

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE HISTÓRIA

CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

VINÍCIUS ALEXANDRE ROCHA PIASSI

MEMÓRIAS NO ECRÃ: OS TRABALHOS DE MEMÓRIA DA DITADURA
NO CINEMA DE LÚCIA MURAT

UBERLÂNDIA

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE HISTÓRIA

CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

VINÍCIUS ALEXANDRE ROCHA PIASSI

MEMÓRIAS NO ECRÃ: OS TRABALHOS DE MEMÓRIA DA DITADURA
NO CINEMA DE LÚCIA MURAT

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em
História do Instituto de História da Universidade Federal
de Uberlândia, para a obtenção dos títulos de bacharel e
licenciado.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Brincalepe Campo

UBERLÂNDIA

2016

AGRADECIMENTOS

Serei eternamente grato aos meus pais pelo incentivo aos estudos e por terem me proporcionado as condições necessárias ao meu ingresso e permanência na faculdade. A eles dedico este momento de culminância do meu curso.

Minha profunda gratidão ao Rafael, que com seu amor me ofereceu um chão firme para caminhar no momento de finalização deste trabalho. Seu apoio é imprescindível para a realização dos meus objetivos. Obrigado por acreditar em mim, por estar ao meu lado e apoiar minhas escolhas.

Agradeço também aos meus amigos, especialmente Kaio e Jéssica, por me acompanharem na busca dos meus propósitos. Com vocês, ela fica mais leve e divertida.

À minha orientadora, muito obrigado pela orientação afetuosa e pela atenção a mim dedicada no encaminhamento da pesquisa. Um agradecimento, também, aos membros do grupo de estudos História, Literatura e Cinema, que leram e comentaram o terceiro capítulo da minha monografia.

Reconheço ainda a contribuição intelectual de professores que estiveram comigo em diferentes momentos da graduação e são referências importantes nesse percurso: André Voigt, com quem iniciei a leitura e escrita acadêmicas em um projeto de Iniciação Científica, Alexandre Avelar, cuja disciplina História, Memórias e Narrativas Oraís foi fundamental para a construção do objeto desta pesquisa; Ana Paula Spini, com quem aprendi a lidar com a fonte fílmica; e Jacy Seixas, cujas reflexões estimulam minha curiosidade.

Embora os trabalhos de pesquisa e escrita sejam tão solitários, vocês estiveram presentes comigo como interlocutores ou como forças que me sustentaram durante sua realização. A todos, meus sinceros agradecimentos.

RESUMO

O presente trabalho consiste em uma abordagem de caráter interdisciplinar da filmografia da cineasta Lúcia Murat, com enfoque em seus filmes que tematizam questões referentes à ditadura militar brasileira. A análise transversal dos filmes selecionados pretende identificar como a cineasta constrói, ao longo de sua carreira profissional, uma relação com seu passado através de suas narrativas cinematográficas.

Considera-se, portanto, a perspectiva autoral de produção da cineasta para problematizar as questões tematizadas em seus filmes, mobilizando conceitos da linguagem cinematográfica, dos estudos sobre memória e subjetividade, dos estudos de gênero e da psicanálise. Pretende-se, desse modo, compreender como Lúcia Murat explora suas memórias da ditadura através do cinema, atentando para as especificidades de seu olhar feminino e para a historicidade de sua produção.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO I – PLANO DE CONJUNTO: OS FILMES, A CINEASTA, E O QUE ELES DÃO A VER.....	21
Os reveses da militância política de Lúcia Murat.....	23
Por que fazer cinema?	24
Entre o ficcional e o documental: as releituras do passado nos filmes de Lúcia Murat.....	30
CAPÍTULO II – O GÊNERO FEMININO EM PRIMEIRO PLANO	38
Memórias femininas da luta contra a ditadura.....	39
O feminismo que não ousa dizer seu nome.....	47
CAPÍTULO III – <i>SPLIT SCREEN</i>: A ELABORAÇÃO LUTUOSA DO PASSADO NA CINEMATOGRAFIA DE LÚCIA MURAT.....	54
“Um filme sobre tortura, sem cenas de tortura”	54
A desilusão de uma geração.....	59
“Um trabalho sobre a utopia”	62
As memórias sobre o ausente.....	65
A imagem de um mito.....	71
APONTAMENTOS FINAIS.....	81
FICHA TÉCNICA DOS FILMES ANALISADOS.....	85
PÁGINAS DA WEB CONSULTADAS.....	85
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	87

É ao passado que se dá a alma de cada um, ao passado que não passa, onde se foi amigo, amante e amado, onde se viu morrer alguém ou alguma esperança, onde se lutou, no esquecimento constante da grande tragédia do movimento humano, que a muitos poucos oferece um caminho mais digno. E no ponto de passar a linha do tempo, faz-se, cada um, um pouco herói, um pouco amigo, um pouco santo, oferecendo holocaustos ao deus do medo em louvor do tempo futuro.

Vinicius de Moraes, *Crônica de fim de ano*, 1941.

Introdução

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

Lúcia Murat tem uma produção variada no meio audiovisual, ligada à sua produtora Taiga Filmes e Vídeo, criada no início da década de 1980, que conta com realizações de curta e média-metragem, programas de TV, documentários etc. Entre essa produção, os longas-metragens *Que bom te ver viva* (1989), *Doces Poderes* (1996), *Quase dois irmãos* (2004), *Uma longa viagem* (2011) e *A memória que me contam* (2012), compõem um conjunto de filmes em que se pode identificar traços de suas memórias de experiências da ditadura.

A partir da análise transversal desses filmes que abordam questões relacionadas às memórias de Lúcia sobre a ditadura, pretende-se compreender como a cineasta constrói sua relação com esse passado ao longo de sua filmografia, sem esquecer as diferenças contextuais, políticas e estéticas entre os filmes e os anos que os separam.² Não se pretende, dessa forma, conhecer a totalidade da trajetória de Lúcia Murat, nem buscar uma unidade sistemática do conjunto de sua obra; o interesse se volta para a apreensão de “fragmentos que compõem identidades e fornecem vias de acesso a uma personalidade multifacetada”.³

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

² A abordagem linear adotada em relação à cronologia dos filmes se alinha à perspectiva exposta por Robert Rosenstone. A respeito das opções do historiador diante dessa questão, o autor interroga: “Devemos lidar com os filmes na ordem em que foram feitos ou na ordem dos acontecimentos históricos por eles retratados?” Ao que ele responde: “A segunda opção parece fazer mais sentido, exceto por um motivo – uma cronologia desse tipo não revelará como as visões que o diretor tem do passado mudaram, até mesmo recrudesceram, ao longo do tempo”; sendo esta a alternativa correspondente aos propósitos perseguidos na análise dos filmes de Lúcia Murat. ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 176.

³ AVELAR, Alexandre de Sá. Figurações da escrita biográfica. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 13, n. 22, jan.-jun. 2011, p. 153.

Essa abordagem é possível devido à autonomia da cineasta no âmbito da produção dos seus filmes, os quais são pautados pelas suas intenções, visto que ela é responsável pelo roteiro, direção e produção dos filmes que realiza. Não se desconsidera, nessa perspectiva, a dimensão coletiva característica do trabalho no cinema. Sabe-se que “o cinema é arte coletiva, de linguagem sincrética, de materialidade hoje virtual, e as diversas presenças profissionais necessárias para a realização de um filme confundem a noção de autoria”,⁴ mas o que se entende por autoria, nesse sentido, não se confunde com uma concepção segundo a qual o diretor é o único progenitor de um filme, ideia derivada da tradição artística romântica, conforme discutida por Edward Buscombe.⁵ A essa concepção se relaciona a ideia de unidade produzida pela personalidade do autor, ligada a uma suposta integridade da arte e do artista. Segundo essa noção de autoria, o autor é apresentado como uma unidade do discurso; o que não se busca identificar com a análise proposta. Pelo contrário, concebe-se o autor/diretor, apropriando-se das palavras de Stephen Heath, “como ficção ou figura (constelação de elementos), envolvendo o prazer de revolver o filme (ou uma série de filmes) enquanto pluralidade ou peça de reunião e dispersão”.⁶

São objetos de análise nos filmes de Lúcia Murat, as estratégias narrativas utilizadas, as mudanças de estilo adotadas ao longo da filmografia da cineasta para a abordagem dos diversos temas de suas histórias, os modos de enunciação escolhidos para cada situação representada, os diálogos estabelecidos entre os gêneros cinematográficos e as temporalidades, as relações entre intenções estetizantes e tendências ou pretensões de caráter referencial que orientam suas narrativas sobre o passado, assim como a técnica e a perspectiva predominantes em cada produção.

