmente e o que é partilhado coletivamente é uma característica pertinente do trabalho de memória, já que é o resultado de significados de um passado em que a fala sobre a luta política não assume uma posição particular ou restrita a um único indivíduo, mas faz parte de toda uma geração⁹⁹.

É possível perceber no documentário como as sensibilidades associam-se às questões sociais e históricas por considerar esses aspectos emocionais dos militantes da luta armada dentro de uma perspectiva mais ampla na história política do país. "Que bom te ver viva" consegue combinar a apresentação de pessoas que confirmam a existência desse problema das heranças malditas da repressão e opinam sobre ele, além

⁹⁹ TEGA (2010), op.cit., p. 34-35.

de montar retrato pessoal de indivíduos que abordam a problemática das vidas marcadas por situações limite de violação aos direitos humanos em uma leitura muito particular¹⁰⁰.

O encontro entre emoções e variáveis sociais, políticas e históricas faz parte de uma proposta feita pela história das sensibilidades para se repensar o olhar sobre o passado¹⁰¹. A nova forma de se dirigir a tempos já transcorridos reconceitua o social e a própria inserção do homem na temporalidade por focar as práticas dos grupos sociais e os sentidos por eles atribuídos às suas trajetórias e experiências, Além disso, reformula o conceito por compreender o outro, a alteridade no tempo¹⁰² reconhecendo as especificidades e as emoções dos indivíduos sem preconceitos como elementos importantes para se vincular sujeitos sociais e contexto em suas interações mútuas. No caso deste trabalho, temos a possibilidade de visualizar o passado da ditadura civil-militar brasileira pelas memórias, traumas, identidades e subjetividades ainda abaladas e moldadas por fatos dolorosos de uma parte da sociedade num processo de reencontro constante com suas histórias de vida e com expectativas de mudanças através da fala.

Finaliza-se então as etapas deste ciclo de análise fílmica e sensível com a seção seguinte caracterizada pelo exame da circulação de "Que bom te ver viva" após sua exibição nos cinemas, em mostras especiais ou mesmo em outros espaços, como faculdades. A partir de críticas cinematográficas, de impressões da própria Lúcia Murat com a recepção do público a seu filme e de trabalhos acadêmicos feitos, podemos alcançar este âmbito do entendimento das emoções difundidas pela diretora e pelas outras mulheres participantes do documentário; e, assim, dimensionar que concepção de história os espectadores podem construir acerca deste momento histórico.

1.3 Os retornos do filme

Uma obra cultural não se fecha em si mesma durante sua exibição e em função da linha narrativa pretendida pelo realizador. Significados distintos podem ser atribuídos ao objeto artístico quando esse chega ao público e pode ser interpretado de múltiplas possibilidades de acordo com a bagagem cultural e social de quem o assiste. O cinema também tem essa capacidade porque, cada vez mais, as imagens assumem uma importância significativa na nossa compreensão do homem no tempo e podem receber

¹⁰⁰ NICHOLS, op. cit., p. 205-206.

¹⁰¹ VELLOSO, Monica P. "Sensibilidades sociais e histórias de vida". Revista de História e Estudos Culturais. vol. 6, ano VI, nº 3, 2009, p. 3

¹⁰² VELLOSO, op. cit., p. 6 e 8.

diferentes leituras ao se variar os indivíduos e os momentos históricos em que se interpreta este produto.

Lúcia Murat, nas entrevistas que já deu sobre sua trajetória de militância política e de fazer cinematográfico, comenta como "Que bom te ver viva" é seu trabalho mais discutido e retomado em períodos distintos do Brasil após seu lançamento comercial¹⁰³. A produção ressurgiu em efemérides ligadas a fatos da ditadura civil-militar e é reexibido em eventos acadêmicos ou referenciado em eventos de instituições políticas, como no depoimento na Comissão da Verdade no Rio de Janeiro de 2013 em que diz "Nenhuma tortura seria comparável ao que eu vim a enfrentar. Não porque tenha sido mais torturada do que os outros, mas porque eu acho o horror indescritível" e integra esse movimento mais amplo de cobrança por responsabilidades pelas violações aos direitos humanos e por espaços de expressão de suas narrativas e memórias¹⁰⁴.

No mesmo depoimento à Comissão da Verdade, a cineasta apresenta outros problemas decorrentes da repressão sofrida:

Eu fiz tudo o que eles [torturadores] mandaram. Eu fiz tudo o que eles [torturadores] mandaram. A sensação era que eu tinha perdido inteiramente a minha identidade porque quando a sua dor é transformada em piada, com a sua ajuda, é como se nada mais tivesse sentido.¹⁰⁵

Uma das efemérides que se pode citar é a dos cinquenta anos do golpe civil-militar de 1964, quando os debates e relatos da Comissão da Verdade contribuíram para resgatar esclarecimentos deste passado de nosso país¹⁰⁶. A produção renova seu valor político ao manter-se atual na necessidade de se compreender a tortura como prática institucionalizada pelo Estado ditatorial e seus impactos na vida dos militantes e a lembrança contínua dessas violências para se evitar repetições de acontecimentos dessa natureza e tentar se combater as marcas autoritárias ainda remanescentes na atualidade; "Que bom te ver viva" talvez seja mais lembrado justamente por tratar de modo muito incisivo a questão da tortura sem ser envolvido em aspectos mais específicos da subjetividade de Lúcia Murat.

¹⁰³ MURAT, Lúcia. Entrevista Pública - Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI/UFF), 13 de set. 2016.

¹⁰⁴ Comissão da Verdade Rio de Janeiro. **Depoimentos Lúcia Murat e Dulce Pandolfi**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZwyKtFdZrKk>. Acesso em 28/06/2017

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ MURAT, Lúcia. Entrevista Pública - Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI/UFF), 13 de set. 2016.

O posicionamento da cineasta em relação à Comissão da Verdade também ajuda a difundir seu primeiro trabalho até hoje. O depoimento que prestou repercutiu muito ao engrossar o discurso de contestação a uma versão que reduz o horror do regime a uma "ditabranda" e, ao comparar o caso brasileiro ao de outros países da América Latina que vivenciaram experiências semelhantes, afirma que o Brasil está tendo avanços com essas iniciativas, mas ainda lentos. Apesar de reconhecer a importância da denúncia e da discussão pública, lamenta a falta de poder jurídico e punitivo desses processos: "Na época do *Que bom te ver viva*, a ditadura era muito presente. A ditadura no Brasil demora, na verdade ela não acabou até hoje, porque os caras tão aí. Não foram nem sequer punidos, julgados, não foram levados a um júri."¹⁰⁷

O engajamento na luta pela identificação dos envolvidos na repressão e nos debates sobre a punição aos torturadores faz parte dos novos projetos de vida em que Lúcia Murat demonstrou ter em suas aparições públicas de entrevistas na imprensa ou em meios universitários durante os anos 1990. Reconhece a dificuldade de suportar a prisão, a tortura e a culpa pela sobrevivência, porém carrega uma satisfação por continuar vivendo e criando pelo cinema, em um modo de se lidar com essa culpa. Além disso, tem orgulho como cidadã da ascensão profissional de pessoas da sua geração de luta, por exemplo, da chegada de Dilma Rousseff ao governo nos anos 2010¹⁰⁸.

A repercussão de "*Que bom te ver viva*" é vista, nesse sentido, pela surpresa com que plateias mais jovens assistiram ao filme e como este fato indica que ainda há muito para se contar a respeito da ditadura e da tortura. O filme passa a ocupar, em virtude do quadro, um papel de recuperação de nossa história na visão dela:

Que bom te ver viva é um filme que até hoje tem impacto. E não só tem impacto, ele ressurgiu. Quer dizer, quando teve a Comissão da Verdade, ele ressurgiu, quando teve os cinquenta anos do golpe, ele ressurgiu. E é muito bom pra mim você saber que ele não morreu, que ele continua tendo algum tipo de atualidade como linguagem mesmo.¹⁰⁹

O contexto a que o documentário esteve ligado e seus desdobramentos nem sempre foi positivo como se poderia supor por sua penetração junto ao público mais jovem. A

¹⁰⁷ Idem.

¹⁰⁸ TV Brasil. **Lúcia Murat - 3a1**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CAvi0UUj6PQ> Acesso em 28/06/2017.

¹⁰⁹ MURAT, Lúcia. Entrevista Pública - Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI/UFF), 13 de set. 2016.

situação vivenciada pela cineasta, logo após a conclusão das filmagens indica como, em suas palavras, toda mudança no Brasil seria mais lenta e o clima de repressão ainda existente em uma comprovação de que a transição política ainda estaria em curso e a democracia um valor a ser aprendido e aprimorado para melhor. Lúcia sofreu ameaças anônimas por telefone e abalada por esta intimidação teve um pesadelo de que sua casa era bombardeada¹¹⁰. Esse relato é sintomático para mostrar como o autoritarismo esteve permeando a redemocratização brasileira e deixou marcas na sociedade e nas vivências dos indivíduos.

Atravessando esses períodos históricos e os ressurgimentos da obra também podemos examinar como a crítica cinematográfica a recebeu. No almanaque do jornal "Estado do Paraná", em dezembro de 1989, foi publicada a crítica de Aramis Millarch¹¹¹, na qual o autor procura destacar a importância do documentário. Chamando-o de um "filme de utilidade pública, uma obra contundente, imensamente importante e que o faz, por isto mesmo, o melhor filme brasileiro de 1989 - e uma lição para não ser esquecida jamais", o autor tece alguns breves comentários sobre a linguagem cinematográfica e concentra-se na importância do tema apresentado.

No que se refere aos aspectos estilísticos da obra, o crítico elogia a montagem feita por Vera Freire para intercalar os depoimentos das sete mulheres conhecidas e uma que preferiu o anonimato e apenas se expressar através de uma carta escrita, além das performances de Irene Ravache. A organização da sequência das cenas reforça o impacto e a dramaticidade dos relatos junto ao público e garante a possibilidade de excelente interpretação por parte da atriz Irene Ravache, vista por Aramis Millarch como um alter ego de Lúcia Murat.

Quanto ao tema, o autor enfatiza a importância da rememoração dos episódios violentos das mulheres torturadas para suas próprias trajetórias individuais e para o país. Os seus próprios depoimentos e de conhecidos, como parentes e amigos, costumam uma visão ampla de suas lutas políticas sob uma perspectiva ainda esperançosa para a reintegração de suas vidas e para a interpretação de seus passados. Nas palavras do crítico:

O filme de Lúcia é antes de tudo um hino à vida. Não existe ódio ou espírito

¹¹⁰ MINISTÉRIO da Cultura Brasil. **Lúcia Murat conta sua experiência durante a ditadura militar.** 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ThdfEZz1TFI> Acesso em: 28/06/2017.

¹¹¹ MILLARCH, Aramis. "Artigo sobre "Que Bom Te Ver Viva". **Estado do Paraná**, dez. 1989. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/o-hino-vida-de-lucia-murat>. Acesso em: 15/10/2017

de revanchismo entre as mulheres que foram presas, torturadas e passaram alguns dos melhores anos de suas vidas nas cadeias, devido à ação política nos anos mais duros da revolução. Ao contrário, sente-se em muitos dos depoimentos um hino à vida, a esperança, especialmente da parte das mulheres que tiveram a maternidade, ou na prisão ou posteriormente.¹¹²

Outra crítica a ser examinada data de 2014 presente no site Vortex Cultural¹¹³. É necessário apontar o fato de que este intervalo significativo entre as duas críticas justifica-se pela dificuldade de obtenção de outras análises de outros períodos; de certa forma, esta condição dialoga com a convicção de Lúcia Murat de que o filme atravessa um ciclo próprio de destaque no cenário público, afastamento dos debates públicos e retornos periódicos. No caso específico do ano de 2014, este retorno esteve muito vinculado à efeméride dos 50 anos do golpe civil-militar de 1964 e das discussões e reflexões potencializadas pela recuperação de um passado recente.

Este material de 2014 aborda o recurso da quebra da quarta parede, importante para expor ao público de modo contundente as feridas deixadas pela repressão e de chamar sua atenção para a necessidade de discussão a respeito das consequências dessas violências nos sobreviventes. A necessidade de explorar o tema através da estética optada baseia-se no fato de que:

O artifício da quebra da quarta parede exerce a função de tomar a atenção pública daqueles que costumam consumir as telenovelas, e alertá-los para a flagrante realidade dos anos de chumbo, que, apesar do tempo decorrido, ainda ecoam de modo cruel nas almas daquelas moças violentadas pelo DOI-CODI e por seus semelhantes.

O presente texto dá destaque considerável à função da personagem ficcional de Irene Ravache enquanto uma representação das experiências pessoais de Lúcia Murat. A dramaturgia da atriz é vista em seu âmbito denunciativo acerca dos desmandos cometidos pelo governo autoritário e em seu âmbito simbólico de formação de memórias marcadas pelo difícil equilíbrio entre lembrar e esquecer e as violências sofridas e conviver com recordações do dolorosas que não podem ser esquecidas em nome dos direitos humanos e da democracia. Além disso, Irene Ravache é importante

¹¹² MILLARCH, Aramis. "Artigo sobre "Que Bom Te Ver Viva". **Estado do Paraná**, dez. 1989. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/o-hino-vida-de-lucia-murat>. Acesso em: 15/10/2017

¹¹³ PEREIRA, Filipe. "Crítica Que Bom Te Ver Viva". **Vortex Cultural**, dez. 2014. Disponível: <http://www.vortexcultural.com.br/cinema/critica-que-bom-te-ver-viva/> Acesso em 28/06/2017

para abordar a sexualização do corpo feminino e a naturalidade de se buscar o prazer por ser uma necessidade humana e uma faceta dentro das lutas em prol da liberdade de atitudes e de afirmação de suas identidades¹¹⁴.

Já no que se refere aos depoimentos selecionados, a crítica enfatiza as consequências da tortura na vida das mulheres, especialmente as dores recorrentes de terem perdido parentes e companheiros mortos ou desaparecidos e sobreviverem carregando esses desafios em seu íntimo. Os relatos de seus maridos, filhos e/ou amigos ajudam a construir o quadro de persistência dos traumas e de como esses problemas podem ser observados por pessoas que convivem diariamente com tais sofrimentos. O peso das consequências ainda era agravado pelo esquecimento como uma omissão do direito dessas mulheres de lembrar e sentir. Sobre a questão da memória:

Elas não fizeram parte deste acordo de silêncio e certas estão com esta atitude. Esquecer seria trair a luta e, principalmente, seria trair a si mesma, a memória dos muitos amigos e amigas e a memória delas. A tortura fez e faz parte das vidas. O comentário final é arredo, denunciativo e inconforme, mas, ainda assim, delicado e feminino, tanto na figura de Irene Ravache como no roteiro de Lúcia Murat.¹¹⁵

A circulação de "Que bom te ver viva" pode ser igualmente verificada nas produções acadêmicas escritas em dissertações de mestrado ou artigos em revistas de história. Um trabalho relevante é a dissertação de Danielle Tega "Mulheres em foco: construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina"¹¹⁶, previamente citado. Nele, a análise é iniciada pela vinculação entre estudos de memória e feminismo para situar o filme de Lúcia Murat não somente em um processo de construção de sentidos para lembranças numa perspectiva temporal, mas numa proposta de reconstrução do passado via protagonismo das mulheres no cenário político mais amplo e nas questões de gênero.

O trabalho é interessante na contextualização do filme e das experiências de vida da cineasta em sua funcionalidade para se debater as potencialidades deste cinema no saber histórico. O enfoque da trajetória artística de Lúcia Murat e de seus interesses e

¹¹⁴ PEREIRA, Filipe. "Crítica Que Bom Te Ver Viva". **Vortex Cultural**, dez. 2014. Disponível: <http://www.vortexcultural.com.br/cinema/critica-que-bom-te-ver-viva/> Acesso em 28/06/2017

¹¹⁵ PEREIRA, Filipe. "Crítica Que Bom Te Ver Viva". **Vortex Cultural**, dez. 2014. Disponível: <http://www.vortexcultural.com.br/cinema/critica-que-bom-te-ver-viva/> Acesso em 28/06/2017

¹¹⁶ TEGA, Danielle. **Mulheres em foco: construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

motivações pessoais mostram a força dos temas levantados: a condição feminina, a reivindicação pelo direito ao prazer e o domínio de seu próprio corpo, a luta política engajada nas transformações do país, as questões relativas à sobrevivência aos tempos repressivos em relação às dificuldades e aflições de lidar com sentimentos de culpa, de sofrimento pelas torturas, e a apreensão em poder se expressar e em seguir suas vidas.

Complementando, Danielle Tega também pode ser citada no artigo "Memórias da militância: reconstruções da resistência política feminina à ditadura civil-militar brasileira" em que a abordagem sobre "Que bom te ter viva" é muito semelhante, apesar de alguns elementos receberem alguma atenção maior. Na obra, a autora se debruça mais sobre aspectos narrativos do filme (a quebra da quarta parede, os enquadramentos dos ângulos, a cenografia...) em sua ligação com a dimensão subjetiva existente na militância política contra a ditadura civil-militar e como essa problemática. Por mais que já possa ter sido subestimada em investigações históricas, oferece contribuições importantes em nossa compreensão de uma época e de seus significados/repercussões na vida dos sujeitos sociais.

Outro texto acadêmico a ser levantado para sintetizar as abordagens mais comuns feitas por historiadores a respeito deste documentário é a dissertação de mestrado "Memória dos ressentimentos: a luta armada através do cinema brasileiro dos anos 1980 e 1990"¹¹⁷ de Rodrigo de Moura e Cunha. O autor valoriza mais em seu trabalho o processo de elaboração das memórias, demonstrando como o cinema pode ser um lugar de memória e como este filme em específico assume um caráter de memória testemunhal porque trabalha o conceito de testemunho como importante para se entender as lembranças enquanto traço constitutivo das identidades e para se narrar as experiências de dor e outras emoções já vivenciadas ou ainda presentes.

Rodrigo de Moura e Cunha também marca o valor de se narrar as vivências e desenvolver espaços de fala e de expressão, questionando uma visão de que retomar esses fatos passados sejam demonstrações de revanchismos. Não se trata de vingança, mas sim de um esforço por se preservar elementos necessários para suas existências e para suas identidades, não ver parte de suas vidas apagadas ou silenciadas. Trata-se também de pensar as contribuições dessas lutas por manifestação de suas subjetividades em sua importância política de ajudar o país a encarar sua história em todos os seus

¹¹⁷ CUNHA, Rodrigo de Moura e. **Memória dos ressentimentos: a luta armada através do cinema brasileiro dos anos 1980 e 1990**. 2007. 130f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

paradoxos, limitações, deficiências e melhorias a serem perseguidas.

Reunindo esses dados pelo contexto de produção e visualização de "Que bom te ver viva", pela crítica cinematográfica e pelos trabalhos acadêmicos, é possível perceber como este filme foi compreendido. Com o passar dos anos, há a crença de que o filme proporciona uma denúncia das atrocidades cometidas pela ditadura, uma posição necessária para se alertar as violências já praticadas no país e se combater qualquer repetição de autoritarismos assim. Há também a preocupação de não se restringir nem desrespeitar as emoções desses indivíduos em querer expressar seus dilemas, dúvidas, anseios e trajetórias.

Nos demais filmes analisados, é preciso considerar nesse mesmo trajeto proposto (contextualização histórica, análise fílmica em seus aspectos narrativos e estéticos e circulação) as particularidades de cada trabalho de Lúcia Murat e como interferem na forma como as obras foram recebidas. Nota-se um encontro entre as propostas específicas de cada filme, as experiências de vida da cineasta retratadas e o momento histórico em que foram lançados; um intercâmbio de tempos e sentidos distintos também evidenciado, como veremos, nos anos 2000 com "Quase dois irmãos".

Capítulo 2 - Quase dois irmãos

2.1 A prisão como inspiração

Entre os anos 1900 e 2000, o Brasil ainda enfrentava algumas limitações no trabalho de memória e de esclarecimentos do período autoritário em virtude dos distintos comportamentos dos governos nessa questão. Houve medidas mais tímidas nos governos de Fernando Collor de Melo e Itamar Franco (transferência de registros policiais para governos estaduais e ausência de iniciativa para que fosse criada uma comissão especial que reconhecesse oficialmente os abusos aos direitos humanos); medidas mais sólidas no governo Fernando Henrique Cardoso (instalação de comissões especiais com o papel de garantir um reconhecimento público das responsabilidades do Estado sobre desaparecimentos e torturas e pagamento de indenizações às famílias das vítimas. No governo Luis Inácio Lula da Silva, contradições geradas por avanços e recuos (ampliação das compensações financeiras através de uma nova comissão de Anistia, enquanto o acesso aos arquivos permanecia como um tema espinhoso e de difícil tratamento e sem tantas melhorias)¹¹⁸.

O ano de 2004, quando "Quase dois irmãos" é lançado, ainda revelava um elemento adicional de referência histórica para o passado autoritário brasileiro: fazia-se 40 anos desde o golpe de Estado de 1964. Nessa efeméride, produções escritas de grande circulação buscaram construir narrativas reflexivas e analíticas acerca da ditadura civil-militar, como Sônia Meneses investigou a partir de seu trabalho sobre as matérias da Folha de São Paulo 40 anos após o episódio histórico¹¹⁹. Tal rememoração da ruptura institucional de 1964 é coberta pelo periódico de um modo que se pretende definir como isento e imparcial, decidido a encontrar e a expor a verdade definitiva dos fatos através da concessão de espaços para distintas versões elaboradas por trabalhos de estudiosos e testemunhos de indivíduos cujas trajetórias percorreram aquele período histórico.

Essa disposição de se atribuir esse papel mais neutro precisa ser considerada num contexto que não ignora o fato de a Folha de São Paulo ter apoiado o regime autoritário em seus primeiros anos e apenas ter se desvinculado da base de sustentação do governo em fins dos anos 1970. Entre as versões distintas apresentadas, pode-se perceber duas

¹¹⁸ BRITO, Alexandra B. de. "Justiça transicional em câmera lenta: o caso do Brasil". In: PINTO, Antônio C.; MARTINHO, Francisco C. **O Passado que não passa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 239-240.

¹¹⁹ MENESES, Sônia. "Os vendedores de passados: a escrita da história como produto da mídia". **Tempos Históricos**, volume 14, 2º semestre de 2010, p. 70-90.

formas de compreensão histórica também distintas. A primeira sendo: o general reformado Carlos Meira Matos vê a história como uma ciência que ensina e, nesse caso específico, capaz de demonstrar como o movimento de 1964 teria salvado o país do caos da ameaça do comunismo. Já o segundo: o jornalista Arnaldo Jabor entende a história numa concepção mais pessoal e subjetiva da dimensão dos impactos dos acontecimentos na vida interior dos indivíduos e, também no caso, mostraria os efeitos danosos do regime de exceção, principalmente sobre a classe média, lugar de onde ele fala¹²⁰.

O cinema brasileiro, em 2004, ainda passava por um momento de recuperação e de busca por uma identidade mais bem definida e de novos caminhos a serem trilhados, levando-se em consideração o panorama cinematográfico da década de 1990. Até 1995, o Brasil sentia os reflexos negativos da presidência de Fernando Collor de Melo sobre o campo cultural em decorrência do fechamento da Embrafilme¹²¹ e do fim de outros mecanismos estatais de fomento à produção artística. Com o retorno de leis de incentivo a partir de 1995, essa década, gradativamente, trouxe de volta a produção cinematográfica no país (a chamada Retomada) e também de filmes históricos cujos temas se voltam para a ditadura civil-militar, como foram "O que é isso, companheiro?" (1997) de Bruno Barreto e "Ação entre amigos" (1998) de Beto Brant e suas propostas distintas sobre a luta armada.

Os anos 2000 já possibilitaram um número maior de produções interessadas em retratar o regime autoritário e seus efeitos sobre a sociedade brasileira. Além da quantidade, vale também apontar a diversidade de abordagens verificadas em "Cabra Cega" (2005) de Toni Venturi, "O ano em que meus pais saíram de férias" (2006) de Cao Hamburger, "Batismo de Sangue" (2006) de Helvécio Raton e "Zuzu Angel" (2006) de Sergio Rezende como demonstração da complexidade e pluralidade de assuntos e perspectivas capazes de serem trabalhadas. Os enfoques são variados e procuram mostrar os diferentes olhares possíveis para um guerrilheiro, o filho de um militante político, a mãe de um membro da guerrilha e a Igreja Católica e seus diversos integrantes.

No intervalo de tempo entre "Que bom te ver viva" e "Quase dois irmãos", a carreira

¹²⁰ MENESES, op. cit., p. 75.

¹²¹ A Embrafilme foi uma empresa estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes, criada através do decreto-lei nº 862 em 12 de setembro de 1969. Foi extinta em 16 de março de 1990 no governo Collor. Sobre a Embrafilme, cf. AMANCIO, Tunico. **Artes e Manhas da Embrafilme: Cinema Estatal Brasileiro em sua Época de Ouro**. Niterói: EdUFF, 2000.

de Lúcia Murat vai se consolidando com a diversidade de abordagens estéticas e temáticas por ela exploradas. Em 1996, é lançado "Doces poderes", um longa de ficção pautado na discussão da influência da mídia em campanhas eleitorais a partir de uma personagem fictícia que consegue um emprego de jornalista numa rede de TV em Brasília. E em 2000, é lançado "Brava gente brasileira", outro longa ficcional, com o tema do conflituoso encontro o português colonizador e o povo indígena durante a colonização portuguesa em 1778 no Brasil a partir do trabalho de levantamento topográfico da região do Pantanal feito por um cartógrafo português.

Ambos os filmes são representativos de algumas escolhas temáticas que orientaram as primeiras obras assinadas pela cineasta: a preocupação em abordar temas políticos da história brasileira atravessando diferentes períodos históricos, nem sempre vivenciados pela diretora. Essa opção ajuda a compreender como Lúcia Murat é movida por questões importantes do país e por um anseio de investigar os diferentes Brasis que podemos visualizar e sentir no tempo presente. Utilizando-se das mais variadas técnicas estilísticas na linguagem documental ou ficcional (até mesmo na mistura dessas duas), a cineasta volta a entrecruzar suas experiências pessoais a passagens de nossa história do contexto da ditadura civil-militar. A cineasta chega em 2004 com "Quase dois irmãos".

Nesse quadro histórico e cinematográfico, "Quase dois irmãos" (2004) se situa também lançando um olhar particular ao governo de exceção estabelecido. O interesse de Lúcia Murat pela riqueza de possibilidades narrativas e estéticas oferecida pelo cinema novamente se percebe neste seu outro trabalho. O roteiro aborda o contato entre mundos distintos do asfalto e do morro. A interação de uma realidade de classe média mais bem sucedida e de outra de uma classe mais baixa com condições econômicas mais desfavoráveis a partir de uma narrativa integralmente ficcional. Trata-se, assim, de explorar uma dimensão do período da ditadura civil-militar ainda pouco analisado e discutido: a convivência, as influências e as contradições no encontro de presos políticos (envolvidos na resistência ao regime) e de presos comuns (não envolvidos com questões políticas).

O filme acompanha três momentos ao longo das vidas de Miguel (Caco Ciocler, nos anos 1970, e Werner Schünemann, nos anos 2000) e Jorginho (Flávio Bauraqui, nos anos 1970, e Antônio Pompêo, nos anos 2000), personagens de origens e trajetórias distintas que se interlaçam em ocasiões muito específicas. Primeiramente, tornam-se amigos na infância graças aos seus pais que já se conheciam e tinham uma amizade apesar das diferenças sociais e econômicas de suas famílias, porém à medida que

envelhecem seguem outros caminhos e se reencontram durante o auge da repressão ditatorial. Numa segunda fase, nos anos 1970, eles voltam a conviver na prisão de Ilha Grande¹²² já adultos e envolvidos em situações diferentes de punição (Miguel membro da resistência armada e disposto a realizar uma revolução socialista e Jorginho responsável por infrações à lei decorrentes de assaltos cometidos). Após esse período de confinamento, ainda se reveem quando Miguel vai até a prisão de Bangu¹²³, onde Jorginho cumpre pena por tráfico de drogas, apresentar um projeto social para o morro dos Macacos num momento em que já são senhores de meia idade.

Diferentemente de "Que bom te ver viva" e da mistura de elementos documentais e ficcionais, "Quase dois irmãos" adota unicamente a ficção para construir sua história a respeito do sistema prisional brasileiro à época e os dilemas sociais e políticos vividos pela sociedade. Estes dilemas são tratados historicamente, ao atravessar distintas épocas e ao estabelecer diálogos, comentários, reflexões e críticas ao cenário socioeconômico do país. Devido a essa escolha, o trabalho de montagem é funcional para alternar entre esses tempos e aproximar as experiências passadas de Lúcia Murat a aspectos mais recentes da história do Brasil. Como a própria cineasta já demonstrou, seu presente mobiliza seus filmes, até aqueles que abordam uma passagem do passado, e as ferramentas do cinema (ficcional, nesse caso) oferecem várias possibilidades de expressão e construção de significados.

Os aspectos estilísticos da narrativa podem variar de acordo com as preocupações temáticas de cada uma de suas obras. Como veremos a seguir com "Uma longa viagem" e "A memória que me contam", a dimensão documental retorna no primeiro desses filmes citados quando a montagem alterna entre a leitura de cartas do irmão da diretora em suas viagens nas décadas de 1960 e 1970 e as performances do ator Caio Blat, dramatizando estas correspondências e viagens (em um recurso que lembra o utilizado em "Que bom te ver viva"). Mesmo sendo uma produção ficcional, o segundo filme citado também possui suas aproximações com o documentário por ser um roteiro que evoca as próprias vivências de Lúcia Murat e projeta em personagens todo o trabalho de autocrítica de uma geração de ativistas políticos.

¹²² Cf. ANTONACI, Giovanna de Abreu. **Os presos comunistas nos cárceres da Ilha Grande (1930-1945)**. Dissertação de mestrado, UFF: Niterói, 2014; FARIA, Cátia. **Revolucionários, bandidos e marginais. Presos políticos e comuns sob a ditadura militar**. Dissertação de mestrado, UFF: Niterói, 2005.

¹²³ Sobre Bangu, cf. CALDEIRA, Cesar. **A política do cárcere duro: Bangu 1**. São Paulo Perspec. vol. 18 no 1, São Paulo, jan/mar 2004; e sobre crime organizado, cf. MISSE, Michel. **Crime organizado e crime comum no Rio de Janeiro: diferenças e afinidades**. Revista Sociologia Política, Curitiba, v. 19, n. 40, out. 2011.

Chegando à década dos anos 2000, o momento presente da diretora permitiu a concretização de "Quase dois irmãos" e sua referência às suas experiências históricas e subjetivas. Por exemplo, ao conhecer filhas de um amigo que subiam o morro para se relacionar com traficantes lembrou o episódio de construção de um muro na prisão de Ilha Grande que separava presos políticos e comuns¹²⁴. Dessa situação específica, o roteiro busca problematizar a convivência que poderia ser problemática entre estes indivíduos engajados numa luta revolucionária contra a ditadura e outros indivíduos de uma classe social menos favorecida e ausente desta participação política.

Essa memória não é exata nem revela uma vivência precisa de Lúcia Murat no presídio de Ilha Grande, já que ela esteve presa em Tavalera Bangu. No caso, mobilizam-se recordações através de sensibilidades semelhantes experimentadas num ambiente de prisão onde, em qualquer que seja, os sentimentos de violência, de desilusão com seus planos políticos e de isolamento social e geográfico são os mesmos. As mesmas sensações de distanciamento entre os militantes e a população em geral também podem ser observadas em quaisquer locais pela falta de diálogo e de compreensão das duas realidades tão heterogêneas para se pensar transformações mais contundentes no Brasil.

Além disso, é possível perceber que o encontro entre favela/classe média e presos políticos/presos comuns e de tempos históricos distintos diz muito a respeito de algumas permanências ou alguns problemas em nossa sociedade. Pensar que a postura de uma classe média que, em tempos passados já se levantou em favor de liberdades individuais e políticas, pode passar a uma incompreensão da favela e de seus moradores num contexto seguinte, algo como um tipo de conservadorismo vigente até hoje. Um tipo de separação social em classes, em condições financeiras, em cor da pele e em oportunidades de vida que ecoa metaforicamente na construção de um muro no presídio e indica a persistência de desigualdades entre os cidadãos e de dificuldades em combater tais mazelas e superar injustiças históricas.

Lúcia Murat pode não ter vivenciado o dia a dia do presídio de Ilha Grande, mas vivenciou os sentimentos provocados pelo aprisionamento e pelas perdas de seus companheiros vítimas da repressão. Ela recorda, em entrevistas, suas atividades de resistência à ditadura e as perseguições e punições sofridas: três fases distintas, marcadas pelo engajamento no movimento estudantil. Evidentes ainda pelo

¹²⁴ TV Brasil. **Lúcia Murat - 3a1**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CAvi0UUj6PQ>
Acesso em 28/06/2017

envolvimento no setor operário através de ações nas fábricas denunciando o regime para ganhar apoio no meio dos trabalhadores e pela participação no setor armado para se obter armas e dinheiro como sustentação do desejado processo revolucionário. No início dos anos 1970, foi presa em Tavalera Bangu, torturada de modos diversos e, nesse período, viveu dores e traumas correspondentes às violências sofridas e presenciadas por seus colegas¹²⁵.

Um exemplo de sofrimento veio com a amizade desenvolvida com Stuart Angel e com a morte violenta de seu amigo. Também em entrevistas, a cineasta comenta sua reação à perda de Stuart como uma parte de sua vida que se foi e como algo que gera uma culpa pela sobrevivência dela e certo incômodo ao encontrar Zuzu Angel, mãe de seu amigo e uma grande companheira que ajudava os demais militantes. Entre as consequências dos fatos, Lúcia Murat chama a atenção para a impossibilidade de se heroicizar a luta revolucionária nas organizações armadas e a morte de seus companheiros¹²⁶.

A produção de "Quase dois irmãos" também contou com o auxílio e a participação do roteirista Paulo Lins, escritor do livro "Cidade de Deus" de 1997 e roteirista do filme de mesmo título de 2002, um profissional experiente em histórias com uma temática social mais acentuada. O método de trabalho adotado, segundo ele em entrevistas, evocava as diferentes experiências do roteirista e da cineasta: ele já tendo sido preso por incidentes não políticos ("preso comum") e ela já tendo sido presa por suas atividades de oposição à ditadura ("presa política") poderiam retratar as realidades que conhecem¹²⁷. Somadas à trajetória dos dois profissionais, a equipe de filmagem também utilizou entrevistas com presos comuns e políticos para construir um painel das relações desses indivíduos e da dinâmica dentro de uma cadeia em que mundos tão díspares se encontravam e revelavam características mais amplas da sociedade¹²⁸.

Outro aspecto levantado por Paulo Lins na elaboração do filme diz respeito à problemática da formação do Comando Vermelho como resultado da interação entre presos de distintas origens, realidades e lugares sociais e ideológicos. Ele aborda a criação desta facção do crime organizado como um desdobramento imprevisível para o

¹²⁵ Itaú Cultural. **Lúcia Murat - Ocupação Zuzu (parte 3)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gc7WwBKOegY&t=16s>. Acesso em 28/06/2017

¹²⁶ Itaú Cultural. **Lúcia Murat - Ocupação Zuzu (parte 2)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wt0AMMA-fOs>. Acesso em 28/06/2017

¹²⁷ Fundação Cultural Cassiano Ricardo. **Golpe na tela: Quase dois irmãos**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jELEaLUhVXY>. Acesso em 28/06/2017.

¹²⁸ Idem

regime autoritário, mas tendo um sentido político como pode ser exemplificado no envio de uma carta à Comissão de Anistia Internacional reivindicando o fim dos espancamentos e demais maus tratos. Na mesma entrevista concedida, relaciona a organização criminosa a um contexto de violência, que também inclui as milícias e o apoio social obtido de parcela da população a estas associações, e de corrupção de autoridades policiais e governamentais em administrar suas funções e relações com a sociedade¹²⁹.

Questões do tempo presente, frequentemente, interferem no ofício cinematográfico de Lúcia Murat e promovem releituras de seu passado e de seu trajeto de vida. Em "Que bom te ver viva", havia o interesse maior de denunciar as atrocidades da tortura e explorar as sensibilidades e as dimensões internas dos torturados frente às violações dos direitos humanos. Veremos que em "Quase dois irmãos", a passagem do tempo e a explosão de contradições socioeconômicas no Brasil desde a década de 1990 levou a cineasta a redirecionar seu olhar para o sistema prisional, palco destas desigualdades durante o período ditatorial¹³⁰, como pretend-se averiguar, a partir de uma perspectiva mais pessimista decorrente do resultado das lutas políticas realizadas à época. Ainda será possível notar como uma distância maior no tempo em "Uma longa viagem" e em "A memória que me contam" pode possibilitar uma autocrítica uma reflexão entre erros e acertos de toda uma geração de militância política.

2.2 Uma narrativa de dois mundos

Conhecida essa contextualização, já podemos avançar à análise de "Quase dois irmãos". Assim como em "Que bom te ver viva", o novo filme inicia-se com uma cartela inicial que explica o sentido de sua história: "Nos anos 70, durante a ditadura militar, presos políticos e presos comuns acusados de assalto a banco estavam submetidos à lei de Segurança Nacional. Cumpriam pena nas mesmas prisões. Este filme se inspira no encontro desses dois mundos"¹³¹. O fato de que os trabalhos de Lúcia Murat não abordem os eventos históricos do país de modo tradicional, explicando as características políticas e factuais deste passado, pode justificar esse recurso inicial para localizar o

¹²⁹ Fundação Cultural Cassiano Ricardo. **Golpe na tela: Quase dois irmãos**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jELEaLUhVXY> Acesso em 28/06/2017.

¹³⁰ Cf. também o documentário "Memória para uso diário" do grupo Tortura Nunca Mais em sua luta pelos direitos humanos. 20 anos após o regime autoritário, a razão da existência deste grupo se mantém em função de práticas de torturas observadas ainda hoje.

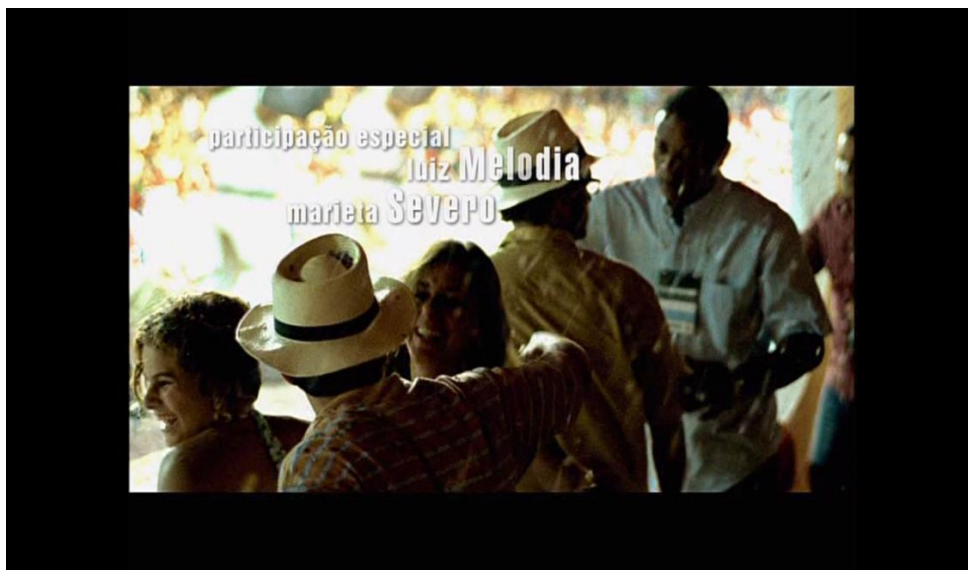
¹³¹ Cartela inicial, 18s.

público na época em que o filme se passará.

Essa cartela inicial dissolve-se gradualmente e é substituída pela primeira sequência que enfoca - através da fotografia mais escurecida de tons marrons desgastados, trabalho do diretor de fotografia Jacques Cheuiche -, um menino montando um quebra cabeça de dançarinos de samba e, em seguida, sua mãe contando uma história de dormir também envolvendo esse ritmo musical. A sequência encadeada posteriormente salta no tempo para o presente no período do Carnaval, com uma iluminação de cores mais vibrantes, quando vemos um homem de meia idade, que saberemos mais tarde se tratar do personagem Miguel, interpretado por Werner Schünemann, que sai do que parece ser um bloco de rua. A dinâmica na montagem nas cenas será uma constante ao longo da projeção e os primeiros momentos mostram a alternância dos tempos históricos como eixo condutor da narrativa (mais uma linha temporal entre essas duas já apresentadas ainda será acrescida).



Frame 13 - Fotografia década 1950 (0min36s)



Frame 14 - Fotografia dias atuais (2min14s)

Só após a abertura, exibe-se o título do filme e voltamos à narrativa para assistir ao Miguel de meia idade dirigir um carro por um túnel enquanto ouvimos em voz off o ator Caco Ciocler (que mais tarde saberemos ser o Miguel adulto, preso em Ilha Grande) dizer: "Temos todos duas vidas. Uma a que sonhamos. Outra a que vivemos."¹³² Imediatamente, retornamos a esse passado de tons mais escurecidos numa roda de samba em que o cantor entoia os seguintes versos: "Quem me vê sorrindo pensa que sou alegre. O meu sorriso é de consolação"¹³³. Essas duas passagens indicam uma desilusão que irá perpassar todo o enredo, uma frustração com relação às vidas daqueles indivíduos por distintas razões, uma dualidade entre sonhar/aparentar felicidade e sofrer a realidade tal qual se apresenta.

Tal desalento no cenário brasileiro, tanto em relação à linha narrativa do período da ditadura civil-militar quanto ao período da década de 2000, é entendido como uma relação entre as próprias experiências de Lúcia Murat e um certo pessimismo decorrente dos desafios para manter sua utopia, ao observar a situação socioeconômica do Brasil¹³⁴. A condição de influência das subjetividades de um indivíduo na compreensão de um contexto ou processo histórico demonstra como essas afetividades estão imbricadas na estrutura social e também são reveladas por ela, além de colocar aos historiadores o desafio de tornar presente uma energia emocional passada baseada em atos e utopias de

¹³² Miguel adulto, 02min44s.

¹³³ Samba, 02min58s.

¹³⁴ Cf. KREIN, José Darin. **A estrutura social do Brasil anos 2000 e o mito da classe média**. Estudos avançados, Campinas, n.28, 2014; DIEESE. **A situação do trabalho no Brasil na primeira década dos anos 2000**. São Paulo, 2012.

uma possibilidade de transformação social, política e econômica do Brasil¹³⁵.

Ainda na mesma sequência fílmica, a diretora abre o plano para mostrar o cenário e depois enquadra cada indivíduo presente na roda de samba e assinala diversos homens negros e apenas um homem branco. Enquanto a câmera se move lentamente pelo espaço, há a inserção da imagem do menino que era Miguel na infância assistindo à roda de samba. Todo esse momento é retratado de maneira romantizada e idealizada, lembrando uma performance e um ambiente mais teatral, graças à atmosfera lúdica e prazerosa que se procura transmitir no presente instante mais idílico de conagração entre pessoas tão distintas através da alegria proporcionada pelo samba.

Novamente a partir da montagem, regressamos ao presente e à continuação da fala em voz off de Miguel adulto enquanto o Miguel senhor de meia idade, ao volante de seu carro, atravessa o túnel: "Nos meus sonhos de infância, eu já podia ver a outra vida, a que vivemos, apontando para tudo o que viria a acontecer¹³⁶"; a câmera volta-se para o asfalto e, metaforicamente, representa o percurso da vida seguido por ele. Essa metáfora nos ajuda a perceber como a representação do passado não busca uma realidade, mas sim a percepção de um momento, a exteriorização de emoções e sentidos de fatos ocorridos por recursos visuais¹³⁷.

A narrativa, então, retorna ao passado e descreve um pouco do convívio e das diferenças entre as famílias de Miguel e de seu amigo Jorginho. Durante sua infância, os pais eram amigos e se divertiam ao som do violão e do samba e ainda assim geravam mal estar com suas esposas. A mãe de Jorginho, por exemplo, chama o pai de Miguel de doutor, reconhecendo as distinções sociais das famílias. Ela e a mãe de Miguel também se desentendem com seus maridos por causa da amizade entre eles. A montagem das cenas alterna entre as brigas dos dois casais. A mãe de Jorginho reclama de seu marido não ficar mais em casa, passar muito tempo com o pai de Miguel e se preocupar demais com a música que não daria em nada, além de não podendo conviver tanto com ele e tendo que ir sempre à igreja encara esta vida como vida de vagabundo. Enquanto isso, a mãe de Miguel reclama por seu marido ter levado o filho até a roda de samba e voltado tarde para casa, das feijoadas feitas por ele na época (chega a dizer: "Isso aqui não é uma favela!"¹³⁸) e tenta convencer de que não é racista, mas afirma que não é capaz de ceder à situação.

¹³⁵ VELLOSO, op.cit., p.1-2.

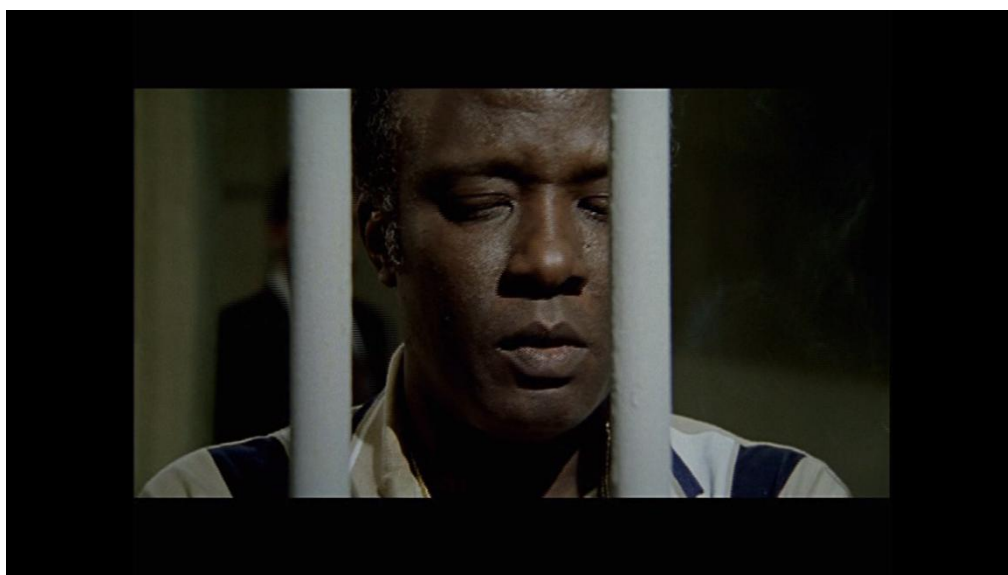
¹³⁶ Miguel adulto, 04min2s.

¹³⁷ LAGNY, op. cit., p. 4

¹³⁸ Mãe de Miguel, 05min24s.

A dinâmica entre esses personagens revela que os pais de Jorginho trabalham para os pais de Miguel e que, muitas vezes, sentiam uma distância entre suas vivências, uma incompatibilidade relacionada à condição econômica e à cor da pele. Essa separação, esse desencontro de dois mundos já é apresentado aqui, e retomado mais tarde como tema central, pelas estratégias visuais (por exemplo, a montagem) e por uma mistura de sentimentos e linguagem fílmica. Nesse sentido, compreendemos evidências da expressão emocional reeducando nosso olhar para dar atenção às sensibilidades no campo do político e da estética¹³⁹.

O filme avança até o presente e inicia uma nova cena com o som do correr de grades de uma cela de prisão se abrindo e o Miguel mais velho aparece no presídio de segurança máxima de Bangu e vê o Jorginho mais velho à sua frente, interpretado por Antônio Pompeo. Em todas as posições de Jorginho naquela sala, as grades estão próximas ao seu rosto e o cercam a todo instante. A composição do cenário e as falas do amigo de Miguel ("Quem te viu, quem te vê, hein, deputado!?" ; "O mundo dá muitas voltas mas sempre para no mesmo lugar. Mas aí tá tudo diferente, né?"¹⁴⁰) reforçam a distância desses dois homens até os dias recentes, um na vida política e outro encarcerado.



Frame 15 - Grades na trajetória de Jorginho (6min13s)

¹³⁹ PESAVENTO, op.cit., p. 5

¹⁴⁰ Jorginho senhor, 06min30s.



Frame 16 - Recorrência das grades (6min24)

A partir desse momento da obra, acompanharemos transições entre um passado do período da ditadura civil-militar e o presente dos anos 2000 em que Miguel é um deputado e Jorginho está preso por tráfico de drogas. Então, passamos a ver Miguel (vivido por Caco Ciocler) e um amigo (vivido por Fernando Alves Pinto) levando um jornal às escondidas para sua cela na Ilha Grande, em que estavam presos pela repressão do governo. Ambos leem a manchete "Não há presos políticos no país" e também veem uma notícia sobre a morte de uma companheira de luta armada, ao que o amigo Fernando diz "Você não existe. Eu não existo"¹⁴¹. Aqui é feita uma referência sutil aos fatos da época e ao contexto político de perseguições e censura aos opositores do regime que não é excessivamente didática e artificial por tentar explicar demasiadamente algo não orgânico dentro da cena.

Não abordar integralmente todos os aspectos do governo autoritário não significa um problema de insuficiência de análises de um processo histórico. Existe uma ampla gama de mundos, experiências e situações retratadas, porém outras tantas informações não aparecem. Isso porque filmes com temática histórica possuem maior dificuldade de explicar longos desdobramentos em escala nacional ou mundial; ou até mesmo na produção de um saber histórico acadêmico podemos perceber uma impossibilidade de os estudiosos trabalharem todos os elementos de um fenômeno¹⁴². Diga-se de passagem, um filme pode não ter como objetivo fundamental explorar alguns assuntos e, por conta disso, concentra-se em outros como se observa na prioridade dada por "Quase dois

¹⁴¹ Fernando, 09min25s.

¹⁴² ROSENSTONE, op. cit., p. 221-223.

irmãos" sobre as relações entre militantes políticos e a sociedade em geral.

Nas sequências posteriores, torna-se evidente como Miguel não compreende a realidade, os desafios e restrições à vida de Jorginho. Voltando ao presente em que os dois conversam numa sala do presídio de Bangu, Miguel não aceita a violência do crime organizado nas favelas cariocas comandada por Jorginho e esse retruca dizendo "Porque você não sabe nada de trabalhador"¹⁴³. A montagem nos leva novamente ao passado para mostrar a prisão de Jorginho no mesmo lugar onde estavam presos políticos que se recusavam a usar uniforme de presidiário e exigiam ser tratados de acordo com a Convenção de Genebra. Quando estamos outra vez no presente, Miguel explica um projeto social com financiamento internacional que pode ser feito na favela em que Jorginho mora, tendo como resposta o seguinte: "Você tá querendo construir um projeto social ou salvar sua família?"¹⁴⁴; a cena seguinte, também no presente, mostra Miguel indo à polícia para liberar sua filha e se desentendendo com ela por estar se encontrando com um traficante, como veremos (a filha ainda critica os tempos de militância do pai como explicação para sua obsessão por controle).

Tal descompasso entre os dois homens torna-se mais evidente pelas diferenças dos presos políticos e dos presos comuns na prisão. Enquanto a voz de Miguel diz "A vida de Jorginho talvez tenha sido uma tragédia anunciada que nós ajudamos a escrever"¹⁴⁵, Jorginho (interpretado por Flávio Bauraquí) é jogado numa cela com presos políticos que dizem não haver um xerife ali dentro e que todos deveriam calçar sapatos porque todos eram iguais. Além disso, quando todos são levados para o presídio de Ilha Grande, regras são impostas pelos militantes: "Não pode roubar. Não pode pederastia. Não pode fumar maconha."¹⁴⁶ e reivindicações são apresentadas, como uma greve de fome para se exigir um tratamento melhor pelas autoridades policiais e o fim da obrigatoriedade de se usar uniforme.

O esforço dos ativistas políticos em reafirmar uma condição igualitária para todo e qualquer preso é, constantemente, negado pela narrativa do filme. A um canto da cela, Miguel bate uma mão sobre a outra numa referência à sua infância quando numa roda de samba ouvia uma canção que falava sobre liberdade (a montagem dessas sequências alterna entre os dois períodos), mas é bruscamente interrompido por um policial (representado por uma pequena fonte de luz na porta e por um conjunto de sombras a

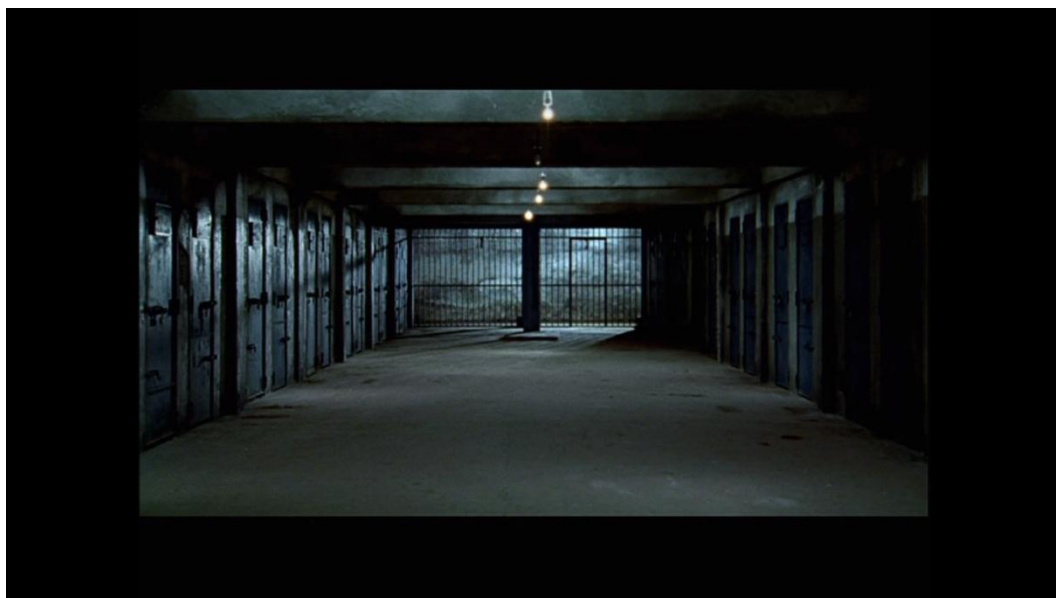
¹⁴³ Jorginho senhor, 10min40s.

¹⁴⁴ Idem, 11min42s.

¹⁴⁵ Miguel adulto, 13min17s.

¹⁴⁶ Militante não nomeado, 13min49s.

envolvê-lo). Elementos estéticos do design de produção do cenário da prisão reforçam a distância entre os presos de diferentes origens sociais e políticas por uma disposição espacial que coloca uma cela de frente para outra, como se não fosse possível colocá-los lado a lado. Em relação à fotografia, os ambientes são banhados num tom acinzentado e mais melancólico.



Frame 17 - Fotografia década 1970 (30min27s)

Outros dois aspectos realçam as disparidades dentro das prisões nesse período: por conta da greve de fome, Jorginho é agredido por guardas negros e arrastado até a solitária, enquanto ouve a seguinte frase "Não existe negro subversivo" e os presos políticos batem canecas em suas celas e gritam para parar de machucar o "companheiro". De um lado, notamos o desencontro entre essa nomenclatura de companheiro para homens brancos militantes e homens negros não envolvidos com política e o comportamento diferente das autoridades em relação a eles. De outro, existe uma lacuna quanto à participação de negros e indivíduos de classe menos favorecida na luta armada mais composta por uma classe média universitária distante de um contato mais efetivo com o restante da sociedade.

No retorno ao presente, Miguel diz que tanto ele quanto seu amigo perderam por causa da repressão e Jorginho discorda dessa opinião afirmando que uma vida política de posses materiais não significaria tantas perdas assim. Na mesma conversa, Miguel fala que os riscos assumidos por sua filha existem porque ele a teria ensinado que todas as pessoas são iguais e novamente recebe críticas de Jorginho por afirmar que estes riscos existem porque o mundo é assim e é preciso entender isso. Ainda no presente,

reencontramos a filha de Miguel sendo questionada pelo pai sobre o porquê de ela estar rodeada por homens machistas (no tráfico de drogas numa favela) e ela rebate dizendo que o pai seria racista, só gostaria de "coisa de branco" e, por isso, os militantes teriam falhado.

Esses momentos já antecipam uma autocrítica que estará presente em "A Memória que me contam" feita por uma geração de ativistas disposta a repensar sua atuação política. Diversos revolucionários passaram a refletir acerca do isolamento das organizações guerrilheiras e da ausência de um diálogo mais próximo com setores sociais mais populares para compreender realidades que, não necessariamente, se identificavam com projetos revolucionários mais amplos. A sensação de distanciamento também pode ser entendida pela construção de identidade de grupo capazes de marcar distinções entre os indivíduos e seus múltiplos comportamentos sociais¹⁴⁷ e estabelecer um contraste de objetivos, ações e leituras do mundo entre os militantes e indivíduos não engajados em questões políticas.

Como a formação de identidades também depende de um investimento emocional a valores e impressões sensíveis aos indivíduos, cabe analisar o impacto das emoções na comunidade social. Sônia Siqueira aborda a capacidade "contagiosa" de emoções coletivas, a capacidade de se prolongar e influenciar diversos agentes sociais através da difusão e compartilhamento de sensibilidades e de trajetórias de vida¹⁴⁸. O referido aspecto chega até nós em duas direções ao assistir ao filme: o engajamento até mesmo emocional dos militantes em torno da revolução que não se comunicava com outras parcelas da população e um esforço de Lúcia Murat em colocar suas experiências e sentimentos em seus trabalhos no cinema como forma de expressão que procura tocar as plateias, tornar públicas tais memórias e subjetividades e manter vivas discussões referentes à história política do país.

Na prisão durante a ditadura, Jorginho leva um pandeiro, a fim de animar o amigo, para a cela de Miguel, que, por sua vez estava triste pela traição da namorada. Os dois começam, então, a cantar um samba dos seus tempos de infância e se abraçam. Nesse instante, há uma passagem de tempo enquanto cantam e, após um movimento horizontal da câmera para e um novo verso da canção, o amigo de Miguel, Fernando, entra na cela com cabelo e barba maiores comemorando sua permissão de sair da cadeia e sendo saudado por todos. Ainda nesse tempo, Jorginho comenta que a "turma" de subversivos

¹⁴⁷ NASCIMENTO, op. cit., p. 365-366.

¹⁴⁸ SIQUEIRA, op. cit., p. 567-568.

está cada vez menor e Miguel pode ser o próximo a sair, porém este é reticente diante dessa possibilidade ("de que adianta vinte fugirem e dez morrerem?"¹⁴⁹) e tem que ouvir Jorginho dizer que é melhor morrer a continuar naquela prisão.

No presente, Jorginho mais velho diz que no morro não é a polícia quem manda lá, mas sim os próprios moradores que formaram uma organização criminosa. Miguel discorda afirmando que somente sobrevivem enquanto obedecem a uma cultura do medo e uma criança de dez anos prefere trabalhar para o tráfico porque sabe que morrerá aos quinze anos. A partir de então, são exibidas sequências na favela em que Jorginho é o líder de ações mais violentas, como o surgimento de Duda que pretende ser uma liderança que questiona Jorginho e seu ajudante Deley e o envolvimento amoroso arriscado da filha de Miguel com Deley passando a frequentar um local em que um comerciante pode morrer apenas por cobrar a venda de um sorvete.