Lembrando que, como ressalta o historiador José D’Assunção Barros, “o filme também gera documentação sobre o filme”,⁷ os comentários e entrevistas da diretora e de sua equipe de produção e elenco reunidos nas edições dos filmes em DVD, coetâneos das produções, gravados nas ilhas de edição e set de filmagem dos filmes, também constituem fontes para a análise, bem como informações disponíveis na página da produtora na internet,

⁴ SCAMPARINI, Julia. Presença do autor: autoficções de Ricardo Lísias e de Lúcia Murat. **Itinerários**, Araraquara, n. 36, p.277-286, jan./jun. 2013. p. 278.

⁵ BUSCOMBE, Edward. Idéias de autoria. In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema**, vol. 1. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 281-294.

⁶ HEATH, Stephen. Comentário sobre “Idéias de autoria”. In: RAMOS, Fernão (org.), op. cit. p. 301.

⁷ BARROS, José D’Assunção. Cinema e história: considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas. **Comunicação & Sociedade**, Ano 32, n. 55, jan./jun. 2011. p. 190.

entre outras. As entrevistas com a cineasta, como diz Ismail Xavier, constituem documentos à parte; “são entrevistas de alguém que está falando de uma obra que não se confunde com as intenções nem com a maneira como ele vê seu próprio trabalho”.⁸ Contudo, a crítica dessas fontes se torna pertinente na medida em que observa-se como as construções discursivas da cineasta sobre os temas de suas produções não se encerram em seus filmes, mas se estendem às declarações sobre eles.

A página online da Taiga Filmes e Vídeo contém informações sobre os filmes de Lúcia Murat, tanto os realizados quanto os que estão em fase de produção, oferece dados do histórico da produtora e do trabalho da cineasta no meio audiovisual. Na internet estão disponíveis ainda diversas críticas sobre os filmes de Lúcia, registros de entrevistas e homenagens realizadas em ocasiões de lançamento ou exibição de seus filmes, que também são utilizados como fonte na medida em que informam sobre diferentes percepções acerca dos filmes analisados.

De modo a explicitar a derivação teórica das noções empregadas na análise dos filmes de Lúcia e nas considerações realizadas a seu respeito, são traçadas algumas filiações intelectuais. Além de referenciar os principais conceitos utilizados na pesquisa, estas menções remetem aos autores cujas reflexões teóricas contribuíram para a construção do ponto de vista delineado sobre a filmografia da cineasta, bem como para a proposição e discussão das questões apontadas a partir dela.

Com o objetivo de explorar o modo como Lúcia Murat mobiliza suas memórias de experiências da ditadura por meio de narrativas cinematográficas, adota-se uma perspectiva multidisciplinar para a abordagem de sua filmografia, visando identificar e analisar a variedade de discursos articulados na sua produção, considerando, como Barros, que

Uma metodologia adequada à análise fílmica necessita ser complexa. Deve tanto examinar o discurso falado e a estruturação que se manifesta externamente sob a forma de roteiro e enredo, como analisar os outros tipos de discursos que integram a linguagem cinematográfica: a visualidade, a música, o cenário, a iluminação, a cultura material implícita, a ação cênica – sem contar as mensagens subliminares que podem estar escondidas em cada um destes níveis e tipos discursivos.⁹

⁸ KORNIS; MORETTIN. Entrevista com Ismail Xavier. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 26, nº 51, jan./jun. de 2013. p. 232.

⁹ BARROS, op. cit., p. 193.

Ao reconhecer nos filmes selecionados meios de reconstrução das memórias de Lúcia Murat, nos quais a produção das narrativas se dá a partir das experiências pessoais da cineasta, estes são identificados às modalidades de produção cinematográfica denominadas “cinema em primeira pessoa” e “cinema da memória” por teóricos do audiovisual em estudos sobre a inscrição do “eu” dos diretores nas produções de seus filmes, a partir do final do século XX e com maior expressão nesse início de século. Trata-se, de modo geral, de produções que abordam o real, seja em experiências presentes ou passadas, pessoais ou coletivas, pelo viés da subjetividade, expressando uma perspectiva particular, marcadamente pessoal, que dá vazão a articulações mais livres entre o vivido e o imaginado, sem se limitar à representação de fatos e personagens históricos, transcendendo-os com elementos do imaginário, da subjetividade e dos afetos.

Lior Zylberman, por exemplo, aborda o surgimento do “cinema da memória” nas últimas décadas como evidência das diversas formas culturais em que o “boom da memória” tem se manifestado a partir da década de 1990. Este tipo de cinema é definido pelo autor como “um cinema que leva para a tela os problemas que se relacionam com a construção da memória social, bem como a narração testemunhal do passado recente, a recuperação de eventos ou pontos de vista diferentes das histórias nacionais”.¹⁰

Em resenha do livro de Pablo Piedras, *El cine documental en primera persona*, Lauren Sperling destaca a modalidade narrativa do “cinema em primeira pessoa” também como um modo de reconstrução de memórias, o qual é “suscetível de ser interpretado como a manifestação da experiência coletiva de uma época”,¹¹ ela afirma a partir da perspectiva do autor. Ainda sob seu ponto de vista, a relevância destas narrativas se situa na projeção de uma “verdade” coletiva, sem pretensão de ser representada objetivamente.

Em uma divisão sistemática da produção cinematográfica argentina apresentada pelo autor, que pode ser aproveitada para a análise do nicho da cinematografia brasileira ao qual pertencem os filmes de Lúcia Murat enquanto produções independentes e que dialogam com as tendências internacionais do meio audiovisual, a década de 1980 é caracterizada pelo

¹⁰ “Un cine que lleva a la pantalla cuestiones que se refieren a la construcción de la memoria social como también la narración testimonial del pasado reciente, la recuperación de sucesos o puntos de vista diferentes de las historias nacionales”. ZYLBERMAN, Lior. Ante la imagen ausente. Exploraciones de la subjetividad en el cine de no ficción. **Doc On-line**, n. 17, mar. 2015, p.101. Tradução livre.

¹¹ “Susceptible de ser interpretado como la manifestación de experiencia colectiva de una época.” SPERLING, Lauren. El cine documental en primera persona o la subjetividad de los cineastas. . **Doc On-line**, n. 17, mar. 2015, p. 169. Tradução livre.

grande relato de investigação, a de 1990 pelo testemunho subjetivo de um passado compartilhado, enquanto o que caracteriza o século XXI é a reflexividade, segundo a qual a memória, ainda que “fragmentária e labiríntica”, constitui matriz de identidade para o cineasta. Nessas produções, a representação do “outro” incorpora testemunhos de atores sociais em relação ao discurso pessoal do realizador, impondo a questão dos limites entre a expressão de diferentes subjetividades. Nesse sentido, ao focar a identidade do cineasta, a proposta de Piedras consiste em “apreciar a experiência singular em um quadro das artes em geral no qual a experiência coletiva é cada vez mais evasiva, mas compreensível a partir da singularidade absoluta”.¹²

Afora as peculiaridades características de cada modelo de enunciação no “cinema em primeira pessoa” segundo a tipologia proposta por Piedras, a produção do discurso histórico nessas narrativas opera uma inversão de sentido, na medida em que, “se antes partia de um contexto geral que situaria um dado particular, mas que seria suficiente para explicar e compreender, agora, o sentido parece ser outro”,¹³ afirma Mônica Campo. “As narrativas personativas pensam o particular em relação ao geral disperso e sem ser contextual e pleno de sentido”.¹⁴ Desse modo, como bem observa Natália Barrenha a partir de documentários que se aproximam diretamente dos sujeitos envolvidos nas narrativas que abordam, “A dimensão histórica se reconstrói a partir de uma experiência subjetiva que borra a fronteira entre o privado e o público, e os lutos, ausências e silêncios privados solicitam ser percebidos como capital histórico”.¹⁵

Na medida em que se busca compreender como Lúcia Murat mobiliza suas memórias referentes às experiências da ditadura em seus filmes, importa discutir os processos que envolvem o resgate dessas memórias e sua representação. Com o objetivo de problematizar também o papel da imaginação na produção cinematográfica de Lúcia através da análise das representações construídas pelos seus filmes, identificando os espaços de invenção nas recriações da memória, valoriza-se a capacidade criativa da imaginação.

¹² “Apreciar la experiencia singular en un marco en el que las artes en general la conciencia colectiva es cada vez más elusiva pero aprehensible desde la más absoluta singularidade”. SPERLING, Lauren. Op. cit, p. 170. Tradução livre.

¹³ CAMPO, Mônica Brincalpe. A subjetividade no documentário latino-americano do século XXI. **Anais do II Seminário de História e Cultura: imagens na escrita da História**. Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, 2014. p. 4.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ BARRENHA, Natália C. Herdeiros do exílio; memórias e subjetividade em três documentários chilenos. In: **Doc On-line**, n. 15, dezembro, 2013. p. 221.