As duas situações descritas seguem oferecendo outras demonstrações do desencontro entre esses dois amigos. A violência pode ser compreendida como estratégia de sobrevivência por um ou como método de opressão por outro e a perspectiva de vida pode ser muito distinta para cada um deles. Dessas divergências, operam-se processos de construção de memórias e identidades heterogêneas para cada sujeito envolvido nessas disputas para dar sentido a eventos passados e a reflexos encontrados na atualidade¹⁵⁰. Esses processos, no caso dos dois personagens, interpretam de maneira própria suas prisões: um crime comum relacionado às desigualdades socioeconômicas do Brasil ou uma resposta ao autoritarismo do governo.

Não só os próprios sujeitos sociais procuram tornar o passado inteligível através de suas memórias e identidades, mas também o próprio historiador (e por que não a cineasta?). Como diz Robert Rosenstone, o estudioso, inevitavelmente, "viola" o passado alterando-o ou impondo outros significados como um preço necessário a ser pago para tentar entendê-lo¹⁵¹. Essa operação é igualmente feita por Lúcia Murat ao resgatar trajetórias de sua biografia e acontecimentos políticos de nossa história para buscar uma compreensão, para debater um aspecto específico do passado: como, ao mesmo tempo, os presos políticos e comuns tiveram uma relação problemática mas ainda assim influenciaram suas trajetórias de vida naquele contexto prisional da repressão ditatorial.

¹⁴⁹ Miguel adulto, 55min29s.

¹⁵⁰ POLLAK (1992), op. cit., p. 204.

¹⁵¹ ROSENSTONE, op.cit., p. 199

Toda essa gama de possibilidades advém da complexidade da existência de um indivíduo e do estudo de sua trajetória. Benito Schmidt relaciona as análises sobre biografia e o conceito de regime de historicidade de François Hartog¹⁵² para mostrar como nossa relação com o tempo esteve muito desvinculada da atuação concreta dos indivíduos. Da Antiguidade até a Idade Moderna, deu-se importância ao passado como repositório de exemplos e ensinamentos e, em seguida, ao futuro como esclarecimento do passado em direção a um estágio de maior progresso¹⁵³. Em qualquer uma dessas concepções, não havia espaço para os atores sociais, de tão sufocados que estavam pela força maior de estruturas históricas mais impessoais.

O panorama se altera a partir do século XX, quando uma noção "presentista" de celebração do presente dissociado do passado e do futuro passava por ramificações nos anos 1980. Essa nova visão aberta retomava elementos do passado como referência para o presente através de recordações de um tempo idealizado e da conformação de identidades. Dessa maneira, realiza-se um movimento de recuperação do papel dos indivíduos na construção dos laços sociais, valendo-se da influência de suas memórias e sentimentos por serem aspectos cruciais no entendimento das ações individuais e dos impactos sociais do contexto na vida dos sujeitos¹⁵⁴.

Em meio às transformações observadas na forma de experimentar o tempo, torna-se relevante também comentar uma renovação no entendimento das biografias para se aludir ao trajeto de vida de Lúcia Murat. Há um esforço maior pelos estudiosos contemporâneos de articular uma narrativa biográfica e uma narrativa histórica de proposição de uma questão mais ampla de um contexto histórico, além de pensar as relações entre indivíduos e sociedade e suas possibilidades de atuação livre¹⁵⁵. No caso da cineasta, os estudos biográficos nos ajudam a investigar o seu papel de informação e expressão dos códigos culturais, sociais e políticos de militantes armados (objetivos, estratégias de luta, sensibilidades partilhadas com o grupo, traumas...) e o quanto sua trajetória buscava se desviar das imposições, do controle e da repressão feitos por um governo que atacava as liberdades políticas em nome de um autoritarismo e conservadorismo na composição da sociedade brasileira.

A compreensão dos indivíduos situados em um dado momento histórico também

¹⁵² Regime de historicidade é entendido "como uma formulação sábia da experiência do tempo que, em retorno, modelo nossos modos de dizer e de viver nosso próprio tempo. Regime de historicidade abre e circunscreve um espaço de trabalho e de pensamento..." apud SCHMIDT, op.cit.,p.58.

¹⁵³ SCHMIDT, op.cit, p. 58-59.

¹⁵⁴ SCHMIDT, p. 62-63.

¹⁵⁵ Idem, p. 65-68.

abre reflexões da escrita da história pelo fato de que um historiador não pode tomar o percurso de vida como algo fixo e coerente em direção a um desfecho já previamente traçado que consagre uma totalidade almejada em torno desse personagem. Nesse sentido, também não se pode crer que uma biografia possa preencher todas as lacunas de uma existência humana, uma vez que não haverá uma disponibilidade completa de fontes e uma narrativa absolutamente objetiva¹⁵⁶. Cabe ao analista examinar as possibilidades de construção de um conhecimento e de uma narrativa capazes de lidar com as complexidades e a natureza epistemológica das biografias.

Os desafios acima lançados começam a ser enfrentados através da ideia chave de que uma narrativa biográfica está relacionada às subjetividades e às percepções dos biografados e dos biógrafos. O pressuposto demonstra como o trajeto de vida de um indivíduo não é um caminho apenas racional e previsível independente de flutuações emocionais e como a narrativa do estudioso pode ser feita valendo-se de elementos ficcionais que oferecem possíveis respostas às perguntas ainda em aberto¹⁵⁷. A ficcionalidade aparece no trabalho de Lúcia Murat ao utilizar as ferramentas visuais do cinema para construir personagens e elaborar suas próprias experiências e na pesquisa aqui feita que engloba a análise da linguagem cinematográfica.

A constituição desses sujeitos sociais segue sendo realizada no presente na confrontação de Miguel a Jorginho a respeito estar perdendo o controle na administração de sua favela porque ninguém da antiga turma dele continuava vivo. Nesse momento, o filme retorna para a prisão de Ilha Grande quando a tal turma de Jorginho está chegando, um grupo de homens negros de condições econômicas mais difíceis que já retratam as diferenças sociais em relação aos presos políticos. Com a entrada de novos prisioneiros, a câmera procura novamente mostrar várias celas dispostas naquele espaço com o objetivo de transmitir a sensação de aprisionamento e de distância geográfica entre os detentos.

¹⁵⁶ AVELAR, op. cit., p. 163.

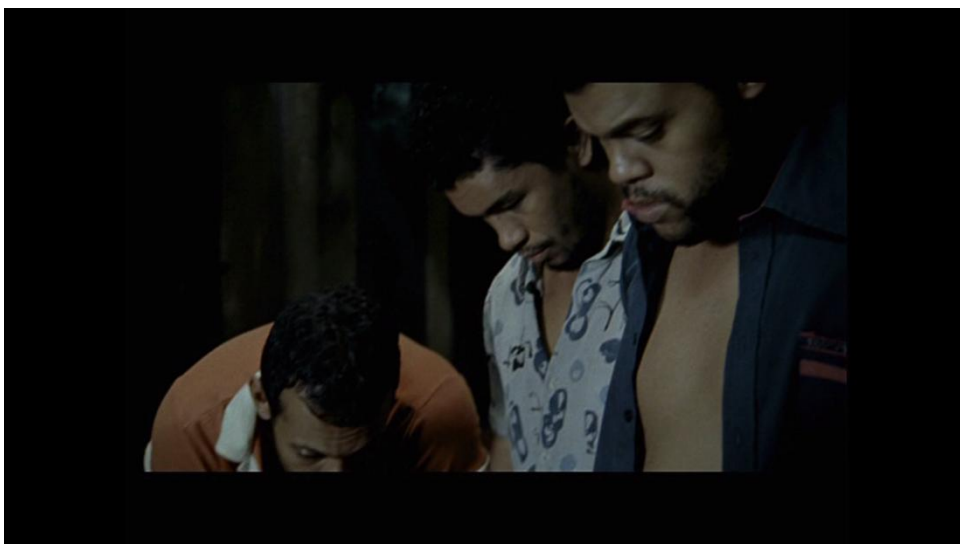
¹⁵⁷ Idem, p. 166-167.



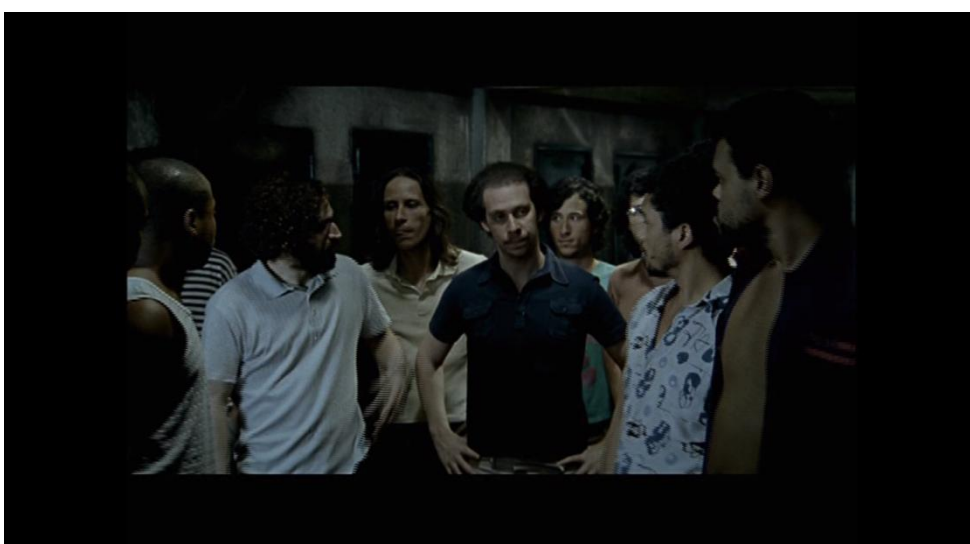
Frame 18 - Separação presos políticos e comuns (58min)

A dinâmica na prisão começa a se alterar em razão da proximidade que se estabelece entre os presos comuns e, inclusive, Jorginho também pelas situações de pobreza, preconceitos e falta de oportunidades passadas por homens negros na década de 1970. O afastamento gradual de Jorginho em relação a Miguel se evidencia, por exemplo, quando os presos comuns se unem para ganhar uma aposta de levantamento de peso e as diferenças entre aqueles indivíduos se destacam ainda mais. Os presos políticos anunciam as normas que deveriam ser seguidas por todos na prisão e na representatividade do coletivo eleito pelos militantes; os dois grupos divergem quanto às regras: sua imposição autoritária pelos que a criaram e sua rejeição taxativa pelos recém-chegados ("Votação é pra quem tem título de eleitor. E sou vagabundo. Matador" diz um dos novos presos¹⁵⁸). O descompasso entre eles é simbolizado pela alternância entre planos mais gerais para mostrar cada um dos grupos e planos mais fechados num confronto homem a homem pela troca de olhares (a frase "Aqui é todo mundo igual" desperta a ira dos homens negros).

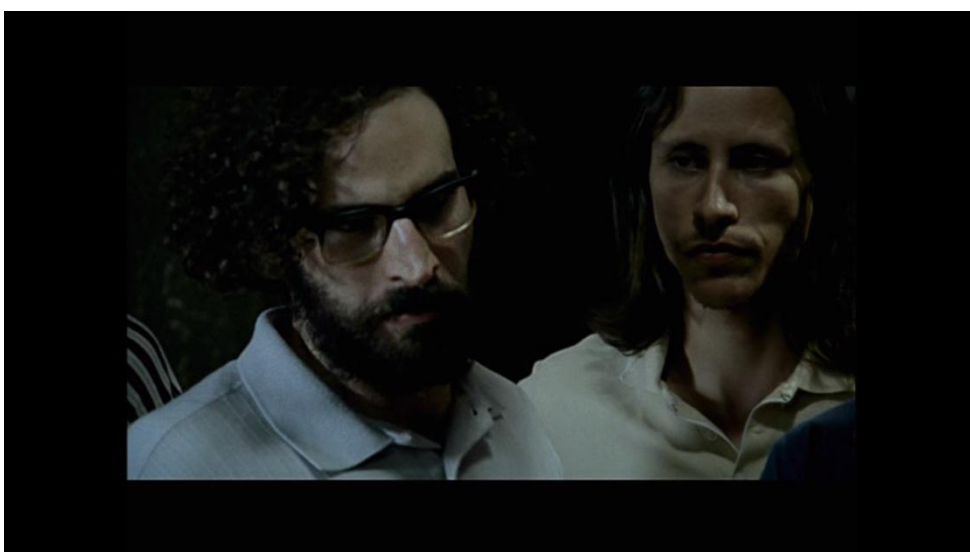
¹⁵⁸ Pingão, 59min36s.



Frame 19 - Plano fechado presos comuns (58min53s)



Frame 20 - Plano geral presos políticos e comuns (59min27s)



Frame 21 - Plano fechado presos políticos (59min45s)



Frame 22 - Plano fechado presos comuns (59min17s)

Entre cada uma dessas sequências, a câmera de Lúcia Murat registra outros momentos em que Juliana, filha de Miguel, vai até o morro dos Macacos. Após ter relações sexuais com Deley, ela é obrigada a sair da favela porque o confronto entre Deley e seu rival, Duda, vai deixar a área perigosa. Sendo, mais tarde, agredida por outra mulher que também mantinha relações com Deley. Em cada uma dessas passagens, a comunidade é retratada como um ambiente violento onde as ameaças são constantes, já que a cineasta teve a ideia do filme através do contato com acontecimentos mais violentos. A visão desse local da cidade apresenta muito mais a violência ali existente do que outras características e eventos possíveis de serem encontrados.

Apesar da aparente tranquilidade e falta de preconceito de Juliana, existem algumas contradições em seu comportamento. Em conversa com sua avó diz que, por mais que decida não voltar mais para a favela, acaba indo. Além disso, surpreende-se quando escuta que poderia levar Deley até sua casa em nome de uma maior segurança, afinal a avó dela diz já ter visto de tudo e, por isso, não se incomoda. Pouco tempo depois, contudo, Juliana está na cozinha e pede à empregada negra para lhe servir café ao invés de fazer por conta própria algo tão simples; a mãe chega a retrucar: "Realmente é difícil te entender" em relação às divergências entre discurso e prática de sua filha e à reprodução de um preconceito.

Enquanto isso, a convivência entre os presos de Ilha Grande nos anos 1970 revela-se problemática. Um dos presos políticos, Aluisio, escreve uma carta à esposa reclamando do fumo de maconha por parte dos presos comuns e isso é motivo de briga entre os

presos de distintas origens. O mesmo incidente gera um desentendimento entre Miguel e Jorginho quando o primeiro diz que não pode haver censura ali e o segundo rebate com a percepção de que era preciso se adaptar a quaisquer mudanças ocorridas dentro da prisão. Ainda há o episódio em que entre os presos comuns, um mata o outro para pagar por sua honra ferida enquanto os "subversivos" batem nas portas querendo saber o que acontecia e ouvem dos guardas que eles não tinham nada a ver com aquilo¹⁵⁹.

Na volta até o tempo presente, Jorginho fala que perdeu sua mãe e não sabe o paradeiro de seus filhos como forma de comparar sua situação familiar à de Miguel. Continua falando para mostrar que conhece o relacionamento de Juliana e Deley e elogiar seu ajudante na facção criminosa numa provocação ao projeto social idealizado por Miguel: por que não dar uma chance a Deley de conseguir outra perspectiva de vida? Neste momento, a câmera enfoca os dois homens entre as grades da cela para se evocar a persistência de ressentimentos entre eles, uma separação dos mundos de onde vêm e uma grande dificuldade de Jorginho compreender a consciência social de Miguel pela transformação do país e de seus habitantes.

A desconfiança dos propósitos políticos de Miguel cria um diálogo interessante com a discussão dos militantes sobre separar as galerias da prisão¹⁶⁰. Um deles discorda dessa ideia: trata-se de uma visão pequeno burguesa que refaz a luta de classes no presídio e o mais indicado seria conquistar o apoio dos presos comuns mesmo se fosse necessário usar o método deles. Miguel discorda veementemente: "então, devemos eliminar aqueles que não concordam? porque é isso que eles fazem, têm uma visão mafiosa do mundo¹⁶¹". O companheiro de luta de Miguel retoma a palavra para dizer que deveriam levar quem concordava com eles; Miguel rebate falando: "Se o que restar da gente se confundir com presos comuns, a gente acaba. Somos o último foco de resistência do país contra a ditadura lá fora¹⁶²". O militante mais crítico segue discordando com o argumento de que novamente estava se dividindo o povo e o trabalho deles fracassava. Nessa discussão, Aluisio continua apegado ao cumprimento das regras elaboradas pelo coletivo.

A maneira como os presos políticos interpretam sua relação com os demais presos reforça uma dificuldade em levar adiante um projeto revolucionário de derrubada do regime autoritário. Há um forte moralismo, segundo a reflexão da cineasta, na luta

¹⁵⁹ Para aprofundar o cotidiano prisional cf. ANTONACI, op. cit., p. 99.

¹⁶⁰ cf. FARIA, op. cit., p. 36-37.

¹⁶¹ Miguel adulto, 1h13min15s.

¹⁶² Idem, 1h13min31s.

política destas organizações clandestinas em se colocar como a vanguarda das transformações no Brasil à época e porta vozes das normas essenciais ao seu projeto¹⁶³. Além disso, mesmo com a delimitação de estratégias de aproximação com os setores populares, ainda se percebe uma falta de interação e de diálogo com indivíduos de outra origem social e até pouca sensibilidade na compreensão das questões das desigualdades econômicas e da posição do negro naquela sociedade de extremo conservadorismo.

Outra sequência que se passa no morro dos Macacos volta a enfatizar atos de violência ao mostrar Deley e seu grupo atacando a casa de algum morador aparentemente mais próximo de seu rival Duda, porém sem qualquer explicação mais razoável do motivo para essa ação. Assumindo o ponto de vista dos revolucionários, a narrativa do filme exemplifica essa distância entre dois mundos e as dificuldades do asfalto em compreender o morro por conta das explosões de violência sem explicações no morro dos Macacos e pela própria trilha sonora de um funk com os seguintes versos "Vamos zoar, vamos 'se' divertir". A trilha sonora marca os diferentes ambientes pelos quais o filme passeia: o funk na favela, o samba no restante da cidade ou em espaços frequentados pelos diversos personagens¹⁶⁴, como a prisão da década de 1970, e músicas instrumentais de suspense e drama intercalados.

A crise no presídio se descontrola no instante em que o relógio de Miguel é roubado e os presos políticos descobrem o responsável por esse roubo. Levam o preso comum acusado do crime para a cela de Miguel e o agridem violentamente, deixando-o mais tarde no portão de entrada da galeria para ser levado embora pelos guardas. Eles fazem questão de deixar claro que aquele homem, chamado de ladrão e maconheiro, não poderia ficar em um lugar de presos políticos. Em seguida, temos a sequência em que todas as celas se abrem ao mesmo tempo e todos os prisioneiros partem para o confronto cara a cara, quase chegando às vias de fato, em que o líder dos presos comuns, Pingão, está revoltado com a agressão ocorrida. Miguel, visivelmente furioso, afirma que aquela era cadeia de preso político e todos deveriam seguir as regras por bem ou por mal. Uma voz dissonante entre os militantes afirma que aquela era uma atitude típica da repressão e que não se poderia chamar ninguém de companheiro e depois agir como agiram.

¹⁶³ NASCIMENTO; Gianordoli; TRINDADE; SANTOS, op.cit., p. 364-365.

¹⁶⁴ LOPES, Adriana Carvalho. **A favela tem nome próprio: a (re)significação do local na linguagem do funk carioca**. RBLA, Belo Horizonte, v. 9, 2009.



Frame 23 - Confronto presos políticos x presos comuns (1h18min31s)



Frame 24 - Presos comuns em fúria (1h18min35s)



Frame 25 - Embate dos presos políticos (1h18min41s)

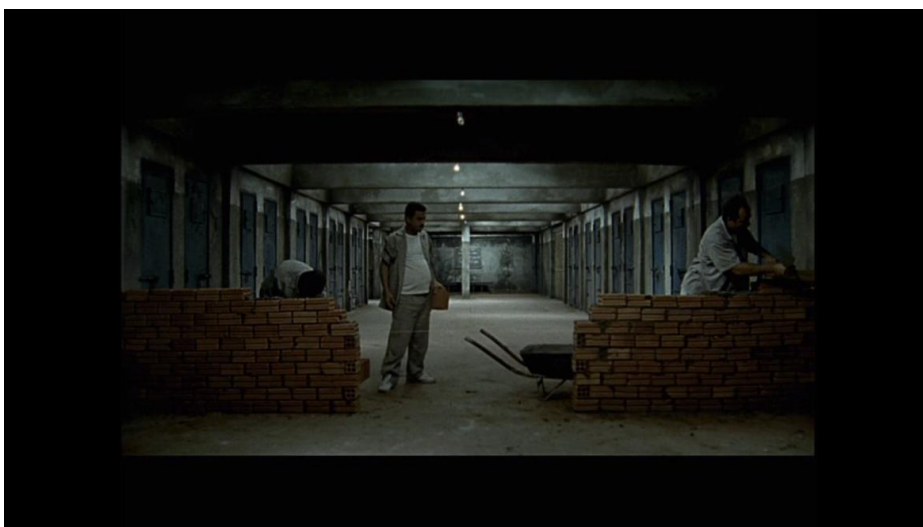
Após a séria discussão, Miguel e Jorginho se desentendem. Jorginho esbraveja sobre ser mesmo possível falar que eles eram iguais. Seus filhos poderiam estudar na mesma escola? Seus destinos poderiam ser iguais? Acrescenta também que muitas pessoas ali dentro poderiam apoiar os militantes desde que punissem quem não seguisse as ordens. No entanto, na realidade nem ali dentro queriam viver com os presos comuns, queriam separar rico de pobre e branco de negro. Miguel tenta contra-argumentar dizendo que quem tivesse alguma questão política seria integrado ao coletivo dos ativistas, mas é um desafio provar que assalto ou outros crimes banais tem algo de político.

Os choques de vivências e projeções de futuro de Miguel e Jorginho novamente podem ser entendidos pela construção de identidades e sentidos de suas lembranças e trajetórias passadas em referência ao outro, ao diferente¹⁶⁵. Presos políticos e presos comuns assumem configurações identitárias próprias ligadas aos seus contextos, à satisfação de suas imagens e interesses de grupo e à sua relação (ou não) com outras coletividades¹⁶⁶. Os primeiros como agentes de transformação política e social, muitas vezes mais teóricos do que práticos em seu diálogo com a sociedade, e afetados pela repressão, sem conhecer outras formas de violência social. Os segundos como sujeitos sociais em busca de afirmação de seu lugar social, sem preconceitos e julgamentos, e desprovidos de maior entendimento sobre os projetos revolucionários de esquerda e suas contribuições para situações específicas.

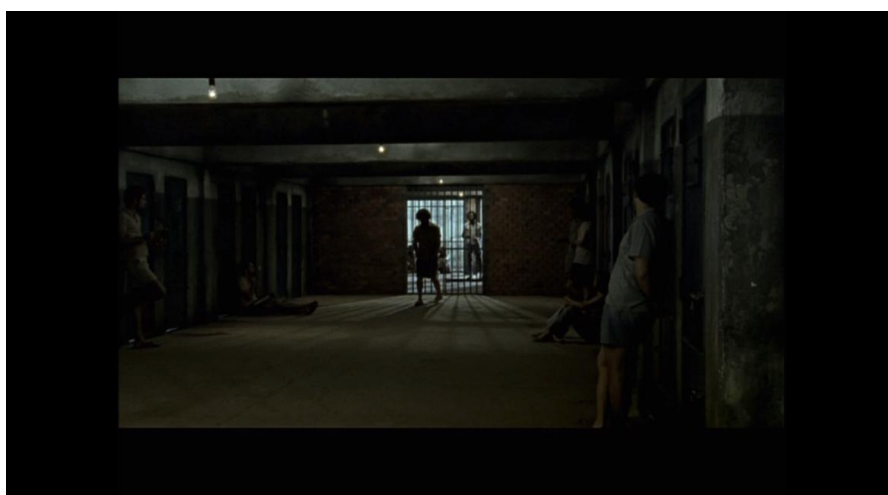
¹⁶⁵ POLLAK (1992), op. cit., p. 204.

¹⁶⁶ NASCIMENTO; TRINDADE; SANTOS, op. cit., p. 361-362.

Do desacerto das duas identidades e realidades, as galerias são realmente separadas a partir da construção de um muro¹⁶⁷. Jorginho pinta o lado dos presos comuns com tinta vermelha e diz que ali era a área dos políticos proletários, numa demonstração de que aqueles homens eram verdadeiramente egressos do povo e não se proclamavam seus representantes ou líderes. Pouco tempo depois, a câmera move-se num plano mais aberto para mostrar o muro concluído. Os presos políticos pedem uma separação total (nos barcos que trazem seus familiares até Ilha Grande, nas visitas, etc...) por razões de segurança. A mãe de Miguel não aceita bem esse fato e afirma que se continuassem agindo de tal modo por essa suposta segurança, acabariam "igualzinho aos militares".



Frame 26 - Muro de segregação presos políticos e comuns (1h21min53s)

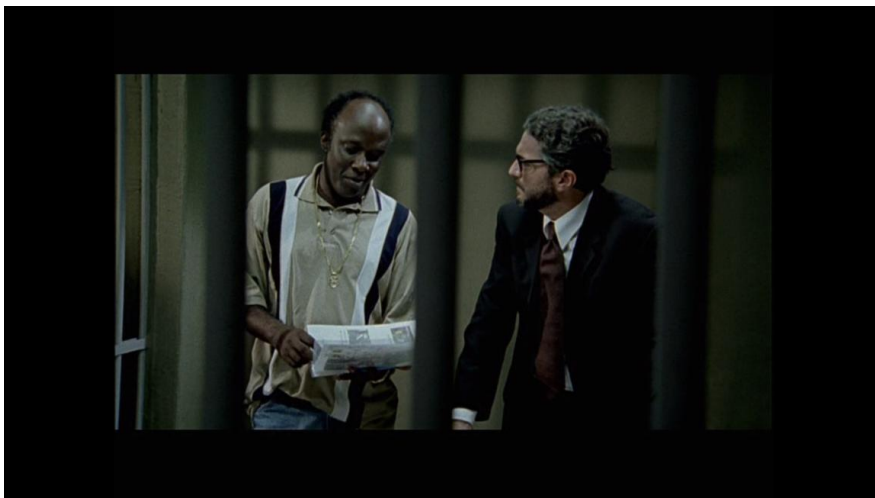


Frame 27 - Construção do muro (1h22min37s)

Na última cena transcorrida no presente, há um importante diálogo entre Miguel e Jorginho para se resumir a continuidade de separações no convívio destes dois

¹⁶⁷ Discussões mais aprofundadas sobre os conflitos entre os presos cf. FARIA, op.cit., p. 95-96.

indivíduos. Miguel, primeiramente, fala "você acha que somos uns idiotas, né?", Jorginho responde "vocês que não entendem do lado de cá" e Miguel encerra a discussão com "mas entendo disso, é um grande projeto"¹⁶⁸ (o projeto social cogitado a ser implantado no morro dos Macacos). Por meio dessas frases, notamos homens que se mantêm mais seguros em seus universos e sem conseguir se colocar no lugar do outro. A câmera, a todo momento, encontra-se do lado de fora da cela evidenciando as grades e a distância entre os personagens.



Frame 28 - Manutenção da distância (grades) (1h24min21s)

Dentro da área dos presos comuns também passa a haver divergências: Pingão manda dois homens desfilarem vestidos de mulher, o que desagrade a Jorginho e o leva a discutir dizendo que não deveria existir humilhação nem terror mesmo com a divisão das galerias. Pingão grita que não haveria regras para cima deles e Jorginho responde com a necessidade de se formar uma só quadrilha. Nos minutos seguintes da projeção, alternam-se entre as preparações de confrontos entre Deley e Duda na favela dos dias atuais e Jorginho e Pingão, pois este se recusa a dar dinheiro para financiar fugas. Assistimos a um tiroteio no morro dos Macacos e a turma de Jorginho mata a de Pingão de surpresa na volta do banho de sol e deixa os corpos no muro para serem recolhidos e serviram como intimidação.

Após os assassinatos, Jorginho e seu grupo começam a se chamar de Falange Vermelha¹⁶⁹, uma organização criminosa que, mais tarde, se tornará o Comando

¹⁶⁸ Todo esse diálogo ocorrido por volta de 1h24min27s.

¹⁶⁹ Cf. MALAVOTA, Leandro Miranda. **O início da Falange Vermelha**. ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Londrina, 2005.

Vermelho¹⁷⁰. E inclusive foi um dos pontos levantados, em entrevista, pelo roteirista Paulo Lins: as influências políticas dos militantes armados sobre os presos comuns resultando numa facção criminosa com um senso de organização e luta mais complexo. A partir da criação da Falange Vermelha, ocorre uma separação definitiva entre Miguel e Jorginho, mostrados em planos separados sem qualquer ligação. Durante essa sequência, a voz em off de Caco Ciocler dizia: "Eu não quero a morte. Por mais utópico que possa te parecer, eu não quero a morte como solução."¹⁷¹ Existem nessas frases um sentimento de frustração pelas falhas dos projetos da esquerda e pela eclosão de consequências mais violentas.



Frame 29 - Afastamento entre Miguel e Jorginho (close Jorginho) (1h31min)

¹⁷⁰ Cf. AMORIM, Carlos. **Comando Vermelho: a história do crime organizado**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

¹⁷¹ Miguel adulto, 1h30min51s.



Frame 30 - Afastamento entre Miguel e Jorginho (close em Miguel) (1h30min51s)

Ao chegarmos às sequências finais do filme é possível dar um desfecho (ou apontar novos caminhos) às diferentes narrativas. No presente, vemos o desfecho dado pela trama aos momentos de vida de cada um dos personagens: Miguel atravessa um bloco de samba próximo à Sapucaí (percebemos, então, que a maior parte do filme pode ser entendida como uma lembrança de Miguel e a linha narrativa principal se passa no período do Carnaval), Jorginho é assassinado na prisão misteriosamente, provavelmente, por uma facção criminosa rival e Juliana é estuprada pelo bando de Duda no morro. Em seguida, Miguel encontra a filha e a mãe dele no hospital; ao acariciar a filha, sua mãe diz "Vai ficar tudo bem" e a voz em off do Miguel de Caco Ciocler surge "Temos todos duas vidas: uma a que sonhamos (Miguel de Werner Schünemann olha para Juliana) e outra a que vivemos¹⁷²". Nesse instante, sobe a canção original "Somos Quase Irmãos" de autoria de Naná Vasconcelos e uma luz branca desfaz a imagem em Juliana e a câmera faz uma panorâmica sobrevoando a cidade do Rio de Janeiro para mostrar como, espacialmente, asfalto e morro estão próximos.

É interessante analisar mais a fundo o desfecho do filme e a ideia por trás dessa dualidade da vida tal qual foi apontada por Miguel. A característica está presente em todos os personagens centrais: Miguel tinha como projeto derrubar a ditadura e não conseguiu e, ao fim, seguiu a vida política para tentar mudar o país dentro de seus limites como parlamentar. Jorginho tentava sobreviver num mundo racista e excludente e, no final, entrou na vida do crime e teve uma morte violenta; e Juliana representa a esperança de uma vida melhor para seu pai e, no fim das contas, também se envolveu

¹⁷² Miguel adulto, 1h35min58s.

com a violência ao se relacionar com um traficante. De certa maneira, os versos da música final também reforçam uma dualidade, uma perspectiva que não se cumpriu: "Somos quase irmãos. Fomos quase irmãos. E a vida nos mostrou outros caminhos."

As frustrações ao longo da vida dos personagens ressoa nas próprias experiências de Lúcia Murat em seu tempo de militância e de reflexões feitas atualmente acerca do passado. A cineasta reconstrói um momento histórico em que, teoricamente, os militantes conquistariam o apoio da população em geral para fazer uma revolução socialista. No entanto, a aproximação entre indivíduos de classe média revolucionários e outros de uma classe mais baixa não sai como esperado em função de uma mútua incompreensão: do conteúdo revolucionário deste projeto de oposição ao regime e da eficiência de suas estratégias de luta, além das condições sociais, econômicas da população negra no Brasil. O filme nos mostra que o descompasso entre realidades distintas persistiu ao longo do tempo e ainda pode ser visualizada em relação às favelas do Rio de Janeiro e de seus moradores, estereotipados como violentos.

As diferentes narrativas resultantes das vivências da cineasta possibilitaram a construção e a travessia entre diferentes tempos históricos. Dentro do próprio filme "Quase dois irmãos", verificam-se três linhas narrativas interrelacionadas com períodos próprios: o passado mais distante da infância de Miguel e Jorginho (ao que parece ser da década de 1950) em que se tornam amigos e conhecem o samba; o passado mais próximo da época da ditadura civil-militar e da prisão dos dois homens (na década de 1970) quando a amizade deles se fragiliza um pouco; e o presente dos anos 2000 quando suas vidas foram totalmente separadas pela política e pelo crime. Além do próprio roteiro, observam-se pelo menos dois tempos históricos de Lúcia Murat interagindo na elaboração da obra: as recordações de sua militância e oposição armada ao regime autoritário a partir de eventos e indivíduos e um trabalho de releitura e reinterpretção desse passado a partir de sua trajetória até o momento de filmagem.

Estruturar essa significativa diversidade de tempos históricos e os sentidos gerados por seu entrecruzamento permite ao cinema oferecer ao público esta contribuição particular da nossa história. Os filmes fornecem uma qualidade mais vivencial às narrativas históricas por conta da "ilusão" que transmite de podermos testemunhar ou vivenciar aspectos que cercam uma época¹⁷³. Trata-se de um tipo de compreensão histórica presente em "Quase dois irmãos" ao construir um panorama sobre a situação

¹⁷³ ROSENSTONE, op. cit., p. 223

nas prisões brasileiras durante a ditadura civil-militar e as interações de presos políticos e presos comuns no fracasso da luta armada e na formação do Comando Vermelho.

Ainda em relação às contribuições do cinema para a história e às distintas narrativas e tempos históricos, devemos novamente localizar os sentimentos caros à Lúcia Murat para realizar essas transformações em sua leitura do passado ditatorial. Essas sensibilidades precisam ser acompanhadas dentro da sociedade em suas permanências e mudanças¹⁷⁴, ao longo do tempo, pois nenhum indivíduo é uma entidade fechada em si mesmo e fixa, como estamos notando com as questões mais discutidas em "Que bom te ver viva" a respeito dos traumas da repressão e em "Quase dois irmãos" referentes à convivência de membros da luta armada e a população não envolvida nestas estratégias políticas. Uma das considerações da estudiosa Sônia Siqueira sobre a análise dos sentimentos centra-se na escolha das fontes a serem utilizadas para estudar uma mentalidade coletiva e suas expressões emocionais¹⁷⁵, algo possível de ser feito a partir do cinema e de sua narrativa particular que relaciona imagem, palavra e som em diferentes tempos históricos.

Tal busca pelos sentimentos em uma trajetória histórica específica não está descolada de uma materialidade concreta da vida dos sujeitos sociais e também de um dado período histórico. Nesse sentido, essa materialidade devidamente (re)construída nos permite compreender o outro, a alteridade em sua experiência humana situada temporalmente¹⁷⁶. Dessa proposta por uma história dos sentimentos, em diálogo com o cinema, podemos tentar compreender a história e as particularidades de cada período histórico a partir também da relação que os indivíduos estabelecem com fatos, projetos, expectativas, decepções e violências de cada época.

Esse ciclo de circulação de uma obra artística e dos saberes por ela construídos com a passagem do tempo somente se completa quando atingimos o público e suas impressões e leituras. A alteridade e a diferença em uma dimensão temporal também apresenta o desafio de examinar os diferentes posicionamentos de audiências ao filme "Quase dois irmãos", o que será feito a seguir através da análise de entrevistas dos realizadores da produção audiovisual, debates em meios acadêmicos e críticas cinematográficas de veículos especializados.

¹⁷⁴ SIQUEIRA, op. cit., p. 569.

¹⁷⁵ Idem, p. 577.

¹⁷⁶ PESAVENTO, op. cit., p. 5.

2.3 Filme do presente, filme histórico

O lugar do cinema como uma forma de expressão de sensibilidades não se distancia tanto da subjetividade pela qual o historiador compõe sua análise sobre o passado a partir de sentidos sob a forma de representações e reconstruções¹⁷⁷. E a manifestação emocional pelo audiovisual também conta com as impressões, visões, leituras e sentimentos do público num trabalho de visualização da obra artística, de envolvimento com os propósitos da narrativa ou de não aceitação de suas ideias e emoções. É considerando-se tantas variáveis que o ciclo percorrido por um filme até construir sua percepção do passado e um saber histórico se define plenamente.

Iniciamos pelas intenções e reflexões sobre o país feitas por Paulo Lins, roteirista de "Quase dois irmãos", em entrevista publicada no *youtube* pela Fundação Cultural Cassiano Ricardo localizada em São José dos Campos em São Paulo¹⁷⁸. Ele discute a formação do crime organizado, já que um dos temas trabalhados pela narrativa fílmica é o surgimento do Comando Vermelho por influência das organizações de luta armada contra a ditadura, e suas razões históricas até os dias atuais. Traçando um panorama que se iniciou nesse período da década de 1970 até o aparecimento de milícias, o autor comenta sobre o apoio social recebido por uma população descontente com o abandono de autoridades políticas em áreas mais carentes e a corrupção governamental e de suas instituições como causas da intensificação da violência. Já se nota esse esforço da narrativa em convidar à discussão sobre o nascimento e a trajetória de grupos criminosos no Brasil.

Outra questão social suscitada pela produção e analisada por Paulo Lins diz respeito à repressão da cultura negra desde tempos antigos e ainda em vigor. A atenção a esse aspecto mais cultural explica-se pela inserção social desse segmento da população através de suas práticas culturais de comportamentos habituais, crenças, religiões ou projetos de vida; Paulo Lins chega a dizer que foi essa a razão motivadora para a escrita do roteiro: a dimensão racial das violências praticadas em nossa sociedade ao longo do tempo. Percebe-se a temática, principalmente, no tratamento dispensado a Jorginho e a seus companheiros na prisão de Ilha Grande pautado na agressividade, na baixa projeção de futuro e na visão por parte dos militantes de que os negros deveriam ser

¹⁷⁷ PESAVENTO, op.cit., p. 4

¹⁷⁸ Fundação Cultural Cassiano Ricardo. **Golpe na tela: Quase dois irmãos**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jELEaLUhVXY> Acesso em 28/06/2017.

conduzidos na revolução desejada pelas esquerdas.

Relacionadas ao ponto mencionado anteriormente, existem reflexões importantes para nosso tempo presente. Racismo, violência policial como resquício da ditadura e outras formas de preconceito localizadas historicamente são alguns assuntos explorados pelo filme e necessários para se compreender nossa sociedade. O passado construído por "Quase dois irmãos" e as emoções por ele mobilizados na narrativa procura, então, chamar atenção para o lado mais social daquela época e das consequências deixadas pela convivência entre militantes políticos de uma classe média mais intelectualizada e prisioneiros comuns de uma camada social privada dos bens materiais que não conseguiram um diálogo e um entendimento profícuo entre realidades distintas.

Após identificar alguns elementos propostos pelos realizadores, igualmente se faz necessário examinar que tipo de alcance a obra possuiu. Uma das maneiras de investigar esta circulação vem do debate ocorrido na PUC do Rio de Janeiro na Mostra de Cinema "Para não esquecer" e reunindo o cineasta Márcio Brito Neto e a jornalista Lilian Saback¹⁷⁹ por ter sido relevante discutir no espaço acadêmico com universitários esta produção de temática social e política. O diálogo construído não apenas analisa a linguagem cinematográfica utilizada, como também problematiza os desdobramentos para a esfera pública do que se consideram acertos e problemas do filme.

Márcio Brito Neto comenta a estreita relação entre Lúcia Murat e sua obra por conta de suas experiências pessoais que evocam sentimentos comuns a uma geração. Dessa relação, ganham força questões sociais caras até hoje, como o contato entre os ambientes da favela e do asfalto anteriormente pelo samba e agora pelos bailes funk em que indivíduos de trajetórias e condições muito distintas interagem. Contudo, a atualidade desses encontros é tratada criticamente pelo fato de que há uma aproximação, ao mesmo tempo, distanciada entre classe média e classes menos favorecidas porque não se almeja a melhoria social e econômica destes espaços e moradores marginalizados.

Esse diretor de cinema levanta também a problemática da marginalização feita pelo Estado entre os presos políticos e presos comuns, mas que ainda persiste por interesse de se gerar conflitos entre estas pessoas segregadas. Lilian complementa a afirmativa dizendo como a precária interação entre os diferentes prisioneiros alteram histórias de

¹⁷⁹ NETO, Márcio Brito. **Quase dois irmãos - debate com Márcio Brito Neto e Lilian Saback.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F4iuYOA18e0>

vida e relações sociais, pelo exemplo que aponta acerca do fim da romantização do samba e da favela. A opinião dela encontra sustentação na imagem do senso comum concebida pela sociedade brasileira e exposta pela obra do samba como ritmo da malandragem e a favela como espaço de pobreza e violência.

A ausência de uma interação mais efetiva entre estes sujeitos sociais se reflete na imposição de regras por parte destes "subversivos" na prisão de Ilha Grande, apesar de negar e resistir a outras regras ditadas pelo governo autoritário. Depreende-se dessas práticas uma não aceitação à regra do outro, isto é, mesmo no projeto revolucionário das esquerdas o novo modelo de sociedade defendido ainda se baseava na imposição do branco. As diferenças passam por um conceito de dignidade deturpado em que os presos políticos exigem uso de sapatos para todos, mas se recusam a vestir uniforme, em que o homem branco vai com um cobertor para a solitária e o negro é agredido e levado para solitária sem cobertor e em um cenário de tratamento diferenciado pelo Estado aos que possuem ensino superior e têm direito a uma cela especial. Assim, então, é possível suscitar o questionamento a respeito de até que ponto eles seriam realmente iguais como os militantes pregavam.

Márcio aproveita uma fala de um guarda da prisão ("Não existem pretos subversivos") para lançar a questão da desigualdade social e racial nas organizações revolucionárias e na luta política de oposição ao regime nos anos 1970. Ele se faz a pergunta de onde estariam os negros nesta militância e se estariam à margem da sociedade numa condição de criminalidade. E Lilian cita outras frases ditas no filme (a mãe de Miguel diz "Quanto mais vocês separam, mais se parecem com os militares" e o Jorginho mais velho do presente diz a Miguel "Você tá preocupado com a favela ou com sua filha?") como ilustrações desse ideal de separação para proteção dessa classe média urbana que não torna mais sólido o entrecruzamento das duas esferas.

Um ponto a ser considerado a respeito da representação do negro na década de 1970 é que tipo de causa política reunia esse segmento da população para uma luta em torno de um movimento organizado. Pode ser possível uma reflexão acerca da baixa penetração dos negros na luta armada, porém seu envolvimento em outras frentes de luta que não seriam temas do filme. Uma indagação que pode nos remeter ao fato de que a estratégia guerrilheira pudesse não despertar identificação dessa parcela da sociedade primeiramente interessada na busca pelo fim do racismo e das desigualdades socioeconômicas oriundas de seu lugar social.

A questão pode, inclusive, se desdobrar nas escolhas tomadas pela produção na

caracterização do espaço reservado aos negros pela sociedade brasileira conservadora e autoritária dos anos 1970. As aparições dos personagens negros apenas como criminosos na Ilha Grande poderia ser um microcosmo da exclusão social, política e econômica daquele período e uma representação da mentalidade preconceituosa praticada (e ainda presente nos dias atuais) que desconsidera a pluralidade de lugares, atividades e posições possíveis de serem ocupados.

O cineasta levanta os problemas do filme relacionados ao lugar de fala de Lúcia Murat e seu interesse de abordar questões sociais envolvendo a população negra. Ele critica a falta de aprofundamento deste tema, provavelmente por conta de uma visão de fora daquela realidade retratada que simplifica indivíduos e espaços sociais. Por exemplo, a filha do deputado Miguel sobe a favela e é estuprada, assim corre-se o risco de, por falta de problematização no roteiro, de se assumir que esta é a regra, que a favela é sempre um ambiente apenas de violência (todas as sequências do filme ocorridas no morro dos Macacos trazem atos violentos). Márcio, então, revela uma preocupação na caracterização do outro em suas diferenças e em possíveis julgamentos precipitados que se poderiam produzir e lança a questão para debate: o filme passa uma desesperança ou está distorcido pelas distinções de classe?

Lilian utiliza essa pergunta para explicar sua percepção de "Quase dois irmãos" a partir de uma grade de leitura mais pessimista da cineasta Lúcia Murat em relação às transições de tempo em nossa história do passado ditatorial até nosso presente democrático. Ela ilustra sua tese por meio da fala do personagem Miguel de Caco Ciocler a respeito das diferenças entre a vida vivida e a vida sonhada porque sintetizaria a trajetória política da diretora e sua desilusão decorrente da derrota dos projetos revolucionários das esquerdas armadas. Predomina-se, assim, uma concepção mais negativa em projetar as possibilidades do próprio país em superar suas contradições e adversidades em função do que Lúcia Murat vivenciou ao longo de seu percurso de vida. No que se refere ao lugar de fala, Lilian afirma que não haveria pessoa melhor para se falar sobre os negros e presos comuns do que eles próprios e que limitações nas representações de suas realidades seriam inevitáveis por alguém de uma origem social diferente.

A complexidade a respeito do lugar de fala se intensifica se considerarmos que o roteirista do filme é Paulo Lins. Por mais que possa haver esse questionamento sobre a possibilidade da cineasta Lúcia Murat fazer um filme sobre a temática da favela no presente, houve uma preocupação de se integrar à equipe da filmagem este profissional

já experiente em tal abordagem social, vide seu roteiro para o filme Cidade de Deus. É possível que seja um esforço da cineasta em conseguir uma visão que ela não conseguiria ter ao trazer Paulo Lins para a escrita do roteiro ao seu lado.

Por fim, um aspecto importante foi levantado pela plateia para discussão com base nas reflexões estimuladas pelo filme: a dissolução de movimentos populares ou a descrença em suas potencialidades. Esse é um tema possibilitado pelo fato de a narrativa fílmica focalizar as falhas da luta armada em derrubar a ditadura e implantar uma sociedade comunista e as mazelas que afligem áreas mais pobres do Brasil e os negros. Quanto a isso, Lilian reflete sobre as várias transformações ocorridas nestas realidades sociais distintas (asfalto e morro) e as contradições de um indivíduo de classe média filmar uma dinâmica por ele desconhecida. Já Márcio aborda a repetição e reprodução de elementos conservadores/autoritários em nossa sociedade oriundos desde os tempos do regime ditatorial.

Dos posicionamentos e das interpretações construídos nesse debates, podemos perceber a valorização da narrativa que aborda o período da década de 1970 e as questões abertas pela condição social do país à época até nossos dias. Dessas discussões e reflexões acerca dos contatos entre militante políticos e presos comuns é possível analisar os paradoxos das atividades guerrilheiras em relação ao dia a dia de desigualdades e preconceitos vivido pelos negros e as consequências da repressão e de ideais revolucionários para a situação socioeconômica dessa população e suas tentativas de sobrevivência. Os debatedores convergiram quanto à crença de que, principalmente, a narrativa situada no presente dos anos 2000 apresenta problemas sérios de superficialidade na imagem construída para os negros e suas práticas sociais.

Estes dois modos de avaliar "Quase dois irmãos" também aparecem com grande frequência nas críticas cinematográficas escritas em sites especializados do cinema. Na revista eletrônica *Contracampo*¹⁸⁰, o crítico Eduardo Valente descreve a proposta do filme por uma narrativa ficcional de acompanhamento de dois personagens em três momentos históricos distintos e caracterizada pelo conceito sociológico de "cidade partida", de análise das relações entre asfalto e favela no convívio entre os diferentes prisioneiros em Ilha Grande. Essa temática, em sua leitura, permite realizar um retrato das interações de classes sociais na cidade do Rio de Janeiro na nossa atualidade.

O crítico enumera algumas falhas existentes na obra provocadas por um excesso de

¹⁸⁰ VALENTE, Eduardo. "Quase Dois Irmãos". *Contracampo*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/64/quasedois.htm> Acesso em 28/06/2017

ambições em seu roteiro. Procura-se abraçar muito mais do que se pode resolver durante a projeção e, desse modo, torna-se refém de uma tese sociológica mais fixa para compreensão das relações históricas de classes e raças que enfraquece a individualização dos personagens. Os indivíduos construídos pela narrativa não são retratados em sua particularidade, mas sim, como entidades imutáveis de sua classe, como representações de um segmento que provam a organização da sociedade como um todo. Para ele, "quem sofre são as personagens, que perdem todas as suas possibilidades de individualização, tornando-se marionetes de comprovação destas teses. Verdadeiras figuras metonímicas, ficam muito claramente sendo usados, como partes que são, para provar o todo."¹⁸¹

Os movimentos de câmera de cenas específicas e as atuações do elenco também indicam tal ambição de grandes proporções. A metonímia de representar o todo pela parte se evidencia no momento em que a filha de Miguel e o traficante Deley transam e a câmera se afasta para mostrar os barracos da favela pela janela. Esse procedimento reduz a importância das subjetividades dos personagens em nome deste discurso mais social de caracterização dos indivíduos como símbolos de sua posição social. Os desempenhos dos atores também se relacionam com a tese acima: Antonio Pompeo e Werner Schünemann vivem personagens equivalentes a esquemas sociais mais fixos e sem liberdade de criação de composição. Flávio Bauraqui consegue dar uma vitalidade maior ao seu Jorginho por compor um personagem mais multifacetado e complexo próprio de uma pessoa real.

Neste texto, o crítico (apesar de condenar a ideia do filme a que esperava assistir) afirma que o "jogo triplo" das narrativas poderia ser reduzido para se dar preferência ao momento da prisão de Ilha Grande por conta da intimidade de Lúcia Murat com o tema das prisões políticas. As outras narrativas são vistas como prejudiciais ao panorama completo da produção porque àquela do passado dos anos 1950 cai num artificialismo de encenação cênica própria do teatro sem função dramática clara e outra do presente dos anos 2000 se direciona a um clichê hiperrealista que evoca o filme "Cidade de Deus" e a um debate sociológico de formato televisivo muito simplificador das realidades sociais entre Miguel e Jorginho.

Esteticamente, "Quase dois irmãos" é comparado com o trabalho de Steven

¹⁸¹ VALENTE, Eduardo. "Quase Dois Irmãos". **Contracampo**. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/64/quasedois.htm> Acesso em 28/06/2017

Soderbergh, diretor do filme "Traffic", pela forma como as três diferentes narrativas possuem seu próprio tom na fotografia. O aspecto é descrito muito mais como outro pecado da produção da cineasta por sinalizar um problema narrativo de tentar construir um retrato completo das condições sociais e econômicas do Brasil dos anos 1970 até os anos 2000. Tal esforço para se alcançar uma realidade totalizadora somente é amenizada por instantes mais belos de espontaneidade centrados na performance de Flávio Bauraquí, mas também é endurecida e restrita a narrativas que não se desenvolvem e atingem algum objetivo concreto (as sequências passadas nos anos 1950 chegam a ser abandonadas e deixam de ser retratadas).

Outra crítica mais severa foi feita por Pablo Villaça no portal eletrônico Cinema em Cena¹⁸². Ele inicia seus comentários apresentando os problemas do filme, como as atuações irregulares, a estrutura narrativa deficiente e um roteiro desconexo. Esse último ponto é descrito como problemático em virtude de uma narrativa panfletária de exposição excessivamente didática e nada sutil das questões sociais e políticas enfocadas e de diálogos desnecessariamente expositivos que explicam exageradamente tudo ao público sem conceder a ele espaço para interpretações. Tal defeito se mostra presente apesar dos elogios à proposta interessante do convívio entre presos comuns e militantes políticos em Ilha Grande durante a ditadura e do inusitado impacto da ideologia socialista na fundação do Comando Vermelho.

Justamente a força do tema se dilui pelas subtramas consideradas desnecessárias, entre elas: a disputa pelo afeto de Deley entre Juliana e uma mulher do morro e o projeto social apresentado por Miguel a Jorginho no presente. Além disso, o todo também se enfraquece por falta de sentido ou justificativas de certas passagens do roteiro, como a função de se exibir o desaparecimento de um gato na prisão e a utilidade de se abrir o filme com a cena em que a mãe de Miguel lê uma história para ele dormir quando era criança. Os problemas da narrativa avançam para a falta de necessidade de se abordar a ligação entre os pais de Miguel e Jorginho e a própria amizade dos dois porque não contribui para a interação entre bandidos e revolucionários nem consegue convencer na proximidade entre os dois homens.

Outras deficiências são encontradas na composição do personagem Miguel e no desempenho de Caco Ciocler. Critica-se a construção de um personagem sobre o qual o

¹⁸²VILLAÇA, Pablo. "Quase dois irmãos." **Cinema em Cena**. Disponível em: <http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/critica/filme/6398/quase-dois-irm%C3%A3os> Acesso em 28/06/2017

filme não possui conhecimento das suas falhas de caráter e o trabalho carente de energia e de carisma do ator. Mas não só de erros é feito o filme e o crítico elogia a canção tema composta por Naná Vasconcelos que encerra "Quase dois irmãos" . Isso porque, além de suas qualidades musicais no ritmo construído, também é inserida em um momento orgânico à narrativa para comentar a separação existente entre Miguel e Jorginho apesar de cultivarem uma amizade por certo período.

Um elemento bem estruturado na linguagem estética diz respeito à diferenciação das três linhas narrativas de tempos históricos distintos que ajudam a situar os espectadores em cada época em saltos temporais facilmente identificáveis:

Uma façanha que deve ser atribuída à fotografia de Jacob Solitrenick, que emprega filtros, cores e luzes de forma inteligente para separar cada período: as cenas ambientadas em 1957 adotam um tom sépia característico, enquanto as sequências na prisão surgem em cores frias, dessaturadas. Finalmente, os acontecimentos do `presente` são vistos em uma paleta realista, natural.¹⁸³

Entretanto, a montagem dessas três linhas narrativas é considerada aleatória por ter sido feita com mudanças no tempo sem uma justificativa estrutural clara e sem estabelecer eficientemente vínculos temáticos ou estilísticos de uma cena à outra. Tal operação ainda seria responsável por enfraquecer a continuidade emocional dos conflitos narrados.

Das críticas selecionadas, apenas a escrita por Érico Borgo, no site Omelete,¹⁸⁴ enaltece mais o filme do que levanta seus pontos negativos. Enquanto o primeiro crítico não coloca uma nota avaliativa e o segundo avalia com duas estrelas em cinco possíveis, este último avalia como ótimo. Assim como nos demais textos analisados, elogia-se a proposta geral como algo interessante de ser explorado numa perspectiva sociológica do encontro entre militantes de esquerda e presos comuns na ditadura brasileira e descreve-se os três tempos narrativos com o objetivo de apontar a estrutura narrativa criada e a alternância que se estabelece entre esses tempos.

O texto de Érico Borgo é mais descritivo do que analítico e concentra-se muito mais na caracterização da estrutura fílmica. O contato entre os presos comuns e políticos é

¹⁸³VILLAÇA, Pablo. "Quase dois irmãos." **Cinema em Cena**. Disponível em: <http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/critica/filme/6398/quase-dois-irm%C3%A3os> Acesso em 28/06/2017

¹⁸⁴ BORG, Érico. "Quase dois irmãos." **Omelete**. Disponível em: <http://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/quase-dois-irmaos/#!key=23303> Acesso em 28/06/2017

descrito em suas diferenças e particularidades e torna-se mais conflituoso a partir do instante em que um número maior de prisioneiros sem envolvimento com política é colocado na prisão de Ilha Grande. Esses conflitos e hostilidades influenciaram na formação de outros tipos de organização criminosa (Comando Vermelho) e abrem um debate instigante acerca da ascensão destas associações de cunho político de militantes e do crime organizado de indivíduos colocados à margem da sociedade brasileira.

A crítica maior recai novamente nas duas narrativas nas extremidades opostas no tempo (nos anos 1950 e nos anos 2000) vistas como pouco úteis em acrescentarem funções dramáticas à produção e baseadas em clichês, como se percebe na imagem delineada no presente que repete convenções e estratégias discursivas já encontradas no filme "Cidade de Deus". Ainda que haja deficiências nas duas das três linhas narrativas, Érico Borgo vê um saldo positivo no balanço final da obra por conta da narrativa localizada nos anos 1970 (coração do roteiro) pela intimidade da cineasta Lúcia Murat com o tema e as sensibilidades transmitidas e pelas atuações mais impulsiva de Flávio Bauraquí e mais comedida de Caco Ciocler.

Examinando o circuito de exibição trilhado por "Quase dois irmãos" e seu alcance nas audiências, existem aspectos em comum que se sobressaem nos debates acadêmicos e nas críticas cinematográficas. Primeiramente, podemos notar as impressões positivas deixadas pela narrativa centrada na década de 1970 e referente à dinâmica das prisões no Brasil nesse período (excetuando-se alguns comentários esporádicos nas discussões e nas críticas). A premissa e as reflexões estimuladas pela questão dos encontros e desencontros de militantes políticos e presos comuns e dos desdobramentos suscitados nas trajetórias de vida destes segmentos da população brasileira ao longo de momentos históricos distintos.

Ao se identificar como muitas críticas passaram pela aparente existência de dois filmes em um só (aquele transcorrido nos anos 1970 e outro nos anos 2000) com diferentes níveis de qualidade e eficiência em sua construção, algumas questões podem ser levantadas. Uma delas diz respeito à dificuldade de contato entre estes dois mundos do asfalto e da favela sendo entendida como uma escolha proposital para um filme que trabalhasse essa comunicação problemática. Desde o contexto autoritário, quando a prisão abrigava sujeitos de visões de mundo díspares e projeções políticas de superação das condições vigentes, até o contexto mais recente, quando as relações entre as classes sociais seguem conflituosas e, por vezes, provocadoras de violências.

Outra questão mais profunda relaciona-se à imagem atribuída à Lúcia Murat como

uma cineasta especialista em filmar eventos passados, especialmente aqueles pertinentes à sua própria história de vida; nesta perspectiva, predomina uma crença de que ela ocupa um lugar de autoridade no qual consegue expressar suas sensibilidades e sua interpretação daquela época. O mesmo não se aplicaria à filmagem de eventos do tempo presente, supostamente pertencentes a um momento em que ela não dominaria e estaria distante, sobretudo em relação à favela; nesta visão, alguém pertencente à própria classe social daqueles personagens construídos seria mais indicado para realizar esta representação numa narrativa cinematográfica.

Tal separação como é feita pelos críticos e pelo debatedores na universidade ecoa na compreensão da História Pública para o conhecimento histórico¹⁸⁵. É curioso refletir como representações históricas em circulação pela sociedade podem ser vistas de modo positivo ou negativo, dependendo de um suposto lugar de autoridade mais fixo em que apenas indivíduos diretamente ligados aos fatos históricos que estão disseminando são reconhecidos e aceitos para tal tarefa. Percebe-se, assim, uma dificuldade em se identificar o compartilhamento de autoridades na produção de representações do passado e as especificidades de cada uma delas sem tanto juízo de valor.

A circulação selecionada pelo presente trabalho converge nos questionamentos feitos à imagem estabelecida pelo filme aos contextos dos anos 1950 (apesar de não ser o foco principal da produção) e dos anos 2000. O descontentamento maior se evidencia pela preocupação social e ética de muitos com as consequências promovidas por uma representação dos negros, de sua cultura e das favelas como sujeitos e espaços resumidos à pobreza e à violência. Essa simplificação vista por parcela do público teria, então, muito mais problemas éticos e políticos do que limitações atreladas à estrutura narrativa e à sua construção mediante a linguagem cinematográfica (a crítica de Pablo Villaça é a que mais acentua esse ponto).