Desse modo, retomam-se alguns apontamentos de Zylberman, que compreende a memória como “ato de imaginação”, não apenas reprodutiva de recordações, mas em sua capacidade criadora. A imaginação, nesse sentido, é reconhecida como ferramenta para a conformação das relações sociais, tanto com nossos contemporâneos como com nossos predecessores. Assim, o autor situa a imaginação como produtora de (auto)conhecimento, compreendendo os filmes que analisa como “lugares de imaginação”.¹⁶

Ele questiona a ideia recorrente de que a memória é capaz de apresentar recordações que se assemelham a imagens fotográficas, visto que a memória não apenas não arquiva imagens, como a memória visual é muito imprecisa. Portanto, em sua perspectiva, quando se experimenta a sensação de estar revivendo uma situação por meio de sua recordação, trata-se de uma manifestação do funcionamento da imaginação.

Mobilizando os estudos do psicólogo bielorrusso Lev Vygotsky sobre a faculdade da imaginação, o autor acentua sua característica criativa que possibilita reelaborar e criar com experiências passadas novas normas, servindo também à orientação temporal em relação ao futuro, ao presente e ao passado. Afastando-se de uma compreensão depreciativa da faculdade da imaginação, a compreende como uma “função vitalmente necessária” que se manifesta em todos os aspectos sociais e culturais, como toda atividade criadora.¹⁷

As reflexões teóricas de Paul Ricouer acerca da memória e dos fenômenos a ela relativos constituem, contudo, a principal base conceitual de referência para a análise das relações de Lúcia Murat com seu passado, conforme construídas através de seus filmes. Em *A Memória, a História, o Esquecimento*, Ricouer, oferece elementos fundamentais para a compreensão das questões propostas.

Na primeira parte do livro, em que o autor se detém no objeto de recordação e no sujeito das operações de memória pelo método da fenomenologia de Husserl, ele explica como a memória e a imaginação têm sido desvalorizadas como meio de acesso ao passado e entre os modos de conhecimento por uma tradição filosófica que remonta a Montaigne, Pascal e Espinoza. Confrontando tal perspectiva, segundo a qual a memória é compreendida como uma operação ligada à imaginação, Ricouer distingue uma da outra a partir de uma diferença que ele identifica entre duas intencionalidades: “uma, a da imaginação, voltada para o fantástico, a ficção, o irreal, o possível, o utópico; a outra, a da memória, voltada para a

¹⁶ ZYLBERTMAN, Lior. Op. cit.

¹⁷ Ibid. p. 104.

realidade anterior, a anterioridade que constitui a marca temporal por excelência da ‘coisa lembrada’, do ‘lembrado’ como tal”.¹⁸ Desse modo, o autor identifica na memória uma função temporalizante que se relaciona à sua característica específica de se referir ao passado.

A tipologia proposta por Ricoeur para se referir aos fenômenos mnemônicos é seguida na análise dos filmes selecionados e nas discussões realizadas, de modo que o emprego dos termos a eles relativos não é indiscriminado. Assim, de acordo com as definições que o autor apresenta, por rememoração compreende-se o processo de reconhecimento, pelo sujeito, de uma impressão correspondente a um rastro psíquico de um acontecimento marcante. Recordação, por sua vez, designa a busca ativa que leva a tal reconhecimento. É neste momento do processo que se identifica a imagem presente da lembrança com o “choque do acontecimento” passado, e que se experimenta sua revivescência. O reconhecimento abrange, desse modo, desde a associação quase mecânica e reprodutiva de uma lembrança, até o exercício, ou trabalho, de sua reconstrução ou atualização; o que caracteriza um esforço em que se entrecruzam as dimensões afetiva e intelectual, segundo o autor. Quanto ao esquecimento, este configura o fenômeno diametralmente oposto ao esforço de recordação.

A lembrança, entretanto, consiste em uma afecção que prescinde da vontade de recordação para sobrevir à memória, e, enquanto tal, se identifica ao seu objeto. Aliás, como diz Ricoeur, “as lembranças estão no plural: temos *umas* lembranças”,¹⁹ sendo que estas “podem ser tratadas como formas discretas com margens mais ou menos precisas, que se destacam contra aquilo que poderíamos chamar de um fundo memorial, com o qual podemos nos deleitar em estados de devaneio vago”.²⁰

A respeito da memória, o autor apresenta uma perspectiva de abordagem a partir de suas capacidades, e não de suas deficiências ou disfunções, contrariando a longa tradição filosófica mencionada. Em sua abordagem, ademais, a memória é compreendida em uma relação dialética entre os polos da reflexividade e da mundanidade, ou seja, considera-se o seu pertencimento à esfera da interioridade, mas é ressaltado que

Não nos lembramos somente de nós, vendo, experimentando, aprendendo, mas das situações do mundo, nas quais vimos, experimentamos e aprendemos. Tais situações implicam o próprio corpo e o corpo dos outros, o

¹⁸ RICOEUR, Paul. **A Memória, a História, o Esquecimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007. p. 26.

¹⁹ Ibid., p. 41. Grifo do autor.

²⁰ Ibid.

espaço onde se viveu, enfim, o horizonte do mundo e dos mundos, sob o qual alguma coisa aconteceu.²¹

Desse modo, o autor propõe uma forma de composição mútua da memória individual e da memória coletiva, em uma perspectiva de conciliação de teorias opostas como as de Santo Agostinho e de Maurice Halbwachs acerca da memória. Enquanto este atribui à memória um caráter coletivo, desvinculando-a do trabalho da memória pessoal, em uma concepção segundo a qual a recordação se dá no âmbito social e a atribuição da lembrança ao indivíduo seria, portanto, ilusória, aquele defende o caráter essencialmente privado da memória, em referência ao qual a metáfora dos “vastos palácios da memória” designa o espaço de uma interioridade na qual é possível remontar no tempo.

Ricoeur se propõe a avançar em relação à polaridade entre memória individual e memória coletiva através da hipótese de uma tríplice atribuição da memória: a si, aos próximos e aos outros. Sendo claro o sentido da atribuição da memória a si e aos outros, a categoria dos próximos se refere a “um plano intermediário de referência no qual se operam concretamente as trocas entre a memória viva das pessoas individuais e a memória pública das comunidades às quais pertencemos”.²²

Memória, então, é um termo polissêmico na obra de Paul Ricoeur. Em uma de suas acepções, se refere ao reencontro com um acontecimento, na medida em que a busca por uma lembrança constitui um dos principais desígnios do ato de memória. O conceito de memória desdobra-se, ainda, entre a presença da imagem e a recordação, tendo em vista a dissociação entre imaginação e memória baseada na existência ou não de um referente real para cada uma de suas representações. Orientada pela fenomenologia descritiva de Husserl, a análise comparativa de Ricoeur sobre a imaginação e a memória aponta como traço comum a ambas a presença do ausente e situa a imaginação no nível das visões irrealis, enquanto à memória são atribuídos os vislumbres de um real anterior.²³ Entretanto, uma questão proposta pelo próprio autor embaralha as definições apresentadas. Ele questiona: “Como explicar que a lembrança retorne em forma de imagem e que a imaginação, assim mobilizada, chegue a revestir-se das formas que escapam à função do irreal?”²⁴

²¹ RICOEUR, Paul. Op. cit., p. 53.

²² Ibid. p. 141.

²³ Ibid., p. 61.

²⁴ Ibid., p. 66.

O uso do termo imagem nesse contexto se refere à ideia de imagem mental compreendida como a revivescência de uma impressão anterior. No texto *Imaginação e metáfora*, de 1982, esta categoria é subdividida em duas, quais sejam a imagem cópia e a imagem ficção. Enquanto aquela, quer seja mental, conforme a definição apresentada, quer seja material, ou seja, exteriorizada por uma representação material, constitui a reprodução de algo real, mas ausente, a imagem ficção consiste em um produto irreal da imaginação; o que implica na necessidade de se considerar sua competência de produzir imagens, mais do que as próprias imagens, às vezes, mero vestígio seu, quando não, resíduo, segundo Ricoeur.²⁵ Desse modo, o enfoque do autor se desloca dos processos de reprodução de coisas ausentes para os modos de produção de sentido; o que se persegue na análise dos filmes de Lúcia Murat.