É interessante reconhecer como diferentes sensibilidades e vivências podem gerar leituras muito próprias de um objeto artístico que nem sempre coincidem com as interpretações desenvolvidas por mim¹⁸⁶. A bagagem cultural dos críticos cinematográficos formada por todas as produções artísticas consumidas e pela própria trajetória de vida social e intelectual, além das experiências acumuladas no meio universitário pelos debatedores no evento aqui já citado, não enxergam de modo tão positivo a representação e os sentimentos vinculados aos ambientes populares. As

¹⁸⁵ MAUAD; ALMEIDA; SANTHIAGO, op.cit.

¹⁸⁶ SIQUEIRA, op. cit., p. 564

emoções e os sentidos constituídos por Lúcia Murat em relação a um distanciamento entre realidades sociais não são os aspectos mais sensíveis despertados entre os espectadores, mas sim os possíveis clichês nascentes deste recorte da realidade.

As diferentes temporalidades envolvidas na elaboração de "Quase dois irmãos" e em sua circulação e interpretação pelos públicos interessados em participar das reflexões suscitadas pelo filme interferem, portanto, na construção de sentidos. Variados momentos históricos e experiências de vida acumuladas estabelecem distintas formas de relacionamento entre as audiências e este produto artístico e histórico produtor de leituras sobre o passado. Essas diferenças continuarão sendo alvo de investigações no capítulo seguinte centrado em "Uma longa viagem" e "A memória que me contam", em sua nova forma de interpretar o passado ditatorial brasileiro e em seu novo período histórico em que as duas obras se localizam.

Capítulo 3 - Uma longa viagem e A memória que me contam

3.1 Vivências pessoais como ponto de partida

"Uma longa viagem" (2011) e "A memória que me contam" (2012) foram lançados com apenas um ano de diferença e inseridos num mesmo contexto histórico no Brasil. A partir de 2010, o país vivenciava ações no governo Dilma Rousseff destinadas a uma discussão mais significativa acerca do passado repressivo, dentre elas, a Comissão da Verdade (entre 2010 e 2012) e a Lei de Acesso à Informação (2011)¹⁸⁷. Essas medidas associadas demonstravam um esforço de publicização das violências praticadas entre 1946 e 1988, por meio da abertura de arquivos, disponibilização de documentos e convocação de testemunhas.

O fortalecimento dos debates referentes à repressão da ditadura civil-militar, entretanto, também provocou algumas reações mais extremadas encontradas em diferentes segmentos da sociedade. Práticas como o escracho, tipo de manifestação pública em que ativistas se concentravam diante de ex-torturadores para denunciá-los, e pronunciamentos por intervenção militar de alguns indivíduos em protestos no país, desde 2013, revelam uma forte polarização política. Tamanha polarização atual, até o momento em que este trabalho foi escrito, torna o tema ditadura muito presente mas também cercado por ânimos exaltados.

A recorrência do tema regime autoritário brasileiro também se evidenciou nos filmes produzidos nestes anos 2010. Produções como "Repare bem" (2012) de Maria de Medeiros, "Memórias do chumbo: futebol nos tempos do Condor" (2012) de Lúcio de Castro, "Marighella" (2012) de Isa Grinspum Ferraz, "Dossiê Jango" (2013) de Paulo Henrique Fontenelle e "Tatuagem" (2013) de Hilton Lacerda indicam a persistência do interesse dos artistas na representação da ditadura com muitas abordagens distintas (figuras políticas reconhecidas como João Goulart e Marighella, indivíduos não tão famosos mas também vítimas da repressão, manifestações importantes no país como o futebol e questionamentos ao comportamentos conservadores da época). Curioso é também notar como muitos desses filmes são documentários - um esforço em reconstruir o período pelas convenções documentais de verossimilhança e investigação pela força de entrevistas e documentos da época.

Questões históricas, apesar de não propriamente sobre o período ditatorial,

¹⁸⁷ BRITO, op.cit., p. 250-251.

permearam os trabalhos de Lúcia Murat entre "Quase dois irmãos" e "Uma longa viagem". Entre os anos de 2004 e 2011, a cineasta lançou "Olhar estrangeiro" (2006) e "Maré: nossa história de amor" (2007), propostas estéticas distintas abraçando, respectivamente, o documentário e a ficção como mais uma demonstração do seu prazer em se aventurar pelas múltiplas possibilidades do audiovisual. Esses longos trabalhavam os clichês construídos sobre o país pelo cinema internacional por meio de entrevistas com atores, cineastas e roteiristas estrangeiros e a paixão entre a filha de um dos chefões do tráfico de drogas da favela da Maré e o irmão do líder de uma gangue rival.

Quando a diretora retorna a filmar histórias sobre a ditadura civil-militar, as ideias de seus filmes originaram-se de passagens muito específicas de sua vida e, principalmente, de indivíduos com quem conviveu durante o período de lutas políticas. É interessante evocar as palavras de Lúcia Murat quando afirma de onde vem sua necessidade de fazer filmes porque indicam a força de suas sensibilidades e experiências dentro de seu ofício:

Essa experiência, efetivamente, passa por esses filmes todos, mas eu acho que eu nunca fiz um filme pensando em que eu precisava, sei lá, me vingar do passado, precisava fazer as contas com o meu passado, ou algo do tipo. Mas todos esses filmes vieram de uma necessidade interna de falar.¹⁸⁸

Ambas as produções foram realizadas remetendo aos sentimentos relacionados ao irmão de Lúcia Murat, Heitor (ou por que não à sua família?), e à memória de sua companheira de militância na Dissidência da Guanabara e no MR-8, Vera Sílvia Magalhães.¹⁸⁹ Heitor foi mandado para fora do Brasil por seus familiares para evitar seu possível envolvimento com a resistência armada à ditadura nos anos 1970, como havia acontecido com sua irmã, e nas suas viagens colecionou diversas experiências por países Inglaterra, Índia, Afeganistão e Austrália, inclusive a partir da experimentação de drogas. Vera Sílvia Magalhães formou-se como economista e socióloga e dedicou-se à luta armada comprometida com causas políticas quando começou seus estudos universitários, por cooptar outros alunos para a Dissidência da Guanabara e, mais tarde, por fazer parte do MR-8 e participar do sequestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick em 1969; em 1970, foi presa, torturada no DOI-CODI e exilada na

¹⁸⁸ MURAT, Lúcia. Entrevista Pública - Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI/UFF), 13 de set. 2016.

¹⁸⁹ Idem.

Argélia como resposta da repressão a suas atividades.

Quanto a "Uma longa viagem", o processo de filmagem iniciou-se após a morte do irmão mais velho de Lúcia Murat, Miguel. Isso a partir da decisão de analisar as cartas escritas do exterior por seu irmão caçula, Heitor, entrevistá-lo guiando-se pelo lado emocional de relembrar o passado de sua família (ainda sem uma direção exata que pretendia seguir), esboçar o roteiro, ir para a ilha de edição, retornar às entrevistas, filmar e fazer mais algumas entrevistas¹⁹⁰.

Também houve uma percepção da importância dos materiais de época representados pelas cartas escritas por Heitor e enviadas à sua família, em função da retratação de toda um contexto dos anos 1970 através de experiências pessoais. Como a própria cineasta comenta sobre esta maneira não tradicional de adentrar no passado, "eu acho que a gente talvez esteja cansado de grandes questões, como se você incapaz de responder as grandes questões e essas experiências pessoais podem, digamos, nos informar mais."¹⁹¹

A riqueza desse material também se evidenciava por outras duas possibilidades: as descobertas obtidas pela própria Lúcia Murat - apesar de já conhecer seu irmão há tempos, passando pelas experiências pouco ortodoxas de Heitor (por exemplo, na Índia) e pela constante busca por algo indefinido; - e as conexões entre as experiências muito particulares e questões mais amplas que permitem identificação: perdas, loucuras e radicalismos nos anos 1960 e 1970¹⁹².

A decisão por recontar um período da trajetória de seus familiares encontrando-se com um cenário maior e mais conturbado do país levou à diretor a optar novamente por um documentário com traços ficcionais, como havia ocorrido em "Que bom te ver viva". Em "Uma longa viagem", alterna-se imagens de época sobre os anos de 1960 e 1970, as entrevistas com Heitor e as performances das cartas feitas pelo ator Caio Blat porque, na visão de Lúcia Murat, tanto o documentário quanto os elementos ficcionais têm o seu valor, "cada um está ali contando a sua verdade".¹⁹³

Na escolha por Caio Blat, contribuiu a ideia de ter um ator que não somente lesse as cartas, mas pudesse compor um arco dramático que transitasse entre a ingenuidade das

¹⁹⁰ PAULÍNIA CINEFEST. Debate - Uma longa viagem (Lúcia Murat fala ao público). Disponível em: www.youtube.com/watch?v=TXR5PG12XRA Acesso em: 16/10/2017

¹⁹¹ TV PUC. Lúcia Murat fala sobre seu novo filme. "Uma Longa Viagem". Disponível em: www.youtube.com/watch?v=ya9bo_3-sOo Acesso: 18/10/2017

¹⁹² Taiga Filmes. Making of "Uma Longa Viagem", parte 01. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=Ghmf5JTNzcQ Acesso em: 18/10/2017

¹⁹³ TV Feevale Festival de Gramado. Uma Longa Viagem - Lúcia Murat. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=boCPevd-stQ Acesso em: 18/10/2017

primeiras viagens por Londres e o "radicalismo" do movimento hippie e suas angústias na Índia.¹⁹⁴ A atração do ator por esse trabalho se deu pelo desafio em se aventurar por um filme corajoso a ponto de abrir uma história de família, criar uma nova forma de narrativa com as projeções de imagens da época sobre as performances das cartas e construir um personagem pelos documentos reunidos. Como diz Caio Blat, "a trama biográfica que estava por trás de todos os filmes da Lúcia pulou para frente, se escancarou."¹⁹⁵

Em resumo, o processo de filmagem que se iniciou na ilha de edição e depois retornou à montagem do roteiro, a separação dos materiais das cartas e entrevistas e a definição da performance de um ator visava à produção de um filme emotivo e sensorial que representasse um momento histórico brasileiro. Para Lúcia Murat, "o filme era para ser sobre as emoções daquela época e o que se passava com alguém que havia vivido 10 anos na estrada. Era o verdadeiro 'on the road'".¹⁹⁶

A dimensão subjetiva das vivências da diretora também interferiu em "A memória que me contam". O coração do filme está numa dualidade presente na geração à qual Lúcia Murat pertence: a dor dos traumas e das torturas e a ascensão ao poder de alguns desses indivíduos, fazendo parte de uma elite política ou cultural (como se pode citar o caso da própria cineasta dentro de uma referência no cinema brasileiro e o caso da ex-presidenta Dilma Rousseff). Essa dualidade aparece no filme a partir, por exemplo, dos personagens de um ministro em uma posição de poder, apesar dos limites inerentes à sua posição, e de uma cineasta, com as limitações de sua profissão no país. Personagens com posições políticas diferentes que podem ser encarados como versões diferentes do passado e do presente.¹⁹⁷

Nas palavras da cineasta, a proposta se estruturou da seguinte forma:

A memória que me contam é um projeto antigo. É um projeto que vem de uma experiência minha com um grupo de amigos que resistiu à ditadura militar durante os anos 60 e que hoje tem experiências muito diversas.

¹⁹⁴ Idem.

¹⁹⁵ Taiga Filmes. Making of "Uma Longa Viagem", parte 01. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=Ghmf5JTNzcQ Acesso em: 18/10/2017

¹⁹⁶ Taiga Filmes. Making of "Uma Longa Viagem", parte 04. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=Ghmf5JTNzcQ Acesso em: 18/10/2017

¹⁹⁷ Canal Curta. A memória que me contam - a esquerda e o poder (making of). Disponível em: www.youtube.com/watch?v=UyNa8JKoTRQ Acesso em: 18/10/2017

Profissões diferentes , relações com o mundo muito diferentes."¹⁹⁸

Na representação desta geração de lutas políticas contra a ditadura civil-militar, também é feita uma homenagem a Vera Sílvia Magalhães, militante da oposição armada e vista por Lúcia Murat como uma referência pela sua cultura e por uma grande capacidade crítica já aos 17 anos. A homenagem se dá a partir da personagem Ana interpretada por Simone Spoladore. A própria atriz tem uma percepção interessante da proposta do filme quando afirma, em entrevista, a força da história por ser pessoal e capaz de estabelecer uma relação de Lúcia Murat com sua amiga e uma reflexão sobre suas vidas ("É uma história comum a todos e ao mesmo tempo muito íntima.").¹⁹⁹

Na concepção da roteirista Tatiana Salem Levy, a personagem de Ana representaria uma revolução armada e também afetiva por conseguir unir e apoiar os companheiros de luta em torno de seus objetivos revolucionários. Essa compreensão pode ser percebida pela afirmação de Vera Sílvia Magalhães sobre a luta armada de um áudio retirado de um documentário feito sobre sua trajetória e integrado aos vídeos de making of de "A memória que me contam": "o que a gente fez de melhor, eu acho, foi construir afetos, amizades, solidariedade, valores, uma ética de comportamento. Eu acho que isso foi o melhor que a geração de 68 fez."²⁰⁰

A roteirista também comenta sobre a perspectiva do filme em analisar a convivência entre duas gerações: aquela na qual se insere Lúcia Murat e aquela composta pelos filhos desses ex-militantes da luta armada. O trabalho da diretora, entre outros objetivos, buscaria apresentar esses filhos de uma geração sem caricaturas - como ela afirmou já ter visto em outras produções ao se referir a personagens como o indivíduo do mercado financeiro que apenas pensa em dinheiro, ou a drogada que não encontrava rumo para sua vida. Essa apresentação deveria tentar ser a mais verossimilhante possível, retratando-os como são em seus trabalhos e com fantasias e utopias no presente.²⁰¹

A questão geracional proporcionou outros desdobramentos interessantes a serem examinados: a roteirista Tatiana Salem acredita ter sido chamada para ajudar a escrever o roteiro por também ser filha da geração à qual Lúcia Murat faz parte, já que os pais de

¹⁹⁸ Taiga Filmes. Making of nº 1-A memória que me contam. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=hugo5SZx6ig Acesso em: 20/10/2017

¹⁹⁹ Idem.

²⁰⁰ Taiga Filmes. Um mito de uma geração -A memória que me contam. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=kc0K-7P7WnE Acesso em: 20/10/2017.

²⁰¹ Taiga Filmes. Duas gerações, dois pontos de vista - A memória que me contam. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=hQtCgdkvV5o. Acesso em 20/10/2017

Tatiana participaram da luta revolucionária. Miguel Thiré, um dos atores do elenco, coloca a questão se os filhos dos revolucionários teriam um destaque maior na sociedade por conta deste parentesco. Naruna Kaplan reflete sobre a ideia de achar os pais um máximo, mas tendo que superá-los como forma afirmação, e de uma crença por parte da geração mais antiga de que a nova geração não se entregaria por um ideal.²⁰²

Outro elemento importante em "A memória que me contam" é o retorno da atriz Irene Ravache para retomar o personagem vivido por ela em "Que bom te ver viva", em 1989. Lúcia Murat explica a afetividade como uma das razões para essa escolha, mas ainda assim reconhece a dificuldade de voltar a fazer o que seria o mesmo personagem alguns anos depois. Já Irene Ravache demonstra o encanto desta performance por se inspirar na cineasta (até mesmo no uso dos óculos), apesar de não ser exatamente uma cópia dela.²⁰³

A influência da subjetividade e das experiências familiares ou fraternais acumuladas por Lúcia Murat são a mola propulsora de "Uma longa viagem" e "A memória que me contam". Analisar as estratégias estéticas e temáticas destes filmes para uma (re)construção do passado ditatorial brasileiro, feita agora nos anos 2010, é mais um passo da trajetória de Lúcia Murat em seu ofício cinematográfico.

3.2 Sensibilidades na estética documental

"Uma longa viagem" se inicia com a câmera atrás do ator Caio Blat em um corredor escuro. Ele entra num quarto repleto de mapas e objetos relacionados à década de 1970 e a câmera o segue; num movimento da câmera para um canto do quarto revela Heitor, irmão mais novo de Lúcia Murat, sentado numa escrivaninha escrevendo, dando a ideia de como Caio Blat e Heitor, passado e presente irão se alternar ao longo do filme (como se cada um originasse o outro). Enquanto vemos fotos da família e objetos de diferentes países visitados por Heitor e ouvimos uma trilha sonora de músicas dos anos 1970, vêm uma narração off de Lúcia Murat:

Dos cinco filhos, éramos três que cresceram nos anos 60... que queríamos mudar o mundo ou pelo menos que ele nos deixasse ser como éramos. Libertários. Com histórias tão diferentes nunca deixamos de ser os que puseram a ordem de cabeça para baixo, os que aprontaram, os que trouxeram

²⁰² Idem.

²⁰³ Taiga Filmes. Duas vezes Irene - A memória que me contam. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=Y-XoQ7NeQIY Acesso em 20/10/2017.

um monte de problema.²⁰⁴



Frame 21 - Entrada de Caio Blat (32s)



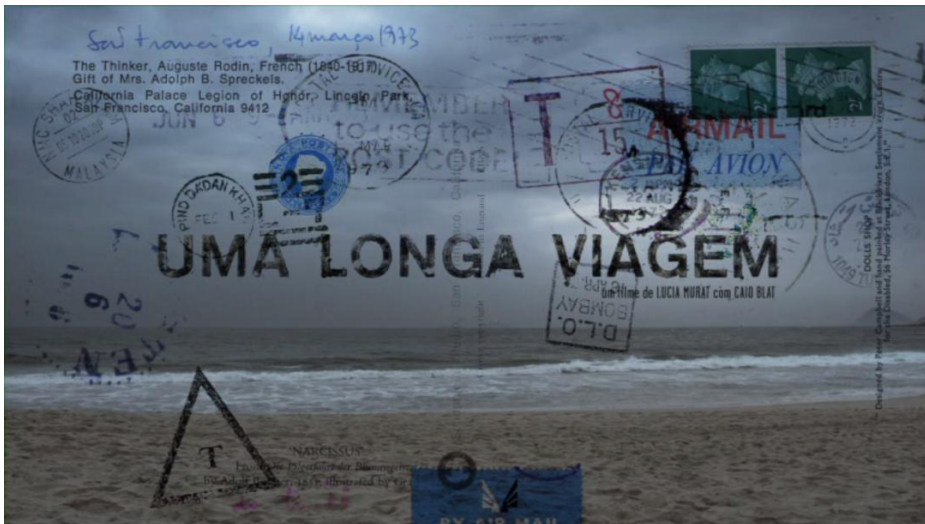
Frame 32 - Aparição de Heitor (55s)

A primeira narração em off, assim como a segunda feita pela cineasta na qual explica a motivação das entrevistas, da recuperação das cartas de Heitor e a produção do filme, ajuda a dar o tom dos objetivos e dos temas em torno do documentário: a reconstrução do ambiente familiar e a reflexão sobre os valores libertários sociais e políticos defendidos por estes indivíduos. Após a indicação temática do filme, o título entra como se fosse trazido por ondas do mar até se transformar gradualmente numa imagem com aspectos gráficos de uma carta com selos e endereços.

²⁰⁴ Lúcia Murat, 01min10s.



Frame 33 - Entrada do título do filme (3min9s)



Frame 34 - Estética de uma carta no título (3min18s)

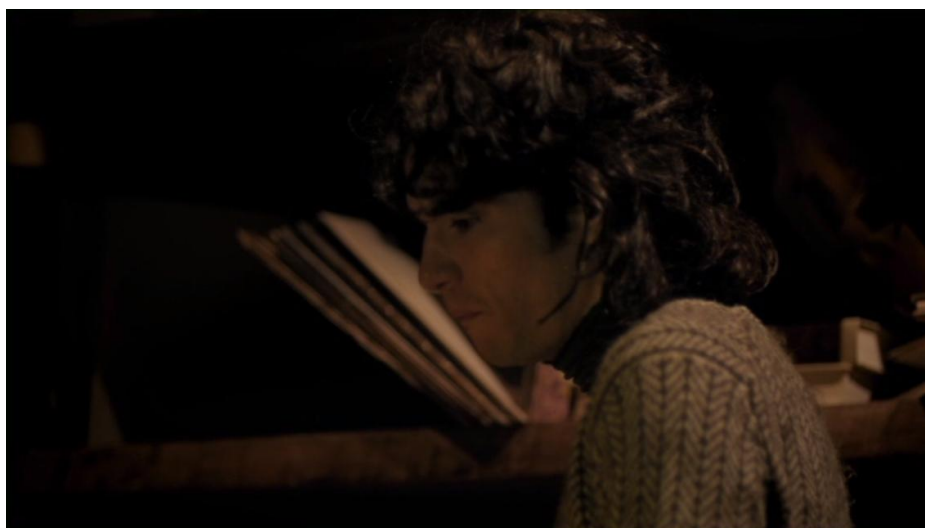
As ondas do mar, metáfora também utilizada em "A memória que me contam", procuram transmitir visualmente o ideal de liberdade e de retornos do passado no presente²⁰⁵ (através do movimento das águas) que sustentam as trajetórias dos personagens. Além disso, esteticamente também se adianta como a troca de correspondências é um dos aspectos estruturantes do filme, no caso as cartas enviadas por Heitor do exterior. Como Robert Rosenstone explica sobre os diversos elementos da narrativa cinematográfica, "passamos a entender o passado nos enredos que contamos a seu respeito, enredos baseados no tipo de dados que chamamos de fato, mas que incluem outros elementos que não estão diretamente nos dados, mas surgem do

²⁰⁵ HUYSSSEN, op. cit., p. 155.

processo de narração do enredo."²⁰⁶

Um dos eixos estruturantes do documentário são as entrevistas conduzidas por Lúcia Murat com Heitor. Elas acontecem em um cômodo simples da casa, não exatamente identificável por se tratar de um plano mais fechado centrado em Heitor, como vários objetos igualmente simples (folhas de papéis, lápis, cinzeiro...) e uma janela aberta permitindo uma ligeira iluminação. O irmão mais novo da diretora tem uma voz mais arrastada e suas frases são pronunciadas lentamente, provavelmente efeito do alto consumo de drogas durante suas viagens. No entanto, ainda se apresenta lúcido e com lembranças muito vivas de seu passado; em seu primeiro relato, diz: "Eu fui para Londres porque minha irmã revolucionária estava começando a me envolver nas passeatas. E daí, meu pai e minha mãe ficaram com medo de eu seguir os rumos dela. Daí me mandaram para a boa vida."²⁰⁷

Após a passagem das entrevistas, há um corte seco para a primeira performance de Caio Blat que representa a leitura das cartas numa fotografia em tons mais escuros e num plano, inicialmente mais fechado, que vai se abrindo até revelar um quarto capaz de evocar um cenário típico dos anos 1970 com livros e discos próprios de uma época de efervescência cultural. O ator escreve uma carta e a lê em voz alta para explicar a sua irmã que, mesmo distante, sempre a teria fresca na memória e sob forte admiração. Nesse momento, inclusive ele, encara a câmera, na estratégia da quebra da quarta parede, para falar dos livros que havia comprado para ela.



Frame 35 - 1ª performance de Caio Blat (4min4s)

²⁰⁶ ROSENSTONE, op. cit., p. 226-227.

²⁰⁷ Heitor, 03min23s.



Frame 36 - Plano para situar a performance do ator (4min22s)

Ao utilizar novamente as estratégias da performance de um ator (dessa vez, interpretando um indivíduo claramente definido) e da quebra da quarta parede, Lúcia Murat repete o que já havia feito em "Que bom te ver viva": provocar o público a interagir com o filme e refletir sobre tudo aquilo que vê e sente em tela. No caso de específico da sequência e da base de "Uma longa viagem", os dois recursos são empregados para abordar as relações familiares entre Lúcia e Heitor e a proximidade emocional entre os dois irmãos.

A cineasta, por mais que eleja Heitor como o protagonista do filme, também descreve sua própria trajetória durante os anos 1970 e pontua algumas passagens de seu irmão mais velho, Miguel. Enquanto a câmera filma seus irmãos, a narração em off da diretora comentava como essas três vidas haviam sido tão diferente para eles. Miguel, aparentemente não envolvido com nenhuma questão política por ter se tornado médico, quebra essa visão em seu agradecimento na dissertação de mestrado quando defende uma saúde pública como arma de luta a favor do povo.

Em determinados momentos da narrativa, Lúcia Murat nos situa onde ela estava enquanto Heitor viajava pelo mundo. Na primeira vez em que faz isso, a primeira performance de Caio Blat é cortada abruptamente por um apito de quartel e pelas imagens de militares em marcha para introduzir uma narração em off da diretora sobre o tempo em que esteve clandestina e, posteriormente, presa e torturada no DOI-CODI. Enquanto vemos imagens de arquivo ou atuais destes prédios militares que serviram de prisão, ela dizia não conseguir entender como, em meio à censura das cartas recebidas, conseguiu receber o livro "Letters from prison" do ativista negro George Jackson e, assim, se identificar com as lutas do movimento negro por liberdades sociais à época.

Na maior parte do documentário, entretanto, acompanhamos as lembranças e as descrições das viagens de Heitor por diversas partes do mundo sob a justificativa de não sofrer com a repressão da ditadura brasileira. Essas viagens, por mais que tenham se iniciado em países de "Primeiro Mundo", capitalistas não o agradavam muito, como a leitura de uma das cartas por Caio Blat mostra:

Londres, 8 de junho de 1971. Hoje de manhã fui com a minha classe de comércio visitar o Stock Exchange. Tive de rir ao ver os homens de cartola gritando e brigando simplesmente por dinheiro. Mamãe, os diplomas são todos secundários, esta não é razão pela qual eu estou aqui. Só os faço pela senhora. Eu os detesto, não provam nada. Nunca necessitarei deles na minha vida, pois não pegarei um trabalho que necessitarei deles. Espero nunca tomar lugar nessa sociedade. O que estou realmente aprendendo aqui mostrarei um dia quando voltar.²⁰⁸

Essa carta é acompanhada por uma técnica recorrente ao longo da narrativa de sobrepor a figura de Caio Blat às imagens dos lugares por ele frequentados. Um recurso empregado por efeitos digitais posteriormente na pós-produção, herdado de videoclipes, habilmente utilizado para criar um efeito dramático de interação entre passado (os locais citados e as viagens feitas e as cartas escritas por Heitor) e presente (a interpretação de Lúcia Murat para esses textos nos momentos em que os insere no filme e na escolha pelo ator Caio Blat para esse trabalho). Nesse caso, o ator até mesmo interage com as imagens, aparecendo dando um peteleco na cartola de um dos homens e beijando uma mulher. Tais ações reforçam ainda mais o caráter vivo e dinâmico das memórias.

²⁰⁸ Heitor por Caio Blat, 08min31s.



Frame 37 - Sobreposição do ator às imagens (8min50s)



Frame 38 - Interação do ator com as imagens (9min19s)

A contribuição das projeções é muito bem explicada pelo próprio Caio Blat em entrevistas de divulgação para o filme e uma das razões para ter despertado seu fascínio pelas decisões tomadas pela cineasta. Nas suas palavras, "O que é projeção? É o próprio cinema. O fato de a projeção estar sobre o corpo do ator, você sente como se a imagem estivesse te atravessando, como se você realmente estivesse mergulhando naquela memória."²⁰⁹

A afirmação de Caio Blat é extremamente rica por se referir ao trabalho de construção e atualização das memórias também através de sua própria atuação, através do fato de que as memórias podem assumir múltiplas formas e serem apropriadas por

²⁰⁹ Taiga filmes. Making of nº 3 - Uma longa viagem. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aogV8oAZnPY> Acesso em: 08/11/2017.

diferentes sujeitos sociais. Esse procedimento pode ter uma relação muito próxima com a capacidade de as imagens serem instrumentos geradores de memória ou de sentidos para ela a partir de uma transição entre passado e presente, entre um vaivém entre fatos já passados e as impressões e leituras do hoje sobre eventos já transcorridos²¹⁰.

Toda a operação fílmica para concretizar esses efeitos visuais exigiu esforços de montagem, direção e fotografia apontados pela equipe de filmagem. Lúcia Murat detalha a necessidade de conseguir conciliar o trabalho de câmera, som e projeção computadorizada para ressaltar a particularidade da proposta estética. Dudu Miranda, diretor de fotografia, comenta como era necessária uma liberdade artística para se lidar com os desafios destas projeções e com a conciliação entre viagens físicas concretas e viagens emocionais mais abstratas de Heitor.²¹¹

Para Heitor, então, suas viagens também possuíam uma dimensão emocional importante que não necessariamente o levariam para lugares mais comumente visitados por turistas, desejados por seus pais ou capazes de lhe proporcionar contribuições para sua formação profissional. Ele buscava experiências novas e diversas, um contato com situações e personagens que fugiam da rotina; o irmão mais novo de Lúcia Murat relatava estas experiências em entrevista no tempo presente do filme: fumar baseado, jogar futebol com espiões russos, conhecer um guru indiano. Enquanto isso, as vivências da diretora neste período também são diferentes e sua jornada de entrada no movimento de luta armada é explicada. Como afirma Monica P. Velloso, "ao historiador cabe não só buscar a tradução externa das sensibilidades, materializadas nas fontes, mas entendê-la sob o signo da alteridade"²¹², significando, portanto, a operação por parte do estudioso de compreender as diferentes sensibilidades possíveis advindas de diferentes experiências num mesmo contexto.

É interessante perceber outro recurso visual usado pela narrativa para indicar a coexistência do Caio Blat como o Heitor mais jovem e o Heitor mais velho no tempo presente: Heitor se levanta da cadeira e que estava sentado para a entrevista e, num breve corte de câmera, surge Caio Blat num cenário diferente, no exterior, porém completando o movimento iniciado de se levantar ao se sentar em outra cadeira.