Voltando às reflexões apresentadas por Ricoeur em *A Memória, a História, o Esquecimento*, para tentar compreender o sentido do processo que engendra a imaginação e a memória, retoma-se a distinção operada por Henri Bergson entre lembrança pura e lembrança-imagem, citada por Ricoeur, segundo a qual uma se refere a uma lembrança tal qual retida na memória por ocasião de um acontecimento, e a outra à sua reprodução, provocada pelo esforço de recordação. Segundo Ricoeur, o trabalho da recordação leva de uma a outra, realizando algo como a “condensação de uma nebulosa” ou a “materialização de um fenômeno etéreo”.²⁶ Nisto, que configura um processo de composição de imagens, é mobilizada a função visualizante da imaginação, sua maneira de dar a ver. Em nova referência a Bergson, o autor distingue dois polos da imaginação, o da ficção, responsável pela função irrealizante (ou ostensiva), e o da alucinação. Conclui-se, com a fenomenologia da memória desenvolvida pelo autor, que a composição da lembrança em imagens se deve a uma constituição icônica da memória e é realizada através da função ostensiva da imaginação, próxima da sua função alucinatória; o que assinala a vulnerabilidade fundamental da memória, se o que se busca por seu intermédio for a reconstituição do passado tal qual ocorreu. Não é o que se busca com a análise dos filmes selecionados.

À alucinação se relaciona o que constitui “a cilada do imaginário” para a memória, citando Bergson, na qual a ausência e a distância em relação ao passado são anuladas, e cuja

²⁵ RICOEUR, Paul. *Imaginação e metáfora*. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/imaginacao_e_metafora>. Acesso em: 9 jun. 2016. s/n.

²⁶ Idem. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007. p. 68.

marca distintiva é a obsessão.²⁷ “A obsessão é para a memória coletiva aquilo que a alucinação é para a memória privada, uma modalidade patológica da incrustação do passado no seio do presente [...]”,²⁸ afirma Ricoeur, reforçando o estigma dos historiadores do tempo presente ao “passado que não passa”, em referência a experiências históricas traumáticas que se impõem como presentes.²⁹ Segundo a tipologia proposta pelo autor dos usos e abusos da memória, em uma abordagem patológica que utiliza categorias clínicas derivadas da psicanálise, se trata de uma memória enferma esta acometida por traumatismos, ferimentos etc.

O bom uso das feridas da memória que Ricoeur preconiza se faz por meio do trabalho da memória contra o esquecimento. Contudo, ele não se refere aqui ao inevitável processo de supressão dos vestígios do passado do cérebro humano, mas a uma forma de esquecimento voluntário conduzido por uma vontade de ignorância ou omissão a respeito de recordações traumáticas. Frente ao efetivo trabalho de memória, existe o risco da repetição estéril dos mesmos eventos, que redundam na perpetuação do ressentimento ou da nostalgia.

O efetivo trabalho de memória, conforme discutido por Ricoeur em *O bom uso das feridas da memória*, deve ser coroado pelo dever de memória. Segundo o autor, este não deve ser visto como uma obrigação oposta àquele; antes, constitui um estímulo ao labor da narração, uma exortação frente ao esquecimento e à repetição nostálgica.³⁰ Para o cumprimento tanto do trabalho de memória quanto do dever de memória concorre o trabalho de luto, cuja realização possibilita a edificação de uma memória pacificada e feliz, nos termos de Ricoeur.

Assim, em suas reflexões teóricas, categorias derivadas do plano privado da relação analítica são transpostas para o plano público da história e da memória coletiva (conceito somente admitido pelo autor tendo em vista seu valor operatório), como na análise do

²⁷ Henry Rousso utiliza o conceito psicanalítico de obsessão como metáfora para tratar de uma “obsessão do passado” em referência aos comportamentos relacionados ao período da história da França que se segue às violências do período 1940-1945 e, sobretudo, à ambiguidade política do regime de Vichy. RICOEUR, Paul. **A Memória, a História, o Esquecimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

²⁸ Ibid., p. 70.

²⁹ Friedrich Nietzsche já havia apontado para a fixação no passado como um sintoma do ressentimento, a qual Gagnebin descreve como uma “incapacidade de bem viver no presente”. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Memória, História e Testemunho*. Naxara, Márcia, BRESCIANI, Stella. **Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas, São Paulo: Edunicamp, 2004. p. 90.

³⁰ Em *A Memória, a História, o Esquecimento*, Ricoeur discute a dimensão da alteridade implicada no dever de memória pela ideia de justiça. Segundo o autor, “O dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não si.” RICOEUR, Paul. Op. cit. p.101.

exemplo do trabalho de luto, demonstrativo da imbricação de expressões privadas com expressões públicas quando se trata das operações da memória.

Segundo o psicanalista Contardo Calligaris, “narrar-se não é diferente de inventar-se uma vida. Ou debruçar-se sobre sua intimidade não é diferente de inventar-se uma intimidade. O ato autobiográfico é constitutivo do sujeito e de seu conteúdo”.³¹ Sendo assim, para abordar as representações construídas nos filmes de Lúcia Murat a respeito de suas experiências relativas à ditadura, torna-se pertinente ter em vista os apontamentos de Leonor Arfuch sobre o retorno do sujeito no marco histórico da pós-modernidade, caracterizando a decadência da cultura pública e da primazia do social, a partir da constatação da efusão de narrativas sobre o “eu” no meio cultural contemporâneo, especialmente as oriundas de memórias de experiências traumáticas, apresentadas em diversos gêneros, formatos e suportes. Tal movimento, que outros teóricos denominam “giro subjetivo”, ou surgimento de uma nova “intimidade pública”, é interpretado por Arfuch pela via da ampliação das fronteiras do “espaço biográfico”, tendo em vista a relevância da emergência da subjetividade em relatos individuais em contraponto aos “grandes relatos” da era moderna e, sobretudo, à força política que intenta regular o mundo globalizado.

A abordagem da autora sobre essas narrativas, sem desconsiderar a diferença de valores entre os variados gêneros, se detém nas suas semelhanças e na função que cumprem de reconfigurar a subjetividade contemporânea. Sua perspectiva ressalta o caráter intersubjetivo de tais narrativas memoriais, enquanto possibilidade de estabelecer uma sintonia entre o narrador e seu destinatário, e o seu valor testemunhal, chave para a leitura do impacto dessas narrativas sobre a temporalidade, considerando o processo de rememoração que constitui sua condição de possibilidade como forma de tornar presente o passado ao qual remetem.³²

Essa abordagem reconhece os valores terapêutico, socializante e revelador das narrativas subjetivas. No que se refere ao trauma psicológico, elas cumprem o papel de testemunhar sua ocorrência, como exercícios de linguagem que se esforçam por manifestá-lo e contê-lo, assim como constituem as testemunhas capazes de reconhecê-lo. Nesse sentido,

³¹ CALLIGARIS, Contardo. Verdades de Autobiografias e Diários Íntimos. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, 21, 1998. p. 49.

³² ARFUCH, Leonor. Narrativas del yo y memorias traumáticas. **Tempo e argumento**. Florianópolis, v.4, n.1, jan./jun. 2012. p. 45-60.

constituem formas de direcionar suas expressões inconscientes para manifestações conscientes pela via da linguagem, de modo a favorecer sua elaboração.

A respeito da terminologia adotada para denominar a última experiência ditatorial brasileira como ditadura militar, esta deriva de uma perspectiva teórica de autores como Carlos Fico. Este, contudo, considera haver certo nominalismo na discussão em torno da denominação mais adequada para o período, como se esta definisse sua natureza. No entanto, acredita-se que a terminologia empregada para se referir a um evento denota a compreensão do evento subjacente à análise apresentada. Por isso a explicitação da escolha terminológica neste trabalho.

De acordo com Carlos Fico, “a natureza dos processos históricos é definida pela ação dos agentes e sujeitos históricos”.³³ Sendo assim, ele adota a expressão “golpe civil-militar” para se referir à articulação política que “culminou com a deposição do então presidente João Goulart em 1964, e a expressão “ditadura militar” para se referir ao período que se sucedeu como um todo, considerando que “o golpe foi executado também por civis, mas o regime que se seguiu foi eminentemente militar”. E completa: “Logo depois do golpe, os próprios civis que participaram foram paulatinamente afastados”.³⁴

Reconhecidamente, muitos civis foram beneficiados pela ditadura, especialmente setores da classe média que a apoiaram, como o empresarial e o midiático. No entanto, ressalta-se que durante a ditadura era a alta cúpula das Forças Armadas que concentrava o poder do Estado, sendo os presidentes escolhidos no âmbito militar e o Exército a força que tinha maior expressão, de modo que os representantes civis mais próximos ao centro do poder assumiam uma participação secundária na tomada das decisões políticas.