²¹⁰ Feld, Claudia; Mor, Jessica S. **El pasado que miramos. Memoria y imagen ante la historia reciente.** Buenos Aires: Paidós, 2009.

²¹¹ Taiga filmes. Making of nº 3 - Uma longa viagem. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aogV8oAZnPY> Acesso em: 08/11/2017

²¹² VELLOSO, op. cit., p. 7.



Frame 39 - Ligação entre Heitor e Caio Blat (10min10s)



Frame 40 - Ligação entre Heitor e Caio Blat (2) (10min14s)

Viver estas experiências nada tradicionais provocava grandes preocupações por parte de uma mãe tão distante de seu filho. Lúcia Murat insere uma série de fotos antigas da família ao mesmo tempo em que narra em voz off como os valores moralistas da matriarca chocavam-se com aquilo que se passava com seus filhos.

Tudo ficou muito difícil pra minha mãe. As duas filhas mais velhas cresceram nos anos 1950, quando a vida tinha regras muito definidas. Criada nos padrões mais moralistas de sua época, minha mãe teve que se debater com si mesma para defender os filhos que vieram depois. Miguel já tinha saído do colégio de padres, onde todos os homens da família estudaram, e estava na faculdade de medicina quando, como qualquer jovem da época, experimentou drogas. Os tempos eram outros. A ditadura fazia propaganda

sobre um suposto conluio tóxico-comunista e Miguel também acabou preso por ter sido apanhado fumando maconha.²¹³

O desafio apresentado à mãe daqueles filhos "rebeldes" de conseguir adequar seus valores mais tradicionais à defesa de sua família levou à opção pela adoção da Teologia da Libertação²¹⁴. Enquanto alternam-se imagens de Igrejas e músicas religiosas, vem a narração em off de Lúcia Murat contrapondo seu afastamento da religião de uma postura mais religiosa de sua mãe:

Sem conseguir entender o que se passava. "Agredida" pela libertação sexual, drogas, prisões, mortes... no desespero, a Teologia da Libertação surgiu para minha mãe como uma ponte possível entre o velho e o novo mundo. Eu virei Jesus, salvador de todos, mais cristã que todos os cristãos, pois dava a minha vida à humanidade. Devo confessar, hoje, que era um "saco". Larguei a religião aos 13 anos quando provoquei uma confusão num jantar de família ao comunicar que não acreditava mais em Deus.²¹⁵

Outras contraposições feitas aos ideais da mãe aparecem nas entrevistas de Heitor e nas performances de Caio Blat que descrevem as primeiras experiências de Heitor com drogas, sua citação a Sartre para defender a necessidade se viver a vida com riscos ("quem nunca foi preso antes dos trinta anos é um idiota²¹⁶"; ao que é completado por Lúcia Murat presente em tela na entrevista para afirmar que os três irmãos foram presos de alguma forma e pela referência à sua mãe "eu não tenho mais elasticidade... preso político tudo bem, mas preso comum já é demais²¹⁷") e passagens engraçadas de sua vida (jogar futebol na praia com marroquinos e ser barrado no Festival de cinema de Cannes na França num ambiente que ele diz ser caótico).

Neste momento do filme, a dinâmica da entrevista é alterada para se tornar a base até o desfecho da produção e aumentar a interação entre Heitor e Lúcia Murat. Excetuando-se a primeira delas, as entrevistas foram conduzidas em um cenário que remete a uma biblioteca dentro de casa sob a forte luz da câmera posicionada ao lado e

²¹³ Lúcia Murat, 12min30s.

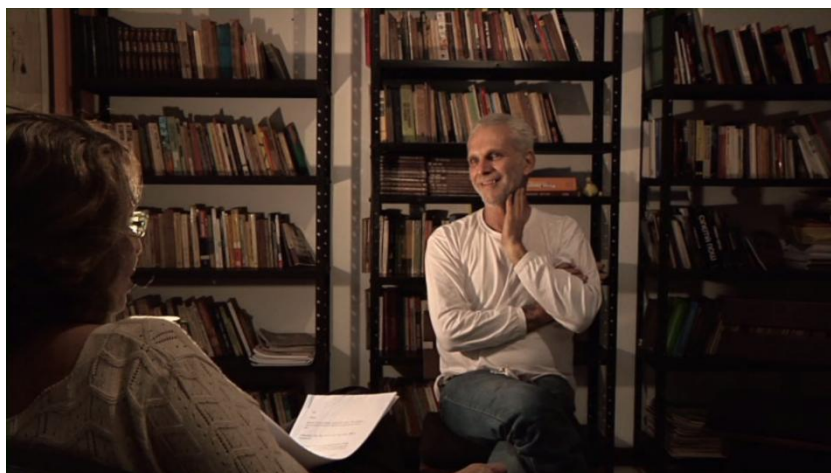
²¹⁴ Corrente teológica cristã nascida na América Latina na década de 1960 marcada pela defesa e favorecimento dos mais pobres através da junção de diferentes tipos de pensamentos capazes de combater injustiças sociais, políticas e econômicas. Cf. SILVA, Sandro Ramon. **O Tempo das Utopias: Religião e Romantismos Revolucionários no Imaginário da Teologia da Libertação dos anos 1960 aos 1990**. Niterói: Tese (História PPGH/UFF), 2013.

²¹⁵ Lúcia Murat, 14min44s.

²¹⁶ Heitor, 13min28s.

²¹⁷ Citação de sua mãe por Lúcia Murat, 13min40s.

tendo Lúcia Murat em diálogo direto com seu irmão, permitindo que escutemos suas perguntas ou estímulos ou, por vezes, até mesmo aparecendo em frente às câmeras.



Frame 41 - Interação entre irmãos na entrevista (13min35s)



Frame 42 - Nova interação entre irmãos na entrevista (51min55s)

O impacto e a força dessas entrevistas também se evidenciam pelo carisma de Heitor e por sua disposição bem humorada de expor suas memórias, sentimentos e vivências em frente às câmeras com grande naturalidade. Ele, em vários instantes, busca em sua memória situações, eventos e passagens de sua vida interessantes de serem narrados (até mesmo com um leve inclinar da cabeça e uma expressão facial de esforço por recordar o que quer falar) e os conta em tom descontraído (como ao censurar a irmão por não ter colocado na versão final do documentário seu tempo de trabalho na Nova Zelândia ou suas peripécias para conseguir comprar drogas).

As entrevistas de Heitor e as atuações de Caio Blat também apresentam a diversidade de países, culturas e situações visitados pelo irmão de Lúcia Murat. Passando por EUA, França, Inglaterra, Marrocos, Índia, Afeganistão, Paquistão, Nova

Zelândia, entre outros, ele conviveu com diferentes experiências ligadas ao consumo de drogas (como haxixe e cogumelos), formas distintas de encarar a sexualidade e a visões muito variadas de religiões (como o hinduísmo na Índia e uma transcendência espiritual pelo contato com a natureza). As descrições de cada lugar até então pouco visitado naquele período, especialmente na Ásia, são feitas sem qualquer preconceito, pelo contrário, destacando a riqueza de características e particularidades encontradas.

Por exemplo, há os relatos por meio das cartas e das entrevistas sobre como foi estar no Afeganistão:

Finalmente chegamos ao Afeganistão, após um longo, demorado e cansativo Irã. Ficamos um dia e meio em Mashra à espera de visas e lotações até a fronteira. Tivemos que pegar cinco ônibus diferentes, mas os preços estão cada vez mais baratos. O hotel em que estamos ficando custa dez dinheiros, 13 cents por noite, mas não tem cama. Estamos em oito dentro de um mesmo quarto." (carta de Heitor)²¹⁸

Tem um estrado. É todo um estrado a casa de chá. Com aqueles tapetes magníficos. Só isso, não tem mais nada. Está elevado no chão. É um estrado, tipo um tatame alto coberto com aqueles tapetes. E as chaleiras são todas quebradinhas e emendadas com arame e não vasa. Aí era chá direto. Daí eu e o Robert [amigo de Heitor] íamos abrir uma casa de chá em Sidney, na Austrália." (entrevista de Heitor)²¹⁹

A alternância e os encontros entre Heitor e Caio Blat é demonstrada visualmente através também da técnica da projeção e sobreposição de imagens. No relato sobre o Afeganistão, os dois aparecem lado a lado com o cenário do país ao fundo:

²¹⁸ Heitor por Caio Blat, 31min40s.

²¹⁹ Heitor, 32min08s.



Frame 43 - Projeção de Heitor e Caio Blat (34min49s)

Enquanto Heitor mergulhava nesses países de vivências tão particulares, Lúcia Murat conta as dificuldades, violências e traumas provocados pelo seu tempo de confinamento e torturas no DOI-CODI²²⁰. A explicação desses momentos adversos é iniciada com a caracterização de sua família a partir da distinção entre o lado materno mais intelectualizado e o lado paterno mais voltado para o trabalho físico (em que neste instante da narrativa são inseridas fotos e outros registros de imagens de seus parentes) para, em seguida, associar a resistência às torturas às características de sua família:

Quando a fantasia da revolução acabou naqueles primeiros minutos de DOI-CODI, e que o pau comia e tudo desmoronava, achei que não resistiria. Ao resistir, me senti a tia fazendeira se recusando a ser enterrada antes da hora. No "túmulo", joguei fora a terra que estava sobre meu corpo e me levantei. O ciclo não tinha chegado ao fim. Mas eu não era a tia fazendeira. Nem o Heitor.²²¹

Esta narração de Lúcia Murat a respeito da repressão ajuda a estabelecer uma comparação entre seu tempo de prisão e a experiência de Heitor numa prisão na Europa por posse de drogas (enquanto Heitor fala numa narração em off vêm imagens de Caio Blat projetadas por sombras que remetem a grades de prisão). Diferentemente de sua irmã e das torturas praticadas sobre ela, Heitor vivia em uma cela em que poderia ouvir músicas e assistir a TV, por exemplo. Porém, o confinamento o fez ser extraditado para o Brasil, ainda que somente os irmãos soubessem o real motivo de sua volta para o país

²²⁰ FICO, op.cit.

²²¹ Lúcia Murat, 23min55s.

("Eu e Miguel soubemos a verdade. Era mais uma experiência dos três"²²²". Narração em off da cineasta).

Em diversas passagens do filme, Lúcia Murat pela narração em off afirma como seu irmão mais velho, Miguel, era capaz de lhe dar um sopro de vida e um ponto de equilíbrio por ter sido o primeiro entre os irmãos a se estruturar na vida e, portanto, poder ajudar os outros. O próprio Heitor, à sua própria maneira, também ajudava a irmã enquanto estava no Brasil: nas entrevistas, contou em tom muito bem-humorado como ofereceu a Lúcia uma droga que a faria dormir para enfrentar a paranoia que se seguiu após sua libertação. Isso feito enquanto ainda estava no Brasil porque Heitor não resistia à tentação de continuar viajando - permanecer no Brasil não lhe agradava tanto.

A ligação entre os dois irmãos parece se enquadrar nas considerações de Sônia Siqueira a respeito do caráter dinâmico das emoções em influenciarem diferentes indivíduos. Em suas palavras, "as emoções coletivas - fruto de redução recíproca de sensibilidades diversas - provocam por contágio mimético, o complexo afetivo-motor e associam numerosos participantes."²²³

A jornada na qual Heitor se aventurou o cativava a continuar em viagem, a continuar acumulando vivências que sua terra natal não lhe proporcionaria. Como alguns trechos de cartas nos mostram:

Tenho que andar muito por aqui ainda. E quando começar a me sentir em casa, volto pra casa. O Brasil me afugente. Quero ficar bom ano aqui (...).

Uma incursão ou outra no campo das drogas é sempre tida como desnecessária ou perigosa por um amor de mãe, que é inflexível e egoísta. Mas em mim, sinto não haver esse perigo, pois amo a vida. Ópio nada mais é que a volta ao ventre materno. O único lugar onde, supostamente, nos sentimos em total conforto e calor. Mas andar pra trás não é pra mim. Quero andar pra frente.

Setembro de 77. A coisa mais preciosa que possuo nesse momento é a minha liberdade. É a certeza de poder sair de qualquer 'quebrada' sem ter que dar satisfação. Não a venderia por nada desse mundo (...). Essa liberdade que me permite continuar indo. Se a perdesse agora, perderia a razão de vida. Sinceramente, não sei a que está me dirigindo essa liberdade, essa ânsia por

²²² Lúcia Murat, 41min15s.

²²³ SIQUEIRA, op. cit., p. 568.

liberdade. Mas, a ideia dela me alimenta, me estimula.²²⁴

É interessante como a liberdade que Heitor tanto perseguia o fez, de certa forma, se exilar, deixar o país de origem e continuar fora dele por iniciativa própria num período em que os exílios, geralmente, ocorriam pela força da repressão. Por mais que o "exílio" de Heitor tenha se realizado por razões muito específicas, também se deve pensar em suas sucessivas viagens como um desenraizamento do seu universo de referências já conhecido e um choque cultural decorrente do desconhecimento das culturas observadas e do afastamento de seus familiares; elementos estes que contribuía para a redefinição de sua identidade²²⁵.

Como desenvolvido por Rollemberg:

A história do dia-a-dia no exílio é, portanto, a história do choque cultural renovado constantemente; do mal-estar em relação ao outro e, sobretudo, em relação a si mesmo, entre o que se era - ou se pretendia ser -, e o que se acabou sendo de fato. É a história da desorientação, da crise de valores que significou, para uns, o fim de um caminho e, para outros, a descoberta de outras possibilidades. É a história do esforço inútil e inglório para manter a identidade. É a história da sua redefinição e da sua reconstrução, que se impunham num processo que se estendeu ao longo das fases do exílio e que continuou para muitos, mesmo depois da volta ao Brasil.²²⁶

As diferentes situações e experiências vivenciadas nesse "exílio" também suscitam o contato com toda gama de sensibilidades que podem ser associadas à geração de jovens dos anos 1960: a aproximação com substâncias consideradas ilícitas e com expressões de sexualidade consideradas tabus. Tais definições de liberdade, contudo, causavam sentimentos de solidão, vazio existencial, "loucuras" pelos efeitos colaterais das drogas. Como a própria Lúcia Mura já havia comentado, os irmãos resistiam de modos distintos ao autoritarismo do período; no caso de Heitor, pelas condutas a que se ligou.

Ao repensar seu passado, Heitor é confrontado por sua irmã com a seguinte questão: quais as diferenças entre suas cartas e a memória que possui no presente sobre sua trajetória. Ele explica como precisava amenizar nas palavras ao se comunicar por correspondência com sua mãe para não a preocupar e como todo aquele encantamento

²²⁴ Trechos de Heitor por Caio Blat ocorridos por volta de 1h17min22s

²²⁵ ROLLEMBERG, Denise. Exílio. "Refazendo identidades". **Revista da Associação Brasileira de História Oral, Rio de Janeiro**, v. 2, 1999.

²²⁶ Idem, p. 3.

nem sempre persistia anos após todas aquelas experiências; chega a citar como a passagem pelo Paquistão não trouxe apenas um enriquecimento cultural e social, mas também dificuldades cotidianas em termos de moradia, incompreensão dos costumes, etc.

A pergunta feita pela diretora ao irmão recoloca mais uma vez a problemática da construção da memória, da imagem que se tem sobre si mesmo e de seu passado. Um processo de reformulação da memória que, "na medida em que se relaciona com o passado, constitui um elo indiscutível entre o presente e esse passado (que pode ter, inclusive, uma temporalidade difícil de precisar). Trata-se de uma espécie de ponte que conecta, articula e relaciona elementos temporais, espaciais, identitários e, também históricos"²²⁷. Como a própria cineasta já vem demonstrando em sua carreira cinematográfica, a cada novo olhar direcionado ao passado novas leituras se produzem desse processo e isto não está ausente no caso de Heitor ao rememorar o que fez parte de sua vida.

Tal rememoração leva Heitor a concluir seu ciclo de viagens em um tom mais pessimista: a transcendência espiritual a partir do encontro de um líder espiritual não se efetivou (em suas palavras "se o discípulo não está pronto, o mestre não aparece"²²⁸) tornando a busca por maior liberdade ainda vaga e incompleta; este retorno é interpretado desse modo por ele (um projeto de experimentação que por não ter se completado terminava suas viagens) enquanto sua irmã destaca a necessidade de lidar com os efeitos descontrolados do consumo de drogas. Esse pessimismo mais excêntrico é consolidada por Heitor: "Eu dei a volta ao mundo. Por isso que sou meio maluco. Eu dei a volta ao mundo duas vezes. Não se deve fazer isso. Você perde a noção do tempo"²²⁹.

Ao mesmo tempo em que conhecemos o desfecho das viagens de Heitor, a narração em off de Lúcia Murat também finaliza o documentário ao abordar o esforço que ainda faz para se lembrar do tempo em que os irmãos eram três, não separados nem pela morte de Miguel nem pela saída de Heitor do Brasil. As imagens em tela organizam tudo isso ao mostrar novamente uma onda vindo até a areia da praia e carregando fotos dos irmãos, num recurso que estabelece um paralelo em relação à abertura do filme e pode evocar este vaivém de pessoas, indivíduos e memórias que atravessam a trajetória

²²⁷ PADRÓS, op. cit., p. 2-3.

²²⁸ Heitor, 1h30min04s.

²²⁹ Idem, 1h30min52s.

da cineasta e um distanciamento perante a um tempo já passado que interferiu na composição daquela família e das relações entre eles.

3.2.1 Sensibilidades na estética ficcional

Os impactos do período da ditadura civil-militar sobre a trajetória de Lúcia Murat também estiveram presentes no longa-metragem de ficção "A memória que me contam", dessa vez representados por outros recursos narrativos e por outros temas. Ainda se apoiando em passagens autobiográficas da diretora, esse filme retoma discussões políticas mais amplas não específicas ao seu universo familiar e voltadas para a geração de militantes da luta armada contra o regime ditatorial.

A produção se inicia novamente com a metáfora evocativa das ondas do mar, já utilizada em "Uma longa viagem". O corte dessa sequência inicial nos leva para a atriz Irene Ravache e sua fisionomia infeliz refletida na janela do carro (interpretando a personagem que veremos mais à frente se chamar Irene) dirigindo um carro com a câmera localizada no banco de trás do veículo. O ambiente no qual se encontra é chuvoso e lança à seguinte questão: será esta opção por encenar uma chuva um recurso, já praticado em outros filmes de diferentes cineastas, de representação de lágrimas da personagem filmada?



Frame 44 - Abertura com as ondas do mar (41s)



Frame 45 - Estado emocional de Irene (1min21s)

Logo em seguida, entra uma narração em off da personagem Ana, vivida por Simone Spoladore, em que descreve um pesadelo enquanto ela mesma aparece boiando debaixo da água. A câmera a circula com planos detalhes em partes de seu corpo e alterna entre enquadramentos do seu corpo inteiro e outros em que está enfocada de cima para baixo ou de baixo para cima (especialmente em momentos específicos quando menciona ondas em crescimento ou sensações de afogamento) até mergulhar no mar e nas bolhas e encerrar sua dança chegando até a superfície.



Frame 46 - Mergulho da câmera em Ana (2min10s)



Frame 47 - Plano detalhe embaixo d'água (2min26s)



Frame 48 - Plano voltado para cima embaixo d'água (2min15s)

A narração em off pode ser uma metáfora sobre o desafio dos ex-guerrilheiros de lidar com traumas e sentimentos extremos gerados pelas consequências da repressão:

Tenho sempre o mesmo pesadelo. To na praia e de repente a água vem. Umhas ondas gigantescas me arrastam e eu me desespero em busca de ar, mas as ondas não param de crescer e me levam para o fundo. Eu começo a nadar, mas a superfície nunca chega. Então eu acordo encharcada de suor. Não consigo me livrar dessa sensação. Parece que eu estou afogada até hoje.²³⁰

A introdução com as águas do mar é algo complexo e possibilita diferentes interpretações que podem se complementar. À primeira vista, vejo três leituras

²³⁰ Ana, 02min04s.

possíveis: 1) a persistência dos traumas capazes de "afundar" as pessoas, de seguir abalando-as independentemente do tempo transcorrido; 2) o movimento das águas indo e voltando na areia da praia como o próprio processo de construção e avivamento de memórias, por vezes mais silenciadas, por outras mais vivas; e 3) o contato com as águas como uma sensação de purificação numa tentativa de se desvincular das dores passadas.

Essas propostas de interpretação dos aspectos narrativos em questão fazem referência a uma capacidade de o cinema de "iluminar, bem mais do que qualquer arquivo, uma realidade histórica muito raramente levada em conta, como a do sofrimento das pessoas, sublinhando também o papel que tem o cinema para a percepção dos afetos de uma sociedade."²³¹

Após essas aberturas e a indicação de como seria o tom da produção, vemos uma primeira cena que constrói a base principal do roteiro como veremos gradualmente: amigos ex-guerrilheiros dos tempos da ditadura civil-militar reunidos na UTI do hospital em torno da personagem Ana, também envolvida na luta armada, tentando resistir a um câncer. A dor e a apreensão dessas pessoas com sua amiga são exemplificadas pela resposta de Irene, personagem vivida por Irene Ravache, dada ao seu filho Eduardo, interpretado por Miguel Thiré, sobre seu estado de espírito diante da situação: "A desgraça dos outros é fatalidade. A nossa, injustiça"²³²; uma frase que, inclusive, serve como referência indireta aos julgamentos sociais feitos sobre as memórias e os sentimentos dos militantes da luta armada.

A narrativa fílmica, ao se referir à relação entre os membros de organizações clandestinas contra ditadura, apresenta primeiramente a razão política para a união daqueles indivíduos. O exemplo desta identificação por um projeto ideológico aparece na narração em off de Ana enquanto Eduardo atende um telefonema e dirige seu carro de volta para casa após um período de viagem:

Eu li o manifesto comunista pela primeira vez quando tinha 12 anos. E me encantei. 'Proletários do mundo, uni-vos!' Saí dando tudo que era meu. Bicicleta, bonecas, roupas. Foi uma loucura. A minha mãe dizendo 'comunismo não é isso, menina', mas não teve jeito. Até hoje eu sou assim: despossuída.²³³

²³¹ LAGNY, op. cit., p. 9.

²³² Irene, 05min49s.

²³³ Ana, 04min20s.

No trecho acima, já podemos ver uma releitura feita por Lúcia Murat para o sentido que se poderia atribuir para o comunismo na década de 1970 por vários daqueles militantes. A partir da representação em torno da personagem Irene, a cineasta revê sua primeira aproximação com esta ideologia de esquerda e mostra como percebia o desapego aos bens materiais como princípio essencial muito mais do que outros valores presentes nesta doutrina.

No decorrer do filme, outra razão importante para a congregação dos indivíduos contra a ditadura e para a solidificação das relações entre eles é a própria Ana. Em muitas passagens ao longo da narrativa, somos apresentados aos impactos deixados por esta mulher aos seus amigos de luta política e parentes deles. O recurso utilizado é sempre filmar Ana como uma personagem etérea, como uma memória viva que irrompe ocasionalmente, como um traço do passado ainda existente no presente de modo a destacar visualmente essa particularidade: a fotografia naturalista de alternância entre cores mais frias e quentes é a mesma do restante da cena, porém ela é envolta, por vezes, em sombras ou leves gradações de iluminação como já veremos a seguir.

O reaparecimento da figura de Ana e as emoções relacionadas a ela são elementos capturados do passado e valorizados até o presente. O processo se dá pelo fato de que:

As sensibilidades seriam, pois, as formas pelas quais indivíduos e grupos se dão a perceber, comparecendo como um reduto de representação da realidade através das emoções e dos sentidos. Nesta medida, as sensibilidades não só comparecem no cerne do processo de representação do mundo, como correspondem, para o historiador da cultura, àquele objeto a ser capturado no passado, ou seja, a energia da vida...²³⁴

A primeira é inserida enquanto Eduardo arruma suas roupas em casa e a narração em off de José Carlos, personagem de Zé Carlos Machado, relembra sua decisão de dar peças de roupa a companheiros de luta armada. Essa lembrança parece motivar o surgimento em cena de Ana para responder a essa narração, dizendo que não se pode afirmar que comunistas teriam mau gosto estético. Visualmente, Ana aparece sentada em primeiro plano ao fundo do quarto com Eduardo sob o reflexo do espelho e, em seguida, despertando o olhar dele em sua direção como se pudesse enxergar essa lembrança concretamente.

²³⁴ PESAVENTO, op. cit., p. 2-3.



Frame 49 - Primeira evocação da lembrança de Ana (6min45s)



Frame 50 - Interação entre Ana e Eduardo (6min51s)

Esta interação entre Ana e Eduardo e a evocação da memória dela também ocorre quando Eduardo olha pela janela do quarto do hospital, onde está internada a Ana do presente, e vê uma mulher mais velha e com as marcas do tempo e da doença no rosto (rugas, cabelo branco...). Durante essa visão, ele se pergunta se teria valido a pena em referência ao esforço e os sacrifícios realizados na resistência ao governo autoritário e a resposta vem da Ana mais jovem, vista ao lado da cama de hospital após um leve movimento da câmera: "Valeu muito. O legado que nós deixamos é lindo. E olha que nós vimos as coisas mais cruéis que se pode fazer ao ser humano"²³⁵.

²³⁵ Ana, 08min15s.



Frame 51 - Representação da Ana mais velha (7min57s)



Frame 52 - Evocação da Ana mais jovem (8min16s)

Ainda há outra interação entre a lembrança de Ana e Eduardo. Quando ele e seu namorado, Gabriel, visitam à casa de Ana, relembra momentos traumáticos daquela mulher provocados pela tortura (principalmente, a sensação de contínua perseguição). Eduardo aparenta certo saudosismo melancólico em relação a esta amiga de sua mãe quando pensa que Ana "parece um fantasma repetindo" as mesmas frases de pedido de socorro (a voz de Simone Spoladore como a Ana mais jovem se destaca enquanto a câmera move-se ligeiramente para o lado para enquadrar a personagem, como já havia sido em sequências anteriores).

O avivamento das memórias representadas pela figura de uma Ana mais jovem assinala como esse processo de construção de memórias é seletivo e baseado nas

interferências do presente²³⁶. A Ana do tempo presente do filme aparece uma única vez e sob uma caracterização física mais envelhecida e enfraquecida, como o próprio destino decadente dos projetos revolucionários da esquerda. Enquanto a Ana da década de 1970 é a representação jovem e idealizada destas lutas políticas da esquerda armada a partir das visões dos demais personagens.

A personagem também é revisitada nas memórias de Paolo, marido de Irene. Após uma breve conversa do casal na cama, Irene levanta-se e a câmera desliza em direção ao canto do cômodo, onde se encontra Ana sentada. O diálogo que se segue entre Paolo e Ana repete o procedimento anterior de colocar esta mulher em primeiro plano e o homem ao fundo no reflexo do espelho e também alterna o foco da câmera entre eles para alternar o destaque que se deveria dar pelo público; uma conversa que recupera sentimentos contraditórios acerca de uma culpa por sobreviver ao período de autoritarismo.



Frame 53 - Ana e Paolo (15min8s)

A câmera volta-se uma última vez para Paolo para acompanhar o reaparecimento de Irene em cena e sua primeira lembrança sobre Ana: "Sabe o que me fascinava: como a Ana nos convencia. Paolo, ela teve um caso com você durante nosso namoro. Mas para ela isso não era traição. E ela nos convencia disso. E o melhor, era que a gente acreditava.". Ele responde: "A gente acreditava porque o melhor que foi construído para a geração de 68 é..." e Irene completa: "a construção do afeto". Paolo mais uma vez: "Por que você não faz um filme sobre ela?"²³⁷

Nesse diálogo, notamos novamente o valor das afetividades, das sensibilidades na

²³⁶ POLLAK, op. cit., p. 3-4.

²³⁷ Diálogo entre Irene e Paolo iniciado por volta de 16min34s.

relação entre os militantes e na formação das associações da luta armada e na luta por uma sociedade mais progressista que pudesse derrubar um governo autoritário e revolucionar também os comportamentos sociais. É curiosa a própria menção à realização de um filme por Irene Ravache (o que, de fato, está se concretizando em "A memória que me contam") pela atriz que retoma sua personagem de "Que bom te ver viva" e sua trajetória de representação ao longo de 20 anos²³⁸.

Nesse ponto, nos deparamos com outro desafio do estudo das sensibilidades: como trabalhar na prática com ela:

Traço de união entre o corpo e a alma, a sensibilidade é uma presença enquanto valor, dificilmente será número... Com isto, chegamos à questão proposta inicialmente: é possível mensurá-la? Talvez, a única forma de medir sensibilidades se dê por uma avaliação de sua capacidade mobilizadora. Tal como as imagens, as sensibilidades demonstrariam a sua presença ou eficácia pela reação que são capazes de provocar.²³⁹

Em relação a Irene, há uma cena em formato de flashback, de recordação de uma cena do passado, em que vemos uma arrebenção de ondas da praia enquanto duas mulheres sem ter o foco inicial da câmera gradualmente ocupam o lugar central da cena: Ana e Irene. Ana explica à sua amiga que a guerrilha é uma forma de chegar a uma sociedade mais justa e que o corpo serve para o prazer sexual. Nesse momento, ao sobrepor as duas mulheres deitadas na areia da praia de uma forma sensual ao som em off das notícias do sequestre do embaixador norte-americano Charles Elbrick e à leitura do manifesto dos guerrilheiros nesta ação armada, o filme aproxima a questão comportamental à questão política.

Nesse ponto, regressamos à definição do conceito de geração de Sirinelli para pensar como as sensibilidades são elementos cruciais na constituição de grupos próximos na questão etária.²⁴⁰ Na geração de 1968, a sequência descrita anteriormente aponta para uma sensibilidade voltada para a problemática do corpo, para a convergência de lutas contra autoritarismos políticos (governo ditatorial) e comportamentais (a rigidez nas atitudes e condutas e a falta de liberdades sexuais)²⁴¹.

²³⁸ Taiga Filmes. Duas vezes Irene - A memória que me contam. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=Y-XoQ7NeQIY Acesso em 20/10/2017

²³⁹ PESAVENTO, op. cit., p. 6.

²⁴⁰ SIRINELLI, J.F., op.cit., p. 134; SIQUEIRA, op.cit., p. 566; PESAVENTO, op.cit., p. 2.

²⁴¹ Cf. GARCIA, Marco Aurelio; VIEIRA, Maria Alice (Orgs.). **Rebeldes e Contestadores 1968: Brasil/França/Alemanha**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999.

Irene nutre uma admiração e um respeito muito grande por Ana a ponto de reconhecer como seus próprios filhos amam aquela amiga da família como se fosse um membro da família. Reconhece também as opiniões políticas de Ana como ocorre na sequência em que Irene vê a Ana jovem no corredor do hospital e a abraça, enquanto vem a narração em off de Ana em meio uma fotografia mais sombria em consonância com o tom mais melancólico de suas frases acerca dos militares e da tortura: "Nós não podemos incorporar os valores deles. Se eles dizem que nós somos corajosos, é porque não somos. O nosso valor é outro. Não o deles. Não é porque a gente não falou na tortura que a gente é melhor que alguém porque nós também poderíamos ter falado."²⁴²



Frame 54 - Encontro Irene e Ana (38min32s)



Frame 55 - Interação Irene e Ana (38min36s)

²⁴² Ana, 38min54s.

Entre os outros amigos de Ana, também há José Carlos, interpretado por Zé Carlos Machado, como um ministro da Justiça e um personagem que demonstra a continuidade de certa luta política entre aqueles ex-militantes. Nesse presente, seria o compromisso pela abertura dos arquivos militares em nome da democracia e da verdade histórica. José Carlos, em resposta a repórteres, também afirma a necessidade de processar torturadores como uma contribuição para a revelação da história e não como vingança.

Os limites da atuação de autoridades comprometidas com a exposição do passado autoritário, mesmo com toda a disposição de realizar esse trabalho, são identificados pela posição das Forças Armadas de que este material já havia sido destruído e pela declaração de um militar da reserva na TV. Esse diz que a repressão à guerrilha urbana deveria ter sido mais forte para evitar a chegada ao poder de "terroristas" como o ministro da Justiça; além de usar o argumento dos revanchismos para barrar revelações daquele tempo. Esses momentos do filme, mesmo curtos, mostram a dificuldade enfrentada pelo Brasil para lidar publicamente com a ditadura.

Os demais amigos de Ana aparecem, geralmente, na sala de espera do hospital e representam as contradições e os conflitos de ideais sobre a luta armada e seus desdobramentos. Zezé (Clarisse Abujamra) e Henrique (Hamilton Vaz Pereira) discutem numa palestra de artes plásticas sobre a capacidade de suas utopias de derrubar a ditadura e suas contribuições deixadas para o futuro. Em termos ideológicos, ela ainda critica essa esquerda por afirmar que seus objetivos seriam piores do que existiria hoje em dia: a ditadura do proletariado.

As relações entre os próprios amigos precisam administrar desentendimentos surgidos desde os anos 1970 e ainda presentes no passar dos anos. Existem posturas divergentes quanto à abertura dos arquivos militares, alguns afirmando como a esquerda já revelou tudo através de livros e entrevistas, outros afirmando como um excesso de exposição do passado poderia favorecer os militares em função dos atos desses militantes da luta armada. Vem à tona, inclusive, os erros desta esquerda através de declarações de alguns desses amigos de que eles erraram ao reagir à repressão por meios violentos, por reações que também levaram a mortes de pessoas. A personagem Zezé simboliza essa questão ao conversar com Irene e dizer:

Você não pode se colocar sempre no papel de vítima (...). Irene, você já matou numa ação e não sente culpa, Cacalo matou um companheiro por razões de segurança e também não sente culpa por ser a lógica da guerra (...).

Entre gestos conscientes e acidentados todos matamos. E, no entanto, a gente só sente culpa diante dos nossos companheiros assassinados. A gente só sente culpa por ter sobrevivido.²⁴³

O marido de Irene, Paolo vivido pelo ator Franco Nero, ao ser um personagem também envolvido com ações armadas contra uma espécie de autoritarismo (nos anos 1970, iniciava-se lutas das esquerdas para se opor a partidos fascistas) permite comparações entre estas estratégias políticas no Brasil e na Itália. Os militantes amigos de Irene e de Ana inferiorizam essa luta política na Itália como algo drástico e violento que acabou assassinando pessoas inocentes como forma de enaltecimento de suas próprias atividades políticas. Em contrapartida, o filme ressalta as fragilidades emocionais de Paolo ao se sentir distante de seu país, de sua geração e de seus familiares na "conversa" que tem com a lembrança de Ana enquanto ele está numa cela de prisão (Ana é retratada com um filtro de iluminação sépia, uma cor com menor intensidade que pode transmitir o tom emocional mais delicado dessa situação).

O filme, não apenas trabalha a geração de 1968, como também analisa a relação entre esta geração específica e seus herdeiros, os jovens dos anos 2000²⁴⁴. Esse outro tema abordado segue duas direções diferentes mas complementares: como estes jovens podem se engajar em outros tipos de atividades públicas, desejando outros tipos de conquistas; e como tais rumos distintos podem ser enfrentar dificuldades de serem compreendidos por seus pais e pela geração mais antiga como um todo.

Esses encontros e desencontros de gerações se evidencia, por exemplo, numa conversa entre Irene e Eduardo quando ela diz acreditar que seu filho não entende perfeitamente o que foi a guerrilha e que não foi simples aceitar a homossexualidade dele. Irene afirma: "Vocês não precisam mais ser diferentes" e recebe de resposta do seu filho: "Nem os gays precisam ser combativos. Vocês realmente acham que vocês já fizeram tudo."²⁴⁵ Um pequeno diálogo revelador da dificuldade de entender a luta pelo fim do preconceito quanto a orientações sexuais e as lacunas deixadas pela geração de 1968 por não ter se envolvido em todas as questões sociais e políticas possíveis.

A geração de Eduardo acredita também que existem outros instrumentos de

²⁴³ Zezé, 1h11min46s.

²⁴⁴ Para um aprofundamento maior sobre a questão da geração cf. SIRINELLI, J.F. "A geração". In: AMADO, J.; FERREIRA, Marieta de M. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2016, p. 133.

²⁴⁵ Diálogo entre Irene e seu filho iniciado por volta de 59min20s.

transformação social, como a arte. Eduardo produz obras de arte com materiais reciclados, mesmo estas incompreendidas por alguns amigos de Irene, que podem possuir um caráter revolucionário. Um caráter indicado a partir da repetição da voz em off de Ana dizendo "embaixador, nós somos revolucionários" (inicialmente colocado no filme para simular o que teria sido o sequestro do embaixador Charles Elbrick) sobreposta à apresentação dessa obra de arte e podendo transmitir esse papel transformador da produção artística.

Um papel transformador ainda mais acentuado numa sequência posterior em que Eduardo explica sua visão da arte enquanto crianças mais pobres brincam com a obra de arte criada por ele:

Não acredito mais em revoluções, em caminhos hiper-inovadores, mas continuo sonhando. Acredito nas microrrevoluções, na explosão dos afetos. Não dou ouvidos a essas declarações vazias de que a arte não serve para nada. Eu insisto, persisto: levo as artes para as ruas, expando os desejos. Essa é a minha revolução.²⁴⁶

Avançamos para o final do filme entrecruzando a morte da Ana mais velha no hospital e a permanência de sua memória nas mentes e no coração de seus amigos. São conectadas as sequências em que ela aparece caminhando pelo corredor do hospital, inicialmente fora de foco até estar plenamente no foco da câmera para representar a descoberta do câncer e a vontade de que ninguém sofresse muito por ela ("Não quero choro"), e outra em que os amigos aparecem reunidos ao redor de uma mesa brindando sua amizade com a própria Lúcia Murat sentada entre eles; uma decisão de afirmar ainda mais a influência biográfica da cineasta naquela história contada. A trilha sonora possui acordes que remetem à ópera, podendo assim passar a ideia de que a grandeza de suas vidas não está, necessariamente, em sua luta política mas sim nas relações de afeto e sociabilidade construídas.

²⁴⁶ Eduardo, 1h15min22s.



Frame 56 - Memória de Ana ainda fora de foco (1h20min50s)



Frame 57 - Memória de Ana já em foco (1h20min56s)



Frame 58 - Lúcia Murat próxima aos personagens do filme (1h21min49s)

A partida definitiva de Ana em razão do câncer ocorre numa sequência cuidadosamente construída que se inicia no escritório de Irene, quando esta encerra uma ligação e num movimento sutil da câmera vemos Ana sentada próxima à amiga. A partir de então, há um diálogo entre elas e um desabafo de Ana em relação à sua trajetória de vida:

Ana: "Afinal, valeu a pena?"

Irene: "Ana, faz uma força. Eu, Eduardo, todo mundo precisa de você."

Ana: "Não. Nem você nem o Eduardo precisam de mim. A minha identidade se foi nessa história de revolução perdida. Tudo que eu me dediquei a criar: uma mulher forte, uma mulher intelectual, tudo isso foi embora. Os que se suicidaram tiveram uma lucidez enorme e todo mundo tem vergonha deles. Eles morreram por uma coisa que valia a pena."

Irene: "Fica."

Ana: "O que me pergunto é se vale a pena hoje. Você acha normal uma pessoa que leu, estudou, não ter trabalho, não ter objetivo, não ter cotidiano?"

Irene: "Nós precisamos de você viva."

Ana: "Para que se dispôs a saltar os céus, o que eu faço da minha vida?"

Irene: "Fica."

Ana: "Eu estou sobrevivendo a mim mesma."²⁴⁷

Após esta conversa, as duas personagens baixam os olhos numa revelação da tristeza diante do pessimismo de Ana frente ao seu engajamento em projetos revolucionários e ao futuro a que se poderia agarrar. Logo em seguida, no hospital vazio os batimentos cardíacos no aparelho médico lentamente se interrompem e mostram o falecimento da Ana mais velha. Um desfecho que poderia indicar o desaparecimento e a eliminação das memórias de Ana, mas logo descartada quando a produção se encerra numa sala de cinema e numa sequência metalinguística, na qual os personagens assistem ao próprio filme exibido na tela grande, a Ana mais jovem está sentada nas poltronas ao lado de Irene. Uma demonstração de como ela continua presente nas vivências de seus companheiros e não será esquecida mesmo após a morte.

²⁴⁷ Diálogo iniciado entre Irene e Ana por volta de 1h25min30s.



Frame 59 - Memória viva de Ana (1h31min37s)

Ao final desta última sequência, os créditos finais são exibidos sob uma imagem do fundo do mar com a dedicatória de homenagem a Vera Sílvia Magalhães porque "a amávamos muito". Um desfecho que, ao mesmo tempo, reforça a origem do filme, a inspiração nesta companheira de lutas políticas, e também retoma a metáfora das águas do mar em analogia ao vaivém das memórias entre passado e presente.

Recursos estéticos e narrativos e abordagens temáticas em "Uma longa viagem" e "A memória que me contam" que aproximam estes dois filmes em função de suas fontes de inspiração e objetivos finais. Tomando como ponto de partida, pessoas de grande ligação emocional com Lúcia Murat (Heitor, seu irmão, e Vera Sílvia Magalhães, uma grande amiga), estas duas produções entrelaçam experiências familiares e íntimas a questões políticas mais amplas do país desde a ditadura civil-militar até hoje.

3.3 Sensibilidades no espaço público

"Uma longa viagem" e "A memória que me contam" tornaram-se desafios para sua realizadora em função da exposição de passagens tão íntimas de sua história para grandes plateias e do desprendimento de se colocar disponível para reconhecer os desdobramentos destes filmes junto ao público. Tamanho desafio se apresentava tanto numa cobrança da própria Lúcia Murat em conseguir dar veracidade nas filmagens a pessoas que gostam de falar, de discutir e foram formadas na política quanto numa ansiedade de perceber a recepção de suas produções (apesar de gostar das primeiras

reações vistas por elas no Festival de Gramado para "Uma longa viagem").²⁴⁸

A reverberação destas obras audiovisuais será mais uma vez estabelecida a partir do levantamento de críticas cinematográficas em sites e veículos de informação voltados para o cinema. É interessante já perceber previamente como muitos destes textos críticos procuram enfatizar um casamento entre as experiências particulares de Lúcia Murat a uma dimensão mais pública da história do país, por vezes nomeando especificamente a Comissão da Verdade. Propostas estas que embasaram os dois filmes e também estruturam as críticas que veremos a seguir.

No texto de Luiz Fernando Oricchio no *Estadão* em maio de 2012²⁴⁹, vemos logo de início a percepção de como Heitor é o protagonista do filme, o condutor da "longa viagem" de que fala o título. É ele quem toma a frente graças aos relatos de suas experiências nas entrevistas feitas por sua irmã e às interpretações de Caio Blat na leitura das cartas quando as enviava para sua família em tempos viagens como um verdadeiro andarilho.

A organização do documentário é elogiada pelo crítico por conseguir reunir diferentes recursos narrativos e variados tons. A opção pela leitura das cartas com a sobreposição ao fundo das imagens dos lugares visitados leva a uma atmosfera onírica que remete à irrupção de memórias do Heitor. Além disso, o complemento dado pelos seus depoimentos é funcional para dar maior profundidade às experiências acumuladas, permitindo ao próprio sujeito em questão interpretar esta passagem de sua vida. A travessia entre esses caminhos segue uma harmonia entre momentos mais bem-humorados vindos da personalidade de Heitor e outros mais dramáticos sobre a prisão de Lúcia Murat, a internação de Heitor pelo uso elevado de drogas e a morte do outro irmão, Miguel.

A boa avaliação de Luiz Oricchio se completa pela interpretação de como haveria distintos posicionamentos de oposição à ditadura:

Nesse ambiente, tanto emocional como rigoroso, se estabelecem as maneiras muito diferentes de resistir contra a ditadura e que se deram no interior de uma mesma família: a resistência pelo trabalho social; o confronto armado, a

²⁴⁸ Taiga Filmes. Making of nº 1-A memória que me contam. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=hugo5SZx6ig Acesso em: 20/10/2017 e TV Feevale Festival de Gramado. Uma Longa Viagem - Lúcia Murat. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=boCPevd-stQ Acesso em: 18/10/2017

²⁴⁹ ORICCHIO, Luiz F. Uma longa viagem. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/uma-longa-viagem/> Acesso em: 22/10/2017

adesão à contracultura. Racionalizadas, essas opções cobririam quase o espectro completo das formas possíveis de sobrevivência em tempos ruins.²⁵⁰

O crítico Marcelo Leme no portal eletrônico Cineplayers em junho de 2012²⁵¹, além de ressaltar a vitalidade inovadora do filme por ter a encenação de Caio Blat numa narração mais introspectiva, chama atenção para a função narrativa dessa abordagem nova. Esse procedimento, é visto por ele, como capaz de resgatar histórias de suas vidas naquele tempo de autoritarismo no Brasil por meio de materiais, como fotografias e filmagens caseiras e de ilustrar descrições de Heitor. Tratam-se, então, de recordações de uma geração movida por sentimentos mais libertários.

O entrecruzamento entre vivências íntimas daquela família e eventos políticos da história do Brasil também é um ponto elogiado:

Ágil e relativamente minucioso no que preza sua retratação, o trabalho é um triunfo enquanto abordagem pessoal de fatos de uma história familiar ao passo que revela um pouco do que foi o Brasil naquele período e o quanto alguns brasileiros sofreram. É também corajoso ao falar da essência dessas cartas e expor assuntos como morte, esquizofrenia e internação.²⁵²

A recorrência com que os críticos avaliam positivamente as características estéticas de "Uma longa viagem" e as interações feitas entre o privado e o público pode ser notada no texto de Consuelo Lins no jornal *O Globo* em julho de 2012²⁵³. Ela vê uma ruptura nesse documentário em relação aos outros trabalhos da diretora por conta de uma opção radical de fazer um filme pessoal e visceral com o uso de materiais de sua história familiar e de técnicas de videoarte nas projeções de imagens como cenários das performances de Caio Blat.

A estrutura fílmica também é considerada um desenho da trajetória de uma geração libertária e sonhadora que vivenciava outros tipos de experiência também com um sentido político de questionamento aos valores estabelecidos. Para a autora:

²⁵⁰ ORICCHIO, Luiz F. Uma longa viagem. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/uma-longa-viagem/> Acesso em: 22/10/2017

²⁵¹ LEME, Marcelo. Uma longa viagem. Disponível em: <http://www.cineplayers.com/critica/uma-longa-viagem/2428> Acesso em 22/10/2017

²⁵² LEME, Marcelo. Uma longa viagem. Disponível em: <http://www.cineplayers.com/critica/uma-longa-viagem/2428> Acesso em 22/10/2017

²⁵³ LINS, Consuelo. Uma longa viagem. Disponível em: <http://rioshow.oglobo.globo.com/cinema/eventos/criticas-profissionais/uma-longa-viagem-6443.aspx> Acesso em: 22/10/2017.

ao fim de tudo se desenha diante de nós uma trajetória de uma geração libertária, hippie, sonhadora e temerária, que buscava nas drogas uma experiência mística. "Uma longa viagem" mostra o quanto uma história privada pode se transformar em uma história do mundo.²⁵⁴

Na crítica de Roberto Cunha no portal AdoroCinema²⁵⁵, outro elemento ainda a ser mencionado diz respeito à participação de Heitor no filme, jamais explorado de maneira negativa ou criando-se um tom desrespeitoso às suas vivências. O ponto em questão é visto como:

o ponto alto acaba sendo as intervenções do próprio Heitor. Em depoimentos inspiradíssimos, sua naturalidade acaba sendo a mola propulsora de um drama pesado, que se torna cômico pelo total despudor de quem comenta as próprias insanidades. 'Eu nunca alucinei'. O mais importante, porém, é que não se ri de Heitor, mas sim com ele.

Nessas críticas, podemos notar a percepção de como as opções estéticas deste documentário são elementos elogiados como capazes de ressaltar os sentidos e sensibilidades de Lúcia Murat para seu passado. O nível de experimentação apreciado pela própria diretora, entretanto, poderia ser relativizado na visão destes críticos porque as sucessivas afirmações sobre um caráter quase revolucionário de "Uma longa viagem" (por reunir elementos ficcionais e documentais) parecem subestimar ou não mencionar técnicas semelhantes já empregadas em "Que bom te ver viva"; poderia ser mais frutífero entender essas características narrativas e seus resultados em sintonia com aquilo já feito anteriormente em seu primeiro filme em 1989.

Outro ponto que merece nuances seria a compreensão generalizada de que a cineasta conseguiria recuperar as experiências emocionais partilhadas por ela e por seu irmão Heitor, em consonância com questões políticas mais amplas do país. Nas análises que se façam sobre este filme, é preciso considerar que a reconstrução de sensações e significados de um passado não ocorre de modo exato, como se fosse possível trazê-los de volta integralmente; este processo é uma reconstrução a partir de construções porque produzem leituras próprias e diferenciadas do passado ao se retornar a ele anos mais

²⁵⁴ LINS, Consuelo. Uma longa viagem. Disponível em: <http://rioshow.oglobo.globo.com/cinema/eventos/criticas-profissionais/uma-longa-viagem-6443.aspx>
Acesso em: 22/10/2017.

²⁵⁵ CUNHA, Roberto. Uma longa viagem. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202633/criticas-adorocinema/> Acesso em: 22/10/2017

tarde em trabalhos de memória.

Já nas críticas de "A memória que me contam", o aspecto político das heranças da ditadura no Brasil em diálogo com a linguagem do filme é ainda mais comum. O texto de Pablo Villaça no portal Cinema em Cena em junho de 2013²⁵⁶ se inicia com a afirmação da importância de medidas de enfrentamento de nosso passado ditatorial, como a punição dos torturadores, para o fortalecimento de nossa democracia e para a cicatrização de feridas emocionais de toda uma geração. O autor reconhece o valor da Comissão da Verdade, porém vê a necessidade de ações mais contundentes.

O entrecruzamento entre política e sensibilidades é analisada pelo crítico ao analisar a personagem Ana, interpretada por Simone Spoladore. O uso da personagem sob uma iluminação em tom sépia e exibida apenas em sua versão mais jovem dos anos 1970 (evocada pelas memórias dos outros personagens) representa a aparição de fantasmas dos mortos da ditadura ou mesmo uma nostalgia de tempos de utopias e sonhos. A versão mais velha de Ana no presente do filme aparece apenas doente no hospital sem foco como a representação de uma figura desiludida e envelhecida para uma época de falência desses ideais transformadores da sociedade. A montagem das cenas com a interação entre esta Ana jovem e seus companheiros envelhecidos e o design sonoro com sussurros do passado ecoando no presente são outras ferramentas de interação entre estes períodos históricos.

Esse filme, em sua visão, também é um exercício terapêutico para Lúcia Murat para tratar os traumas e as feridas ainda abertas. Como escreve Pablo Villaça:

Homenagem não só a Vera Sílvia, mas a todos que enfrentaram a ditadura e foram por ela destruídos, "A memória que me contam" é uma pequena obra prima que toca não só por seus méritos artísticos, mas também políticos. 'Eu estou sobrevivendo a mim mesma', diz Ana em certo momento, reconhecendo suas dificuldades em permanecer viva e funcional após as barbaridades sofridas. Pois este filme representa um bem-vindo abraço de conforto em todos que dividem com ela este sentimento.²⁵⁷

²⁵⁶ VILLAÇA, Pablo. A memória que me contam. Disponível em: <http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/critica/filme/5830/a-mem%C3%B3ria-que-me-contam> Acesso em: 24/10/2017

²⁵⁷ VILLAÇA, Pablo. A memória que me contam. Disponível em: <http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/critica/filme/5830/a-mem%C3%B3ria-que-me-contam> Acesso em: 24/10/2017.

A crítica de Bruno Maranhão no Cinema com Rapadura também 2013²⁵⁸ também contextualiza o período da ditadura civil-militar até meados da década de 1980 e a Comissão da Verdade dos anos 2010, mas se concentra em outros pontos suscitados por "A memória que me contam". Aborda como tema central do filme o conflito de gerações, percebido pelas divergências entre passado e presente pelo passeio, através da montagem, entre distintos pontos de vistas dos personagens.

Há também na crítica a concepção de que Lúcia Murat, por conta de sua experiência pessoal de militância política, seria especialista em retratar o período da ditadura com um novo olhar:

O grande trunfo do longa de Murat, diretora experiente em retratar este período histórico do país, é trazer nova luz ao tema da ditadura militar no Brasil, tópico já muito desgastado no decorrer dos anos. Aqui a discussão é transferida do debate sobre os horrores do regime à forma como essa geração encara o país que veio depois da abertura política, e sua visão sobre a forma como seus "herdeiros" lidam com esta nova realidade.²⁵⁹

A temática política é trabalhada na crítica através de uma reflexão sobre um país visto como "sem memória" e marcado hoje por debates sobre o enfraquecimento de utopias. Na perspectiva do crítico, uma questão a se pensar seria o tipo de engajamento político da geração mais nova: apática ou envolvida em outras lutas?

Já na crítica de Francisco Russo no AdoroCinema em 2013²⁶⁰, a análise se detém mais sobre a questão geracional e os sentimentos proporcionados por estas trajetórias de lutas e de repressão. Há a representação das angústias, de sensações incômodas a partir da história particular da vida de Lúcia Murat e das dúvidas abertas pela proximidade da morte de sua amiga. Existe também a reunião de figuras políticas ou intelectuais que sobreviveram à ditadura e possibilitam reflexões sobre a trajetória também do Brasil ao longo de todo esse tempo até hoje.

Essa dimensão emocional é reconhecida também através da personagem de Simone Spoladore, construída por outras pessoas como uma lembrança onírica desta

²⁵⁸ MARANHÃO, Bruno. A memória que me contam (2012): novo olhar sobre a ditadura no Brasil. Disponível em: <http://cinemacomrapadura.com.br/criticas/280471/a-memoria-que-me-contam-2012-novo-olhar-sobre-a-ditadura-no-brasil/> Acesso em: 24/10/2017.

²⁵⁹ MARANHÃO, Bruno. A memória que me contam (2012): novo olhar sobre a ditadura no Brasil. Disponível em: <http://cinemacomrapadura.com.br/criticas/280471/a-memoria-que-me-contam-2012-novo-olhar-sobre-a-ditadura-no-brasil/> Acesso em: 24/10/2017.

²⁶⁰ RUSSO, Francisco. A memória que me contam: sensações de uma geração. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-212114/criticas-adorocinema/> Acesso em: 24/10/2017.

companheira de militância:

Com seu corpo à beira da extinção, sua memória acalenta os amigos e desperta perguntas sobre o que realmente representou a ditadura militar para a gerações que, hoje, está na casa dos 60 aos 70 anos. Ou seja, a geração da própria Lúcia Murat. É neste ponto que afloram as dúvidas de Irene, ou melhor, da diretora.²⁶¹

Francisco Russo também levanta um ponto negativo do filme: a forma como este tema interessante foi explorado. O autor critica o fato de que a narrativa se torna vaga e com problemas de ritmo por levantar diversas perguntas e sensações sem a preocupação de oferecer respostas.

E na crítica de Marcelo Perrone no jornal Zero Hora de Porto Alegre em junho de 2013²⁶², percebe-se a importância do filme nas discussões sobre como ser possível reconstruir vidas enquanto os traumas ainda persistem e as utopias de uma geração não se concretizaram. Além disso, possibilita debates sobre o Brasil contemporâneo por fazer alusão à Comissão da Verdade, à importância de se olhar o passado ou não, às lutas dos jovens de hoje e aos posicionamentos da velha geração nessas lutas.

O mesmo crítico também aponta problemas em "A memória que me contam" quanto à maneira de trabalhar os temas sob seu interesse. Em sua concepção, há uma irregularidade na narrativa em virtude da ambição em tratar de muitas questões. Entretanto, ele não detalha exatamente como esta irregularidade se apresenta nem como tantos temas deixaram ou não de ser bem explorados.

No balanço dessas críticas, os pontos negativos colocados parecem convergir para o fato de que Lúcia Murat busca discutir muitos temas e não consegue cumprir esta tarefa a contento. A razão apresentada para esse problema seria a falta de respostas para as questões evocadas pelo próprio filme. Entretanto, procurar por certezas e verdades que atenderiam a essas perguntas parece frágil quando se tratam de trajetórias de vida ainda em construção e reformulação na perseguição por anseios, sonhos e sentidos.

A abordagem das problemáticas políticas (Comissão da Verdade, conflitos geracionais, lutas políticas no passado e no presente, etc.) é feita de modo interessante,

²⁶¹ RUSSO, Francisco. A memória que me contam: sensações de uma geração. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-212114/criticas-adorocinema/> Acesso em: 24/10/2017

²⁶² PERRONE, Marcelo. A memória que me contam. Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/06/sobre-os-fantasmas-da-ditadura-a-memoria-que-me-contam-estrela-nesta-sexta-em-porto-alegre-4181867.html> Acesso em: 24/10/2017.

conectando as sensibilidades dos personagens e da diretora com a necessidade de não se apagar da história do Brasil experiências de vida e dilemas ainda a serem enfrentados do período da ditadura civil-militar. Esse debate político poderia ter sido realizado, levando-se um pouco mais em consideração a narrativa do filme e suas posições; por exemplo, como não se referir às lutas por direitos das minorias na atualidade quando diferentes orientações sexuais estão entre as características dos personagens.

Ainda que as características estéticas de "A memória que me contam" não sejam minuciosamente examinadas em todas as críticas, é possível constatar como percebem a importância da personagem de Simone Spoladore em estabelecer um diálogo entre as gerações e certa desilusão em relação ao passado. Este trabalho estético ou temático feito por Lúcia Murat ainda é visto numa das críticas (a do site Cinema com Rapadura) como mais eficiente por conta de sua vivência relacionada à repressão ditatorial e aos movimentos de oposição ao regime; cria-se, assim, a ideia de que ela seria uma especialista em produções que se voltam para o passado, como também vimos nos debates acerca do filme "Quase dois irmãos".

Considerações finais: reflexões do método

Este trabalho se iniciou com a afirmação de que a história não se enclausura nos limites da academia de historiadores e nas suas publicações, de que atividades culturais e artísticas também abordam temas históricos e procuram construir alguma representação de períodos históricos. O reconhecimento destes aspectos feito pela História Pública ofereceu a esta dissertação dois desafios entre tantos outros possíveis: como as representações históricas são construídas para além da academia e como diferentes públicos em contato com esta representação interferem na operação "passado presente"²⁶³.

A questão da representação combina uma ponte de encontro entre análises de historiadores e memórias/apropriações dos demais profissionais que mobilizam os saberes históricos. E esse encontro pode se dar por meio de um trabalho colaborativo em que interesses e procedimentos das distintas áreas entrem em diálogo para pensar como a sociedade ou como aqueles grupos sociais específicos percebem suas trajetórias no tempo²⁶⁴.

O trabalho colaborativo pode orientar a constituição do que nós, brasileiros, entendemos e praticamos como nossa História Pública. Podemos abraçar contribuições e influências de perspectivas fora de nosso país, mas também podemos buscar o que, em nossa realidade, justifica e compõe a importância de uma História Pública, de uma aproximação entre a disciplina histórica e outras áreas de saber; dentro e fora da academia. Nossas referências internas podem ser relevantes para entendermos como alcançamos nossos sentidos do passado e como o apresentamos publicamente de modo a facilitar uma repercussão problematizadora em vários espaços sociais²⁶⁵.