No entanto, autores como Daniel Aarão Reis Filho, que, inclusive, tem sua trajetória marcada pelos eventos da época, revisaram “a teoria da conspiração militar golpista” que vitimou a sociedade e apresentam-na como cúmplice da construção do governo autoritário. Um matiz dessa vertente, que considera a denominação “civil-militar” como a mais adequada para designar o último período ditatorial brasileiro, avalia que o apoio civil à ditadura foi predominantemente empresarial, e, por isso, propõe a adoção do termo “ditadura empresarial-

³³ FICO, Carlos. “Ditadura Militar: mais do que algozes e vítimas. A perspectiva de Carlos Fico”. [Entrevista realizada em 24 de julho, 2013]. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 5, n.10, jul./dez. 2013. p.464-483. Entrevistadores: Sílvia Maria Fávero Arend, Rafael Rosa Hagemeyer e Reinaldo Lindolfo Lohn. P. 469.

³⁴ Ibid.

militar”.³⁵ Para Reis Filho, o terno “ditadura militar” cunhado em 1964, “estabeleceu-se como senso comum, servindo como uma luva a uma sociedade que desejava auto absolver-se de quaisquer cumplicidades com um regime considerado, agora, em fins dos anos 1970, como abominável”.³⁶

Sua perspectiva é diferenciada da anteriormente apresentada, por considerar ainda que a ditadura teria chegado ao fim em 1979, juntamente com os Atos Institucionais e o restabelecimento das eleições, da alternância no poder, da livre organização sindical e partidária e da liberdade de imprensa. Entretanto, a maioria dos estudiosos do período considera que a ditadura encerrou-se somente em 1985, quando houve a eleição do primeiro presidente civil, ou mesmo em 1988, com a aprovação da nova Constituição.³⁷

Contudo, é preciso destacar, como o faz Demian Melo, que “os historiadores devem apurar a abordagem sobre a participação das Forças Armadas no processo político brasileiro, evitando compartilhar das ideologias próprias desta instituição do Estado”.³⁸ Essa perspectiva deve ser aperfeiçoada, tendo em vista que, como afirma o autor, “a visão segundo a qual a sociedade é dividida entre ‘civis’ e ‘militares’ é própria da ideologia corporativa das Forças Armadas, enganosa e simplista, para dizer o mínimo”.³⁹

Ademais, essas considerações são relevantes no sentido de que, conforme bem observa Pereira analisando o quadro político e social contemporâneo,

Os conflitos de memória e o combate à negação e a certos revisionismos têm auxiliado a revelar ou a descobrir as marcas, as cicatrizes do passado-presente, criando uma atmosfera em que se torna possível inscrever de forma sutil essas marcas na memória pública de toda a nação e não só na de grupos particulares.⁴⁰

³⁵ Ver CAMPOS, Pedro Henrique Pedreira Campos. **A Ditadura dos Empreiteiros**: as empresas nacionais de construção pesada, suas formas associativas e o Estado ditatorial brasileiro, 1964-1985. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2012.

³⁶ REIS FILHO, Daniel Aarão. Ditadura, anistia e reconciliação. **Estudos Históricos**, vol. 23, n.45, 2010. p. 174.

³⁷ Ibid. p. 177.

³⁸ MELO, Demian Bezerra de. Ditadura “civil-militar”? : controvérsias historiográficas sobre o processo político brasileiro no pós-1964 e os desafios do tempo presente. **Espaço Plural**, Ano XIII, Nº 27, 2º Semestre 2012, p. 45.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ PEREIRA, Mateus Henrique de Faria. Nova direita: Guerras de memória em tempos de Comissão da Verdade (2012-2014). **Varia História**, Belo Horizonte, vol. 31, n. 57, set/dez 2015. p. 889. Para uma visão atual das posições historiográficas sobre o golpe e o período que se sucedeu ver FICO, Carlos. **O golpe de 1964: momentos decisivos**. Rio de Janeiro, FGV Editora, 2014; REIS FILHO, Daniel A., SÁ MOTTA, Rodrigo Patto;

* * *

Tal é a perspectiva teórica que orienta a análise dos filmes de Lúcia Murat, a qual é utilizada como “um instrumento que se mobiliza a partir de uma certa problemática trazida pelo[s] filme[s] em questão, em função das demandas trazidas pela análise, e não como um movimento de aplicar mecanicamente ou fazer da obra uma ilustração de um ponto de vista teórico”,⁴¹ como preconiza Ismail Xavier.

No primeiro capítulo, como no enquadramento de um plano de conjunto que revela os elementos significativos do cenário de um filme, são apresentadas as produções de Lúcia Murat que fazem referência às suas experiências relativas à ditadura e desenvolve-se as noções psicológicas de trauma, luto e elaboração que sustentam sua análise, a partir de sua relação com dados biográficos da cineasta em visão panorâmica. Como em um *zoom* para o gênero de suas memórias, o segundo capítulo traz o feminino para o primeiro plano. No terceiro capítulo, para a abordagem dos trabalhos de memória realizados por Lúcia no cinema, o luto e a elaboração são abordados simultaneamente na análise dos filmes em uma perspectiva cronológica, mobilizando os conceitos apresentados no primeiro capítulo. Os apontamentos finais apresentam comentários sobre os demais filmes e projetos da diretora, além de um balanço da pesquisa realizada.

RIDENTI, Marcelo (orgs). **A ditadura que mudou o Brasil. 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro, Zahar, 2014; NAPOLITANO, Marcos. **1964: história do regime militar brasileiro**. São Paulo, Contexto, 2014.

⁴¹ KORNIS; MORETTIN. Op. cit. p. 217.

Capítulo I – Plano de conjunto: os filmes, a cineasta, e o que eles dão a ver

As feridas de que se trata aqui são simultaneamente feridas da memória pessoal, impressas por vezes na carne pela perda de um ente querido e feridas da memória coletiva, infligidas pela violência da história no sentido da libertação e da justiça. A esse respeito, é preciso recordar o paradoxo da memória que faz com que não haja nada de mais pessoal, de mais íntimo e mais secreto do que a memória, mas que as memórias de uns e de outros, entre parentes, vizinhos, estrangeiros, refugiados – e também adversários e inimigos – estejam incrivelmente enredadas umas nas outras ao ponto de, às vezes, já não se distinguir nas nossas narrativas o que é de cada um: as feridas da memória são, simultaneamente, solitárias e partilhadas.⁴²

Com um texto informativo em vermelho sobre um fundo preto, se inicia *Que Bom Te Ver Viva* (1989), apresentando as datas do início do período ditatorial no Brasil e da promulgação do Ato Institucional nº 5, que constituem marcos referenciais para os acontecimentos relatados no filme, bem como são introduzidos seu tema (a tortura) e suas personagens (expoentes da resistência armada à ditadura, sobreviventes da tortura política). Na sequência, a citação do psicólogo vienense Bruno Bettelheim: “A psicanálise explica porque se enlouquece, não porque se sobrevive” introduz a questão principal do filme: se, por um lado, a loucura do sobrevivente da tortura é justificada por um discurso competente, sua sobrevivência, por outro, carece de explicação. A questão é reformulada na voz da personagem interpretada pela atriz Irene Ravache: “Ao invés de por que sobrevivemos, a pergunta seria: como sobrevivemos?”; em um esforço de autoanálise para a compreensão da sua condição.

Em seu filme seguinte, *Doces Poderes*, lançado em 1996, Lúcia tematiza a mídia televisiva em suas relações com a política, ou, mais especificamente, o papel das coberturas jornalísticas em campanhas eleitorais, deslindando problemas como a corrupção e as relações entre os interesses público e privado no cenário político de democracia recente. Uma ficção em que se articulam o debate em torno dos ideais revolucionários da esquerda brasileira de 1960 e 1970 e a falta de perspectivas de ex-militantes em relação ao futuro.

Questões como os ideais revolucionários da esquerda das décadas de 1960 e 1970 e a atual falta de perspectivas em relação ao futuro voltam a ser discutidas por Lúcia Murat em *Quase Dois Irmãos*, lançado em 2005. Definido pela autora como “um trabalho sobre a utopia”, o filme se inicia com um texto informativo, assim como *Que Bom Te Ver Viva*, no

⁴² RICOEUR, Paul. **O bom uso das feridas da memória**. Disponível em: <www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/o_bom_uso_das_feridas_da_memoria>. Acesso em: 20 mai. 2016. s/n.

qual se lê: “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”. O texto marca o retorno das questões relativas à ditadura nesse filme, caracterizado como autobiográfico pela diretora por conter muitas referências à sua história pessoal.

Em 2011, Lúcia Murat lançou *Uma Longa Viagem*, realizado a partir da reconstituição da trajetória de seu irmão Heitor enquanto viajava pelo mundo a mando dos pais para não se envolver também na resistência à ditadura. Neste documentário, a diretora articula suas experiências pessoais às do irmão, compondo um quadro de sua história familiar, com referências a escalas mais amplas como os contextos nacional e internacional da década de 1970.

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

Portanto, entre a filmografia de Lúcia Murat, que conta com outros títulos, estes são os filmes que fazem referências diretas às suas experiências relativas à ditadura militar. A análise dessas produções considera que a enunciação da cineasta em seus filmes não se pretende objetiva, tampouco um saber absoluto ou totalizante acerca das questões abordadas. Sua prática cinematográfica se constitui, por outro lado, a partir da declaração de um ponto de vista particular, ou seja, da afirmação de seu envolvimento pessoal com os temas elencados, de acordo com o qual se dá seu engajamento subjetivo. Desse modo, a parcialidade dos discursos enredados nas narrativas de Lúcia Murat é assumida como um pressuposto do seu trabalho autoral, ao qual se soma a consciência de suas limitações.

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

somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente”.⁴³ Importa compreender, portanto, as motivações de Lúcia ao explorar suas memórias no cinema.

Os reveses da militância política de Lúcia Murat

O dia 31 de março de 1971 marcou o início de um longo e penoso período de sua vida, quando foi presa por envolvimento em atividades de luta armada contra o regime ditatorial brasileiro. Era sua segunda prisão, visto que havia passado por essa experiência quando foi detida, juntamente com centenas de jovens, no XXX Congresso da União Nacional dos Estudantes, em outubro de 1968, em Ibiúna, São Paulo. “Fiquei cerca de uma semana na prisão e não fui torturada.”,⁴⁴ ela diz a respeito da primeira prisão.

Lúcia era, em 1968, vice-presidente do diretório estudantil da faculdade de economia da UFRJ. “Eu era ligada a um pequeno grupo estudantil chamado Dissidência Estudantil da Guanabara (DI-GB, uma dissidência do Partido Comunista Brasileiro), que mais tarde se auto-denominou MR-8 [Movimento Revolucionário 8 de Outubro]”,⁴⁵ segundo conta. Após a primeira prisão, ela entrou para a clandestinidade, quando, dois anos e meio depois foi encontrada em um apartamento no Rio de Janeiro e levada para o Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna do Rio de Janeiro (DOI-CODI/RJ). Nas suas palavras: “A brutalidade do que se passa a partir daí confunde um pouco a minha memória. Lembro como se fossem flashes, sem continuidade.”⁴⁶

Do DOI-CODI, foi levada em um avião da Força Aérea Brasileira para Salvador, onde esteve em 1970 em companhia de um militante encarregado de organizar um setor da DI-GB no estado da Bahia. Do quartel de Barbalho, onde recebeu tratamento médico para uma flebite decorrente das sessões de tortura, foi transferida para a base aérea até ser levada de volta ao DOI-CODI do Rio, onde passaria igualmente por sessões de interrogatório, sendo novamente torturada. “A tortura era uma prática da ditadura e nós sabíamos disso pelo relato dos que tinham sido presos antes. Mas nenhuma descrição seria comparável ao que eu vim a enfrentar. Não porque tenha sido mais torturada do que os outros. Mas porque o horror é

⁴³ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Op. cit, p.89. Grifo da autora.

⁴⁴ Depoimento na íntegra de Lúcia Murat para Comissão da Verdade do Rio de Janeiro. **PCB – Partido Comunista Brasileiro**, 3 jun. 2013. Disponível em:

<http://pcb.org.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=6090:depoimento-na-integra-de-lucia-murat-para-comissao-da-verdade-do-rio-de-janeiro&catid=64:ditadura>. Acesso em: 25 nov. 2014.

⁴⁵ Revista Época. **Entrevista com a cineasta Lúcia Murat**. Disponível em:

<<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR69481-5856,00.html>>. Acesso em: 9 mai. 2015.

⁴⁶ Depoimento na íntegra de Lúcia Murat para Comissão da Verdade do Rio de Janeiro. Op. cit.

indescritível.”,⁴⁷ ela diz. Sua família foi então avisada de sua detenção e conseguiu que ela fosse apresentada a uma auditoria da Marinha, após a qual sua prisão seria oficializada. De volta ao DOI-CODI, Lúcia seria mandada para a Vila Militar.

Segundo sua avaliação, entre a data da prisão e o encaminhamento para a Vila Militar, se passaram quase três meses. Contudo, ao final de agosto do mesmo ano, Lúcia voltaria ao DOI-CODI para novos interrogatórios. Posteriormente, foi encaminhada ao Presídio Talavera Bruce, em Bangu.⁴⁸ Lúcia Murat foi solta depois de três anos e meio de prisão, em 1974. “Continuei respondendo a processos em liberdade e [fui] perseguida por grupos paramilitares durante algum tempo, mas não quis deixar o país. Fui anistiada em 1979”,⁴⁹ ela conta.

Por que fazer cinema?

Em texto intitulado *O bom uso das feridas da memória*, de 2005, Ricoeur discute o caráter de memórias traumáticas como as de Lúcia Murat a respeito de suas prisões e torturas, que combinam o individual e o coletivo, de modo que seus apontamentos auxiliam a compreensão de como tais memórias são exploradas na filmografia da cineasta. A perspectiva de análise sobre a memória como matriz dessa produção fílmica considera, por conseguinte, que:

Quanto à memória, sabemos todos da necessidade de contextualizá-la, de cotejá-la, de criticá-la, por sabê-la inexoravelmente seletiva e tendencialmente unilateral. O que importa não é propriamente a correspondência entre ela e o processo histórico, mas a lógica e a consistência interna da versão de cada depoente. Por fantasioso e ilusório que seja, e nem sempre é fácil distinguir a fantasia e a ilusão, sempre guarda um valor em si mesmo, tornando-se um documento.⁵⁰

Percebe-se como a abordagem das experiências pessoais de Lúcia Murat no cinema mobiliza suas recordações de situações vividas sob o regime militar, consistindo em representações mnemônicas reconstruídas na produção cinematográfica e ressignificadas pelo seu olhar contemporâneo. As menções às situações de prisão e tortura nos filmes, entretanto, esclarecem o sentido traumático dessas experiências para Lúcia Murat.

⁴⁷ Depoimento na íntegra de Lúcia Murat para Comissão da Verdade do Rio de Janeiro. Op. cit.

⁴⁸ Torre das Donzelas. **Lúcia Murat**. Disponível em: <http://www.torredasdonzelas.com.br/?page_id=530>.

Acesso em: 11 mai. 2015.

⁴⁹ Depoimento na íntegra de Lúcia Murat para Comissão da Verdade do Rio de Janeiro. Op. cit.

⁵⁰ REIS FILHO, Daniel Aarão. “Ditadura, anistia e reconciliação”, **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 23, nº 45, jan.-jun. 2010. p.172.

A noção de trauma psíquico foi elaborada pela teoria freudiana a partir da observação clínica de diferentes casos de histeria, de modo que sua definição implica na ideia de um choque violento que continua provocando efeitos no psiquismo após sua ocorrência. Caracterizado como “uma ferida na memória”, trata-se de um “distúrbio de memória no qual não ocorre uma experiência plena do fato vivenciado que transborda a nossa capacidade de percepção”.⁵¹ De forma genérica, Cathy Caruth o define como “a resposta a um evento ou eventos violentos e inesperados ou arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas retornam mais tarde em *flash-backs*, pesadelos e outros fenômenos repetitivos.”⁵² Assim, enquanto categoria analítica, o trauma pode servir de chave interpretativa para a compreensão dos fenômenos relacionados à tortura sofrida por Lúcia, conforme abordados em seus filmes.

O Relatório da Comissão Nacional da Verdade,⁵³ com base no Direito Internacional dos Direitos Humanos, define a tortura, em um sentido amplo, como

todo ato pelo qual são infligidos a uma pessoa penas, sofrimentos físicos e/ou mentais, com fins de investigação criminal, como meio de intimidação, castigo corporal, medida preventiva, pena ou quaisquer outros fins. São igualmente considerados tortura os métodos tendentes a anular a personalidade da vítima ou a diminuir sua capacidade física ou mental, ainda que não causem dor física ou angústia psíquica.⁵⁴

Diversos tratados internacionais proíbem a tortura, bem como a legislação nacional, caracterizando sua prática como grave violação dos direitos humanos, a qual integra a categoria de crime contra a humanidade, quando exercida contra uma população civil.⁵⁵

Ao discutir esta que se tornou uma prática sistemática nas sessões de interrogatório dos agentes da repressão política do Estado brasileiro durante a ditadura militar, Marilena Chauí destaca que

⁵¹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). **Catástrofe e representação**. Escuta, 2000. p. 84.

⁵² CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático. Op. cit. p. 111.

⁵³ A Comissão Nacional da Verdade foi criada pela Lei 12528/2011 e instituída em 16 de maio de 2012, com mandato válido até dezembro de 2014. ACNV teve por finalidade apurar graves violações de Direitos Humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988.