Percorrendo experiências de Lúcia Murat que entrelaçaram momentos de militância política e uma carreira cinematográfica ainda em curso, uma possibilidade de representação histórica é construída. A partir do cinema, pudemos visualizar como a linguagem fílmica constrói uma narrativa peculiar com uma visão também peculiar de temas históricos²⁶⁶; seja utilizando recursos do documentário seja utilizando recursos da ficção, esses filmes trabalham a sutil síntese entre situar os espectadores no cenário político da ditadura civil-militar e atravessar as sensibilidades de sua cineasta e de sua

²⁶³ ALMEIDA; ROVAI, op. cit.; MAUAD; ALMEIDA; SANTHIAGO, op. cit.

²⁶⁴ ALMEIDA; ROVAI, op. cit, p. 53.

²⁶⁵ ALMEIDA; ROVAI, op. cit, p. 34.

²⁶⁶ ROSENSTONE, op. cit.; LAGNY, op. cit.

geração em situações-limite.

Cada uma das produções examinadas nos permite refletir sobre aspectos do período autoritário: tortura e repressão, movimentos de luta armada, sistema prisional, exílio e polêmicas acerca da discussão e do enfrentamento das heranças da ditadura em nosso presente dito democrático. Além disso, também nos permite reconhecer a dimensão subjetiva de indivíduos que estiveram no olho desse furacão de acontecimentos e suas interpretações do que vivenciaram e ainda vivenciam: memórias, traumas, sentimentos contraditórios de culpa pela sobrevivência e valorização dos laços criados à época e reinterpretções de seus atos no passado.

Aqui podemos perceber uma das contribuições do cinema para a história: a importância das subjetividades dos indivíduos na compreensão de acontecimentos históricos em suas próprias vidas e ações; um tipo de representação histórica que tenta reunir aspectos mais amplos de nossa história política e suas relações nas vivências de sujeitos sociais diretamente envolvidos nestes conflitos. Algo que, ao mesmo tempo, é um desafio e pode se tornar uma potencialidade com o devido cuidado se apresenta: a conexão entre história e sensibilidades para se elaborar um tipo de narrativa histórica que dê historicidade aos sentimentos e também os insira como elemento importante para a explicação de comportamentos sociais²⁶⁷.

O encontro entre cinema e sensibilidades ainda possibilitou dialogar com novas perspectivas dos trabalhos biográficos. Trabalhos estes interessados em analisar como uma trajetória de vida pode reunir diferentes espécies de experiência num processo nada linear e previsível, mas sim dinâmico e repleto de transformações que promovem influências e afastamentos de presente e passado continuamente.²⁶⁸ No caso de Lúcia Murat, podemos entender como o fazer filmes tornou-se parte de sua vida e da expressão de suas ideias e sentimentos, de reencontros com sua própria biografia; não se tratou aqui de comprovar algo que já havia vivido ou já sabia, mas de visualizar um repensar de seu passado a luz de novas questões colocadas pelo presente.

Em relação a "Que bom te ver viva", sobressaem a necessidade e a importância de manifestar as memórias, sentimentos e narrativas das mulheres participantes de organizações clandestinas de luta armada e vítimas de tortura pela repressão governamental. Como obscurecer canais de expressão de suas trajetórias pode ser prejudicial a elas mesmas (afinal, a recorrência de traumas e de questões problemáticas,

²⁶⁷ PESAVENTO, op. cit.; SIQUEIRA, op. cit.; VELOSO, op. cit.

²⁶⁸ AVELAR, op. cit.; SCHMIDT, op. cit.

como a culpa pela sobrevivência, também ocorreu pela falta de escuta) e à democracia brasileira tímida quando se trata de olhar publicamente para suas incompletudes e limitações. A primeira incursão da cineasta pelo mundo cinematográfico ainda ofereceu inovações de linguagem por casar procedimentos de documentário e ficção para potencializar o que se procura comunicar.

Na realização de "Quase dois irmãos", destacam-se os limites do projeto revolucionário adotado pela esquerda armada, especialmente, em sua aproximação com a população. Além dos problemas inerentes ao cotidiano prisional durante a ditadura civil-militar, este cenário ainda era agravado pela difícil interação entre presos políticos e comuns com suas formações sociais e expectativas de futuro distintas; uma interação problemática que ainda encontrou eco muitos anos depois, na década de 1990, quando o Brasil revelava dois mundos aparentemente sem qualquer sintonia: o mundo do asfalto de classe média e o mundo da favela das classes mais pobres. Esteticamente, um longa metragem de ficção com suas convenções narrativas que, por mais que não se aproxime da linguagem documental, ainda consegue abraçar influências da vida de sua diretora.

Quando se trata de "Uma longa viagem" e "A memória que me contam", o entrelaçamento entre questões políticas mais amplas e sentimentos de Lúcia Murat ganha outra projeção ao permitir que estes dois filmes tivessem nascido da inspiração de indivíduos marcantes para a cineasta: seus irmãos Heitor e Miguel e sua companheira de luta política Vera Sílvia Magalhães. No primeiro deles, o experimentalismo de documentário e ficção como havia sido feito em "Que bom te ver viva" retorna para reconstruir a trajetória da família Murat em contato permanente com a trajetória política brasileira nos anos 1960 e 1970. No segundo deles, as características da ficção prevalecem, porém, avançando o ciclo de reflexões para toda a geração de ex-militantes armados para os anos 2000 e como esses percebiam/percebem suas ações e memórias.

Essas reflexões, ao longo do trabalho, foram feitas também atravessando os contextos históricos e cinematográficos do Brasil nas décadas 1980, 1990 e 2000 para compreendermos em quais períodos, sob quais circunstâncias, estas produções se inscreveram e estabeleceram diálogos. O desenho deste ciclo fílmico não estaria completo se a este contexto e a estas análises narrativas não houvesse também alguma investigação sobre a penetração destes filmes junto a um público, sobretudo, críticos de cinema (mas também estudantes e professores universitários que refletiram, por exemplo, sobre "Que bom te ver viva" e "Quase dois irmãos" em trabalhos ou debates acadêmicos).

Ao que chegamos à segunda questão proporcionada pela História Pública: a dimensão do debate público para catalisação das representações históricas. Nota-se como qualquer obra apenas se sustenta no tempo se desperta interesse pelas audiências que se debruçam sobre ela e não a consomem passivamente; este debate e esta representação não são feitos somente pelo autor numa via de mão única, são feitos pela constante troca em via dupla entre autor e público²⁶⁹. Estas audiências também produzem significados ao explorarem os filmes e suas visões sobre o passado e constroem algo novo, não necessariamente imaginado inicialmente pelo realizador.

Por mais que se possa afirmar que não haja separações muito estanques e rígidas entre um espaço privado e um espaço público, ainda é possível reconhecer um ambiente onde historiadores, cineastas e audiências se encontram para dialogar sobre os sentidos dos "passados presentes" e suas formas de difusão. Aqui, o que salta aos olhos é uma noção de compartilhamento das representações da história, distante de qualquer postura cerceadora sobre a qual a compreensão do passado seja levada por algum desses agentes para os demais.²⁷⁰ Qualquer discussão que recaia numa hierarquização sobre quem é preponderante na construção destas representações perde o sentido ao ignorar o caráter ativo de construção realizado por todo o sujeito social.

A reflexão acerca do papel exercido pelo público na definição dessas produções cinematográficas levantou questões instigantes quanto às leituras construídas em cada filme, às importâncias daquelas narrativas para o cenário sociopolítico brasileiro do pós-redemocratização nos anos 1980 e ao trabalho de Lúcia Murat dentro de temas históricos do passado ou da atualidade do país. Tais questões diferenciam-se quanto às abordagens e as conclusões dos historiadores, tanto por parte da própria cineasta como por parte destas diferentes audiências; algo que pode ser resumida pela seguinte declaração da diretora sobre "Uma longa viagem, mas capaz de ser estendida aos outros filmes: "o filme ajudou a quebrar o monopólio da escrita e a fragilidade do oral e colocar em xeque teses acadêmicas."²⁷¹

Essas leituras públicas analisadas destacam o valor histórico do trabalho de Lúcia Murat em reconstruir momentos importantes e específicos do passado ditatorial do Brasil (repressão, tortura, luta armada, etc...), por meio do protagonismo de indivíduos

²⁶⁹ MAUAD; ALMEIDA; SANTHIAGO, op. cit., p. 67-68.

²⁷⁰ MAUAD; ALMEIDA; SANTHIAGO, op. cit., p. 45-46.

²⁷¹ MURAT, Lúcia. Entrevista Pública - Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI/UFF), 13 de set. 2016.

diretamente envolvidos nestes acontecimentos. Esses elogios estão muito presentes para "Que bom te ver viva", também considerado um serviço essencial para a defesa e expressão de memórias subterrâneas incômodas e desafiadoras de mulheres torturadas que questionaram o cenário vigente pela atuação política.

A qualidade das realizações da autora também é vista nos aspectos subjetivos e sensíveis na composição de seus filmes, especialmente nas análises feitas para "Uma longa viagem" e "A memória que me contam". Os críticos ressaltam a coragem e a habilidade das narrativas em relacionar fatos pessoais da cineasta com fatos históricos da política nacional e mundial, além de elogiarem a própria maneira como esta sensibilidade emocional da diretora encontra uma sensibilidade estética produzindo identificação junto ao espectador e uma compreensão peculiar daquele período.

Tais comentários positivos nos permitem recuperar a força do aspecto geracional dentro das experiências de Lúcia Murat e de seu interesse cinematográfico por roteiros e narrativas que se voltem para o período da ditadura civil-militar. Os indivíduos companheiros de luta armada que partilhavam com ela este projeto de mudança social e política e suas vivências, visões de mundo, expectativas e sentimentos formavam um senso de coletividade e de pertencimento capaz de estruturar uma identidade que os orientava no tempo e no espaço.²⁷²

Ainda assim, comentários negativos também foram feitos, principalmente no que se refere a "Quase dois irmãos" e o cenário por ela construído das favelas cariocas e seus habitantes nos anos 1990. Posicionamentos de críticos e de pesquisadores em espaços acadêmicos seguiram uma perspectiva centrada no fato de que a cineasta teria autoridade para se manifestar em relação ao que viveu durante a ditadura, mas não para abordar com propriedade as questões sociais e raciais do tempo presente. Perspectiva esta que se choca com a própria possibilidade de se produzir/compartilhar representações e conhecimentos históricos por diferentes agentes sociais e públicos defendida pela História Pública - marcada pelas demandas sociais do tempo presente.

O trajeto realizado nesta dissertação ainda permitiu encontrar problemáticas não esgotadas, mas abertas a novos diálogos, reflexões e debates. A opção por adentrar nos filmes e na história de vida da cineasta (em suas memórias, sensibilidades e biografia) forneceu um percurso particular em direção à compreensão do regime autoritário iniciado em 1964: um percurso guiado pela visão de sujeitos históricos que vivenciaram

²⁷² Cf. SIRINELLI, op. cit ; MICHAEL POLLAK , op.cit.

aqueles momentos históricos e ainda tratam o tema como algo relevante anos depois. Dessa maneira, pelo olhar de Lúcia Murat vemos uma ditadura civil-militar em "Que bom te ver viva", outra em "Quase dois irmãos" e outras ainda diferentes em "Uma longa viagem" e "A memória que me contam" - olhares e representações variáveis de indivíduo para indivíduo, assim como no mesmo indivíduo.

Essas transformações no olhar e na representação não invalidam o trabalho de análise deste passado, muito pelo contrário, o enriquece. Percebe-se como existem diferentes ditaduras civil-militar brasileiras ainda a serem exploradas, dependendo da abordagem dada, do período de investigação, das questões escolhidas e das próprias mudanças ocorridas com os indivíduos envolvidos nessa tarefa ao longo do tempo. Independentemente do recorte que se faça, discutir esse passado através dos sentimentos e escrever uma história dos sentimentos não limita o alcance dos nossos resultados, mas o amplia. Afinal, as subjetividades de Lúcia Murat são um encontro entre suas experiências particulares e sensibilidades públicas de uma geração de luta sob uma dimensão pública.

FONTES E BIBLIOGRAFIA:

Filmes:

Pequeno exército louco (1984)

Direção: Lúcia Murat

Roteiro: Lúcia Murat

Gênero: Documentário

Origem: Brasil

Duração: 52 minutos

Tipo: Média metragem

Que bom te ver viva (1989)

Direção: Lúcia Murat

Roteiro: Lúcia Murat

Produção: Lúcia Murat

Montagem: Vera Freire

Fotografia: Walter Carvalho

Trilha sonora: Fernando Moura

Cenografia e figurino: Beatriz Salgado

Gênero: Documentário

Origem: Brasil

Duração: 100 minutos

Tipo: Longa-metragem

Doces poderes (1996)

Direção: Lúcia Murat

Roteiro: Lúcia Murat

Gênero: Drama

Origem: Brasil

Duração: 102 minutos

Tipo: Longa-metragem

Brava gente brasileira (2000)

Direção: Lúcia Murat
Roteiro: Lúcia Murat
Gênero: Drama/Guerra
Origem: Brasil/Portugal
Duração: 104 minutos
Tipo: Longa-metragem

Quase dois irmãos (2004)

Direção: Lúcia Murat
Roteiro: Lúcia Murat (argumento e roteiro), Paulo Lins (roteiro)
Montagem: Mair Tavares
Fotografia: Jacob Sarmiento Solitrenick
Trilha sonora: Naná Vasconcelos
Direção de arte: Luiz Henrique Pinto
Figurino: Inês Salgado
Gênero: Drama
Origem: Brasil
Duração: 102 minutos
Tipo: Longa-metragem

Olhar estrangeiro (2006)

Direção: Lúcia Murat
Roteiro: Lúcia Murat, Tunico Amancio
Gênero: Documentário
Origem: Brasil
Duração: 70 minutos
Tipo: Longa-metragem

Maré, nossa história de amor (2007)

Direção: Lúcia Murat
Roteiro: Lúcia Murat, Paulo Lins
Gênero: Drama/Musical
Origem: Brasil/França/Uruguai
Duração: 104 minutos

Tipo: Longa-metragem

Uma longa viagem (2011)

Direção: Lúcia Murat

Roteiro: Lúcia Murat

Montagem: Mair Tavares

Fotografia: Dudu Miranda

Trilha sonora: Lucas Marcier e Fabiano Krieger

Gênero: Documentário

Origem: Brasil

Duração: 95 minutos

Tipo: Longa-metragem

A memória que me contam (2012)

Direção: Lúcia Murat

Roteiro: Lúcia Murat, Tatiana Salem Levy

Montagem: Mair Tavares

Fotografia: Guillermo Nieto

Trilha sonora: Diego Fontecilla

Direção de arte: Ana Rita Bueno

Figurino: Inês Salgado

Gênero: Drama

Origem: Brasil

Duração: 95 minutos

Tipo: Longa-metragem

Críticas:

1) Sites de cinema/cultura:

BORGO, Érico. Quase dois irmãos. **Omelete**. Disponível em:
<http://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/quase-dois-irmaos/#!key=23303>

CUNHA, Roberto. Uma longa viagem. **AdoroCinema**. Disponível em:
<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202633/criticas-adorocinema/>

LEME, Marcelo. Uma longa viagem. **Cineplayers**. Disponível em: <http://www.cineplayers.com/critica/uma-longa-viagem/2428>

MARANHÃO, Bruno. "A memória que me contam (2012): novo olhar sobre a ditadura no Brasil". **Cinema com Rapadura**. Disponível em: <http://cinemacomrapadura.com.br/criticas/280471/a-memoria-que-me-contam-2012-novo-olhar-sobre-a-ditadura-no-brasil/>

PEREIRA, Filipe. "Crítica Que Bom Te Ver Viva". **Vortex Cultural**, dez. 2014. Disponível: <http://www.vortexcultural.com.br/cinema/critica-que-bom-te-ver-viva/>

RUSSO, Francisco. "A memória que me contam: sensações de uma geração." **AdoroCinema**. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-212114/criticas-adorocinema/>

VALENTE, Eduardo. "Quase Dois Irmãos". **Contracampo**. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/64/quasedois.htm>

VILLAÇA, Pablo. "Quase dois irmãos". **Cinema em Cena**. Disponível em: <http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/critica/filme/6398/quase-dois-irm%C3%A3os>

_____. "A memória que me contam". **Cinema em Cena**. Disponível em: <http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/critica/filme/5830/a-mem%C3%B3ria-que-me-contam>

2) Periódicos não especializados apenas em cinema:

ORICCHIO, Luiz F. "Uma longa viagem". **Estadão**. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/uma-longa-viagem/>

LINS, Consuelo. "Uma longa viagem". **O Globo**. Disponível em: <http://rioshow.oglobo.globo.com/cinema/eventos/criticas-profissionais/uma-longa-viagem-6443.aspx>

PERRONE, Marcelo. "A memória que me contam." **Grupo Zero Hora**. Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/06/sobre-os-fantasmas-da-ditadura-a-memoria-que-me-contam-estreia-nesta-sexta-em-porto-alegre-4181867.html>

MILLARCH, Aramis. "Artigo sobre "Que Bom Te Ver Viva". **Estado do Paraná**, dez. 1989. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/o-hino-vida-de-lucia-murat>.

Entrevistas/debates:

1) Entrevistas compiladas/debates acadêmicos:

AUGUSTO, H. Misturando erudito e popular, diretora filma musical na favela. **Revista de Cinema**, São Paulo, v. 8, n. 85, p. 17, maio 2008.

Canal Curta. A memória que me contam - a esquerda e o poder (making of). Disponível em: www.youtube.com/watch?v=UyNa8JKoTRQ

Fundação Cultural Cassiano Ricardo. **Golpe na tela: Quase dois irmãos**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jELEaLUhVXY>

Itaú Cultural. **Lúcia Murat - Ocupação Zuzu (parte 1)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pHKEgYfJPVE&t=5s>.

Itaú Cultural. **Lúcia Murat - Ocupação Zuzu (parte 2)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wt0AMMA-fOs>.

Itaú Cultural. **Lúcia Murat - Ocupação Zuzu (parte 3)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gc7WwBKOegY&t=16s>.

MINISTÉRIO da Cultura Brasil. **Lúcia Murat conta sua experiência durante a ditadura militar**. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ThdfEZz1TFI>.

NAGIB, L. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

NETO, Márcio Brito. **Quase dois irmãos - debate com Márcio Brito Neto e Lilian Saback**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F4iuYOA18e0>

PAULÍNIA CINEFEST. **Debate - Uma longa viagem (Lúcia Murat fala ao público)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TXR5PG12XRA>

REVISTA ÉPOCA. **Entrevista com a cineasta Lúcia Murat**. Disponível em:

<https://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR69481-5856,00.html>

Taiga Filmes. **Making of "Uma Longa Viagem", parte 01.** Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=Ghmf5JTNzcQ>

_____. **Making of nº 3 - Uma longa viagem.** Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=aogV8oAZnPY>

_____. **Making of "Uma Longa Viagem", parte 04.** Disponível em:
www.youtube.com/watch?v=Ghmf5JTNzcQ

_____. **Um mito de uma geração -A memória que me contam.** Disponível em:
www.youtube.com/watch?v=kc0K-7P7WnE

_____. **Making of nº 1-A memória que me contam.** Disponível em:
www.youtube.com/watch?v=hugo5SZx6ig

_____. **Duas gerações, dois pontos de vista - A memória que me contam.**
Disponível em: www.youtube.com/watch?v=hQtCgdkvV5o

_____. **Duas vezes Irene - A memória que me contam.** Disponível em:
www.youtube.com/watch?v=Y-XoQ7NeQIY

TV Brasil. **Lúcia Murat - 3a1.** Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=CAvi0UUj6PQ>

TV Feevale Festival de Gramado. **Uma Longa Viagem - Lúcia Murat.** Disponível em:
www.youtube.com/watch?v=boCPevd-stQ

TV PUC. **Lúcia Murat fala sobre seu novo filme. "Uma Longa Viagem".** Disponível em: www.youtube.com/watch?v=ya9bo_3-sOo

2) Entrevista Pública - história oral (UFF/UERJ):

MURAT, Lúcia. **Entrevista Pública - Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI/UFF)**, 13 de set. 2016.

3) Depoimento à Comissão da Verdade:

Comissão da Verdade Rio de Janeiro. **Depoimentos Lúcia Murat e Dulce Pandolfi**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZwyKtFdZrKk>.

Revista UOL. **Depoimento de Lúcia Murat à Comissão da Verdade do Rio**. Disponível em: <http://atarde.uol.com.br/politica/materias/1506981-depoimento-de-lucia-murat-a-comissao-da-verdade-do-rio>.

BIBLIOGRAFIA:

ABRÃO, Paulo; TORELLY, Marcelo D. "Mutações do conceito de anistia na justiça de transição: a 3ª fase luta pela anistia". In: GRIN, M; FICO, C. [et.al.] (orgs.). **Violência na História: memória, trauma e reparação**. Rio de Janeiro: Editora Ponteio, 2013.

ALMEIDA, Juniele Rabelo de; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (org.). **Introdução à História Pública**. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

AMANCIO, Tunico. **Artes e Manhas da Embrafilme: Cinema Estatal Brasileiro em sua Época de Ouro**. Niterói: EdUFF, 2000.

AMORIM, Carlos. **Comando Vermelho: a história do crime organizado**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

ANTONACI, Giovanna de Abreu. **Os presos comunistas nos cárceres da Ilha Grande (1930-1945)**. Dissertação de mestrado, UFF: Niterói, 2014;

AVELAR, Alexandre de Sá. "Figurações da escrita biográfica". **ArtCultura**, Uberlândia, v. 13, n. 22, jan.-jun. 2011.

_____. "A biografia como escrita da História: possibilidades, limites e tensões". **Dimensões**, v. 24, 2010.

BARROS, José D'Assunção. "Paul Ricoeur e a narrativa histórica". In: <http://www.historiaimagem.com.br>, n. 12, abril, 2011.

_____. Cinema e História: entre expressões e representações. In: _____. [et.al.] (orgs.) **Cinema – História. Teoria e representações sociais no cinema**. 3. ed. Rio de Janeiro: Apicuri Editora, 2012.

- BRITO, Alexandra B. de. "Justiça transicional em câmera lenta: o caso do Brasil". In: PINTO, Antônio C.; MARTINHO, Francisco C. **O Passado que não passa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 239-240.
- BURKE, Peter. "A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa". In: _____(org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.
- BRESCIANI, Stella; NAXATA, Márcia (orgs.). **Memória e (re)ssentimento: indagações sobre uma questão sensível**. 2. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2004.
- CALDEIRA, Cesar. **A política do cárcere duro: Bangu 1**. São Paulo Perspec. vol. 18 no 1, São Paulo, jan/mar 2004.
- CERTEAU, Michel. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CHARTIER, Roger. "A história hoje: dúvidas, desafios e propostas". **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 13, v. 7, 1994.
- COLLING, Ana M. "As mulheres e a ditadura militar no Brasil." VII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, Coimbra, set., 2004.
- CUNHA, Rodrigo de Moura e. **Memória dos ressentimentos: a luta armada através do cinema brasileiro dos anos 1980 e 1990**. 2007. 130f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- DIEESE. **A situação do trabalho no Brasil na primeira década dos anos 2000**. São Paulo, 2012.
- EARP, Fabio Sá; PRADO, Luiz Carlos. O "milagre" brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e distribuição de renda 1967-1973. In: FERREIRA, Jorge; NEVES, Lucília de Almeida (Orgs.). **O Brasil Republicano**, 4 volumes. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.
- FARIA, Cátia. **Revolucionários, bandidos e marginais. Presos políticos e comuns sob a ditadura militar**. Dissertação de mestrado, UFF: Niterói, 2005.
- Feld, Claudia; Mor, Jessica S. **El pasado que miramos. Memoria y imagen ante la historia reciente**. Buenos Aires: Paidós, 2009.

FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. 1964. **O golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2014.

FERREIRA, Rodrigo de Almeida. Cinema, **História Pública e Educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2014.

_____. FERREIRA, Rodrigo de Almeida. **História Pública e Cinema: o filme Chico Rei e o conhecimento histórico**. Revista Estudos Históricos (Rio de Janeiro) , v. 1, p. 275-294, 2014.

FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo. Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1997.

_____. **Como eles agiam. Os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política**. Rio de Janeiro, Record, 2001.

GARCIA, Marco Aurelio; VIEIRA, Maria Alice (Orgs.). **Rebeldes e Contestadores 1968: Brasil/França/Alemanha**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999.

GARRIDO, Joan del A. Continuar viviendo juntos después del horror. Memória y Historia em las sociedades posdictatoriales. ANSALDI, W. (dir.). **La democracia en America Latina, um barco a la deriva**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 2007.

HOBBSAWM, Eric. "O ressurgimento da narrativa. Alguns comentários", **RH - Revista de História**. Campinas, IFCH/Unicamp, inverno 1991.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KREIN, José Darin. **A estrutura social do Brasil anos 2000 e o mito da classe média**. Estudos avançados, Campinas, n.28, 2014.

LAGNY, Michele. O cinema como fonte de História. In: NÓVOA, J. [et.al.](orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a História**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

- LOPES, Adriana Carvalho. **A favela tem nome próprio: a (re)significação do local na linguagem do funk carioca**. RBLA, Belo Horizonte, v. 9, 2009.
- LORIGA, Sabina. "A biografia como problema". In: REVEL, Jacques (org.). **Jogos de escala: a experiência da microanálise**. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- MALAVOTA, Leandro Miranda. **O início da Falange Vermelha**. ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Londrina, 2005.
- MAUAD, Ana M.; ALMEIDA, Juniele R.; SANTHIAGO, Ricardo. **História Pública no Brasil. Sentidos e itinerários**. SP: Letra e Voz, 2016.
- MEIRELLES, Renata. "Da memória para a história: experiências e expectativas de mulheres subversivas na ditadura militar". Prisma Ju., São Paulo, v. 10, n. 1, jan./jun. 2011.
- MENESES, Sônia. "Os vendedores de passados: a escrita da história como produto da mídia". **Tempos Históricos**, volume 14, 2º semestre de 2010.
- MISSE, Michel. **Crime organizado e crime comum no Rio de Janeiro: diferenças e afinidades**. Revista Sociologia Política, Curitiba, v. 19, n. 40, out. 2011.
- MORAIS, Tais; SILVA, Eumano. **Operação Araguaia. Os arquivos secretos da guerrilha**. Rio de Janeiro, Geração Editorial Ltda: 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. **1964: história do regime militar**. São Paulo, Contexto, 2014.
- NASCIMENTO, Ingrid F. Gianordoli; TRINDADE, Zeidi Araújo; SANTOS, Maria F. de Souza. Mulheres brasileiras e militância política durante a ditadura militar: a complexa dinâmica dos processos identitários. Revista Interamericana de Psicologia, vol. 41, nº 3.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas, Papirus Editora, 2005.
- PADRÓS, Enrique S. Usos da memória e do esquecimento na História. **Literatura e Autoritarismo**, Universidade Federal de Santa Maria, Programa de Pós Graduação em Letras, n. 22, 2001.

PESAVENTO, Sandra. **Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades.** *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Colloques, mis en ligne le 04 février 2005, consulté le 04 août 2016. URL : <http://nuevomundo.revues.org/22>.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. Relatos fantasmas: os filmes históricos cinemanovistas e a política cultural da ditadura civil-militar nos anos 1970. In.: **REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, ano 2, 2013.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

_____. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

RAMOS, Alcides F. **Canibalismo dos fracos: cinema e História do Brasil.** Bauru: EDUSC, 2002.

REIS FILHO, Daniel Aarão. “Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória”. In: Daniel Aarão Reis, Marcelo Ridenti e Rodrigo Motta (orgs). **O golpe e a ditadura militar, 40 anos depois (1964- 2004).** Bauru: EDUSC, 2004.

_____(orgs.). **As esquerdas no Brasil. Revolução e democracia (1964...)**, volume 3. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2007.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa.** Campinas: Papirus, 1994.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira.** 2ª ed. São Paulo, Ed. da UNESP, 2010.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo.** RJ: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROLLEMBERG, Denise. **Exílio: entre raízes e radares.** Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. **Esquerdas revolucionárias e luta armada.** Revista Taller. Segunda Epoca. Sociedad, Cultura y Política en América Latina, v. 1, 2012.

ROSENSTONE, Robert. **A História nos filmes. Os filmes na História.** São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROSENWEIN, Barbara H. **História das emoções: problemas e métodos**. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

SCHMIDT, Benito Bisso. "Construindo Biografias...Historiadores e Jornalistas: Aproximações e Afastamentos". **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 19, 1997.

_____. "Biografia e regimes de historicidade". **MÉTIS: história e cultura** - v. 2, n. 3, jan./jun. 2003.

SILVA, Sandro Ramon. **O Tempo das Utopias: Religião e Romantismos Revolucionários no Imaginário da Teologia da Libertação dos anos 1960 aos 1990**. Niterói: Tese (História PPGH/UFF), 2013.

SIQUEIRA, Sônia A. **A renovação da história: história do sentimentos**. In: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/77818>;

SIRINELLI, Jean F. "A geração". In: AMADO, J.; FERREIRA, Marieta de M. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2016.

SOUZA, Maria Luiza R. Cinema e memória da ditadura. **Sociedade e Cultura**, Goiás, v.11, 2008.

STONE, Lawrence. "O ressurgimento da narrativa. Reflexões sobre uma nova velha história", **RH - Revista de História**. Campinas, IFCH/Unicamp, 1991.

TEGA, Danielle. "Memórias da militância: reconstruções da resistência política feminina à ditadura civil-militar brasileira". **Estudos sociológicos**., Araraquara, v.17, n.32, 2012.

_____. **Mulheres em foco: construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

VELLOSO, Monica P. "Sensibilidades sociais e histórias de vida". **Revista de História e Estudos Culturais**. vol. 6, ano VI, nº 3, 2009.

VERSIANI, Maria Helena. **Uma República na Constituinte (1985-1988)**. Revista Brasileira de História (Impresso), v. 30, p. 233-252, 2010. <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v30n60/a13v3060.pdf>

VEYNE, Paul. **Como se escreve a História**. Brasília: EDUNB, 1982.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal**. São Paulo: CosacNaify, 2013.

WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.