⁵⁴ BRASIL. Capítulo 9: Tortura. In: **Relatório da Comissão Nacional da Verdade**. v. 1, Brasília: CNV, 2014. p. 328. Para uma conceituação de situações especiais caracterizadoras de tortura que correspondem às experiências relatadas por Lúcia Murat, ver Tortura em caso de detenção (prisão) e Tortura em caso de violência sexual. BRASIL. Capítulo 7: Quadro conceitual das graves violações. Ibid. p. 285-286.

⁵⁵ Ibid.

a marca fundamental da situação de tortura é a desumanização dos participantes: o torturador se coloca *acima* da condição humana e força o torturado a se colocar na situação *abaixo* da condição humana. O suplício não é apenas a dor, é a humilhação cuja função primordial é a desumanização.⁵⁶

É dito em um momento do monólogo da personagem de Irene Ravache em *Que Bom Te Ver Viva*: “Quem sobrevive não é humano. Assim como o torturador, que também não é”. Essa experiência-limite de desumanização vivenciada na tortura é também analisada em outros termos pela psicanalista Maria Rita Kehl, que ressalta a radicalidade da dor experimentada nessa situação e o efeito de despersonalização provocado na vítima da tortura. Segundo sua descrição,

Um corpo torturado é um corpo roubado ao seu próprio controle; corpo dissociado de um sujeito, transformado em objeto nas mãos poderosas do outro – seja o Estado ou o criminoso comum. A tortura refaz o dualismo corpo/mente, ou corpo/espírito, porque a condição do corpo entregue ao arbítrio e à crueldade do outro *separa o corpo e o sujeito*.⁵⁷

Essa cisão do “eu” provocada pela tortura pode ser também compreendida segundo o conceito de dessubjetivação, mobilizado por teóricos pós-estruturalistas, como o faz o filósofo italiano Giorgio Agamben para descrever a experiência dos prisioneiros nos campos de concentração nazistas de destituição de sua humanidade e de sua subjetividade como paradigma dessa experiência-limite, quando se produz um outro sujeito no lugar do sujeito real.⁵⁸ Esse efeito psíquico provocado pela tortura política é caracterizado por Marilena Chauí como o seu paradoxo fundamental, no qual ocorre

a fabricação de uma outra personalidade – que os torturados descrevem através do sentimento de participarem de um teatro, da ficção de verem suas vidas, seu passado, sua personalidade, seus amigos, suas famílias, suas ações transformados num outro, na história de alguém que já não se sabe quem é.⁵⁹

Desse modo, a tortura pode ser caracterizada como um dispositivo de dessubjetivação, na medida em que por dispositivo se compreende “qualquer coisa que tenha de algum modo a

⁵⁶ CHAUI, Marilena. A tortura como impossibilidade da política. In: ELOYSA, Branca (Org.). **I Seminário do Grupo Tortura Nunca Mais Depoimentos e Debates**. Petrópolis: Editora Vozes, 1987. p. 33. Grifos da autora.

⁵⁷ KEHL, Maria Rita. Tortura e trauma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 130. Grifo da autora.

⁵⁸ AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz : o arquivo e a testemunha : homo sacer III**. São Paulo: Boitempo, 2008.

⁵⁹ CHAUI, Marilena. Op. cit. p. 37.

capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”,⁶⁰ segundo uma definição genérica de Agamben.

Luciano Oliveira chama a atenção para o fato de que “em relação a outras formas de violência a tortura apresenta algo mais que faz dela um caso especial não comparável as demais: o espetáculo do sofrimento físico que lhe é inerente, fonte do consequente horror que geralmente inspira”.⁶¹ Das implicações da tortura para a vítima, destaca-se, assim, a desestruturação psicológica. Para ser compreendido, o trauma provocado no indivíduo, do qual a experiência de Lúcia Murat é exemplo, deve ser considerado em sua dimensão temporal de latência na memória, visto que, como bem explica Paul Ricoeur, “os traumatismos do passado levam a memória corporal a se concentrar em incidentes precisos que recorrem principalmente à memória secundária, à relembração, e convidam a relatá-los.”⁶²

Em *A Memória, a História, o Esquecimento*, Ricoeur remete a um ensaio de Sigmund Freud de 1914, *Rememoração, repetição, elaboração*, para destacar a compulsão de repetição como obstáculo ao trabalho de interpretação de lembranças traumáticas, considerando o estudo da dimensão inconsciente. Conforme afirma Ricoeur a partir da teoria freudiana, a repetição decorre de um esquecimento pautado no recalque, o qual impede a conscientização do trauma. Neste sentido, em oposição à compulsão de repetição se imprime a relevância da rememoração.

Segundo o psicanalista, “um acontecimento como um trauma externo está destinado a provocar um distúrbio em grande escala no funcionamento da energia do organismo e a colocar em movimento todas as medidas defensivas possíveis”.⁶³ Sendo assim, o consciente age como proteção do aparelho psíquico contra estímulos que podem ser causa de choque, cabendo a outros sistemas psíquicos como o inconsciente acumular essas impressões como traços de memória. Disso, ficam as lições de que o trauma permanece mesmo quando inacessível, quando surgem em seu lugar fenômenos de substituição como sintomas que dissimulam o retorno do que foi recalcado, e de que é possível que porções inteiras do

⁶⁰ AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 13.

⁶¹ OLIVEIRA, Luciano. Ditadura militar, tortura, história. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. v. 26, n° 75, fev. 2011.

⁶² RICOEUR, Paul. **A Memória, a História, o Esquecimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007. p. 57.

⁶³ FREUD, Sigmund. (1920). Além do princípio de prazer. In : _____. **Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Tradução J. Salomão. v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago. 1996. p. 19.

passado tido como esquecidas e perdidas podem retornar. Estas observações reforçam a tese freudiana de que o passado vivenciado seja indestrutível, porque inesquecível.

A esse respeito, seguindo as teorizações de Freud, a psicanalista Cláudia Barbosa afirma que “os conteúdos inconscientes têm como uma de suas principais características o fato de serem, de certo modo, inalteráveis pela ação do tempo”.⁶⁴ Essas considerações sobre o caráter atemporal dos conteúdos recalçados são compreensíveis considerando-se que o inconsciente, enquanto um sistema que opera segundo uma temporalidade própria, seja subtraído ao tempo, o tempo da consciência, das sucessões e coincidências.⁶⁵

Uma vez que o sujeito não tem autonomia sobre os processos inconscientes e que seus conteúdos são inalteráveis, parece haver um paradoxo na teorização de Freud, que aposta na terapia analítica como instrumento de uma modificação. Contudo, deve-se ressaltar que a análise atua sobre o sujeito no sentido de promover mudanças na relação que ele tem com alguns conteúdos inconscientes, e não no sentido de uma mudança do inconsciente. Na análise, em função de um novo contexto de significação, busca-se, através da fala, a ressignificação de uma experiência subjetiva.

Nas palavras de Ricoeur, enquanto “instrumento de representação do passado por narrativas, artifícios retóricos e colocação em imagens”,⁶⁶ o testemunho é imprescindível no processo de reparação de uma memória traumática, como possibilidade de simbolização do ocorrido. É por meio do trabalho que configura a narrativa que a memória é incorporada à constituição da identidade e pode ser ideologizada, sendo que nele também se insere o esquecimento, considerando a dimensão seletiva de toda narrativa.⁶⁷ “Por um lado tanto o testemunho deve ser visto como uma forma de esquecimento, uma ‘fuga para a frente’, em direção à palavra e um mergulhar na linguagem, como também, por outro lado, busca[-se] igualmente através do testemunho, a libertação da cena traumática.”,⁶⁸ como afirma Márcio Seligmann-Silva.

A construção discursiva através do testemunho constitui, desse modo, um forma de reestruturação, pelo indivíduo, de sua subjetividade, na medida em que oferece condições para

⁶⁴ BARBOSA, Cláudia Maria Formiga. Sujeito, inconsciente e tempo presente. In: BRUNI, José Carlos; MENNA-BARRETO, Luiz; MARQUES, Nelson. (Org.). **Decifrando o tempo presente**. São Paulo: Editora UNESP, 2007. p. 135-136.

⁶⁵ RICOEUR, Paul. Op. cit. p. 84.

⁶⁶ Ibid., p. 170.

⁶⁷ Ibid., p. 98; 455.

⁶⁸ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Op. cit. p. 90.

a elaboração do trauma. Considerando que as reconstruções de experiências passadas realizadas por atos de memória se dão, em grande parte, por meio de sentimentos, afetividade e involuntatismos, na sua articulação são comuns imprecisões, falhas, equívocos e confusões. Como já disse Calligaris, “omissões, acréscimos, remanejamentos são peças do puzzle do sujeito em um momento do seu *fieri*”.⁶⁹ Desse modo, elaborar trata-se de um “processo de assimilação psíquica de impressões e experiências”⁷⁰, como o define Verena Alberti, ou seja, uma forma de lidar com acontecimentos ou experiências traumáticas passadas para superá-las, semelhantemente ao que se dá em uma terapia.

Sendo assim, o processo de elaboração é definido por Seligmann-Silva como um “trabalho do trauma”, cuja finalidade é a integração da cena traumática de modo articulado e não mais patológico na vida do sujeito.⁷¹ Isso constitui o que se denomina por subjetivação em linguagem agambeniana, ou “o ato de se produzir a consciência na instância do discurso”.⁷² Desse modo, o testemunho pode ser então compreendido como um dispositivo de (res)subjetivação, quando constitui um meio de restaurar uma subjetividade dilacerada. Nesse processo, considera-se a noção de experiência relacionada ao sentido de consciência, em cujo processo de conscientização do trauma se identifica a construção da identidade do sujeito. Tal é a importância do testemunho, visto que, para Ricoeur, no plano das mediações simbólicas da ação, “a memória é incorporada à constituição da identidade por meio da função narrativa”.⁷³

Para a compreensão do trauma como conceito analítico correspondente às experiências discutidas nos filmes selecionados, é importante destacar a afirmação de Lúcia em comentários reunidos na edição em DVD de *Que Bom Te Ver Viva*, de que “a experiência de tortura é muito estranha e lenta, pois demora a voltar”. Conforme as indicações de data que a cineasta oferece, ela foi vítima de tortura em 1971, ano em que foi presa, e, solta em 1974, iniciou uma terapia psicanalítica somente em 1980 para tratar dessa questão, sendo que seu primeiro filme a respeito foi idealizado entre 1984 e 1985, e realizado somente em 1988. Essas referências dão a dimensão de quão gradual é o processo mental pelo qual as memórias traumáticas da tortura são elaboradas e começam a ser integradas à produção cinematográfica de Lúcia Murat.

⁶⁹ CALLIGARIS, Contardo. Op. cit. p. 53.

⁷⁰ ALBERTI, Verena. “História oral e terapia: o exemplo alemão”. **Ouvir contar**: textos em história oral. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2004. p.49.

⁷¹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Op. cit. p. 85.

⁷² AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz** : o arquivo e a testemunha : homo sacer III. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 126.

⁷³ RICOEUR, Paul. Op. cit. p. 98.

Entre o ficcional e o documental: as releituras do passado nos filmes de Lúcia Murat

Para compreender como os trabalhos de memória de Lúcia Murat são realizados através de sua produção cinematográfica, é necessário destacar a articulação entre o ficcional e o documental em seus filmes como recurso narrativo para a construção de seus discursos sobre o passado em um suporte específico como o cinema. Afinal, como disse a jornalista Amanda Queirós em entrevista à diretora, “formada em Economia e transformada em jornalista, foi como cineasta que a carioca Lúcia Murat pôde desenrolar o novelo de sua história para então costurar outras narrativas na tela grande.”⁷⁴

No filme *Que Bom Te Ver Viva*, a articulação entre a ficção e o documentário empreendida pela diretora para trabalhar o limite de superação alcançável pelas sobreviventes da tortura em relação ao trauma psicológico, o limiar entre a loucura e a sanidade, explora a ideia de um não lugar entre esses dois polos como sua condição de existência. Sobre essa proposta, Lúcia é clara ao dizer:

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

A loucura decorrente da tortura é uma questão candente nesse filme, que marca a estreia da cineasta na realização de um longa-metragem. Desse modo, Lúcia Murat produz um filme que rompe com a abordagem do cinema documentário tradicional de apresentação de uma narrativa temporal linear, adotando uma perspectiva sobre a história e a memória que se relaciona a uma tendência atual do documentarismo de problematizar suas representações, alargando o referente que motivou o filme. Como bem observa Denise Tavares,

o documentário, que forjou uma trajetória paralela ao percurso ficcional, tem procurado, especialmente a partir dos anos 1990 – quando o digital revelou-se um parceiro ótimo para as produções documentais –, redesenhar-se, diluindo, muitas vezes, as fronteiras

⁷⁴ QUEIRÓS, Amanda. O fio da meada. Entrevista com Lúcia Murat. **O Povo online**. Vida & arte. 7 mar. 2007. Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaarte/2007/03/07/noticiasjornalvidaarte,675629/o-fio-da-meadas.html>>. Acesso em: 23 mai. 2016.

nítidas que o demarcam do gênero ficcional. No *doc* biográfico essa postura se sustenta, não raramente, no diálogo com o próprio cinema e/ou com outras artes, seguindo o tracejado alocado na pós-modernidade que incorpora a citação, o pastiche e as releituras como constitutivos das expressões artísticas desse tempo.⁷⁵

Que Bom Te Ver Viva se insere nesse registro da produção documentária em que os gêneros tradicionais de representação são embaralhados. A transposição das fronteiras entre o documental e o ficcional nele empreendida foi levada a diante pela cineasta em seus filmes seguintes, como uma forma de inscrever no enredo de suas produções sua experiência pessoal. Essa característica torna-se, assim, uma marca de seu trabalho autoral no cinema.

O filme *Doces Poderes* é composto por uma linguagem televisiva de orientação realista, com recurso a vinhetas publicitárias e jingles de campanha política, sendo dividido entre os intertítulos Preliminar, Primeiro Tempo, Segundo Tempo e Finalíssima, que aludem à estrutura de uma competição esportiva, de modo a estabelecer uma analogia entre o processo eleitoral e um campeonato. Em comentários sobre a produção, reunidos na sua edição em DVD, Lúcia Murat afirma a intenção de atribuir ao filme um aspecto documental, motivo pelo qual realizou gravações em vídeo dos personagens que representavam candidatos oriundos de diversas regiões do país, e em película registrou o núcleo de Brasília, além de utilizar tomadas de vídeo de documentários.

De acordo Lúcia, uma experiência profissional no meio jornalístico lhe serviu para a construção realista dos personagens, dos diálogos e para a elaboração das questões propostas, como a problematização do jogo político e suas relações com o telejornalismo. Segundo uma nota da diretora na página online da produtora, “*Doces Poderes* se insere na linha dos filmes que pretendem restabelecer uma relação com o espectador brasileiro, respeitando-o como alguém que pode e deve ser crítico”.⁷⁶ Identifica-se o viés provocativo do longa na estreita relação que sua trama estabelece com a conjuntura política do país.

De acordo com o crítico de cinema José Carlos Avelar, em comentários reunidos na edição do filme em DVD, este é caracterizado tecnicamente como ficção, embora seja clara sua intenção de reconstituir campanhas eleitorais passadas. Para ele, a narrativa do filme atua

⁷⁵ TAVARES, Denise. Subjetividades transbordantes: apontamentos sobre o documentário biográfico, memória e história. **Doc On-line**, n. 15, dez. 2013. p. 120.

⁷⁶ TAIGA FILMES E VÍDEO. **DOCES PODERES**. Disponível em: <<http://www.taigafilmes.com/docespoderes.html>>. Acesso em: 22/02/2015.

no limite entre a ficção e o documentário. A jornalista Dora Kramer, cuja análise do filme também se encontra nos extras de sua edição em DVD, chama a atenção para a proximidade do filme em relação às eleições presidenciais de 1989, tendo em vista que durante as campanhas foi notável o poder da televisão e a capacidade da mídia para direcionar o interesse dos eleitores, editar debates, privilegiar candidatos – situações reproduzidas no longa, assim como o envolvimento da vida privada dos candidatos na campanha eleitoral. O pano de fundo do filme é claramente as eleições de 1989 e o embate entre Lula e Collor no segundo turno.

Em *Quase Dois Irmãos*, a ambientação é feita em três épocas e espaços distintos. No ano de 1957, as ações se desenrolam na Favela Santa Maria; em 1970, no Presídio da Ilha Grande, contexto em que se desenvolve a maior parte do enredo; e, em 2004, no Presídio de Segurança Máxima de Bangu e áreas externas do Rio de Janeiro. Segundo o diretor de fotografia, seu trabalho colabora com as diferentes contextualizações, apresentando os anos 1950 em meio a uma atmosfera glamourizada, com uso de filtro e composição clássicos; a década de 1970 em tons de cinza; e o contexto atual explorando todas as cores, com filmagens feitas com a câmera na mão. A continuidade do enredo no decorrer das três temporalidades é assegurada pela relação de amizade entre os personagens Miguel e Jorge, enquanto a trama se desdobra envolvendo uma terceira geração, representada pela filha de Miguel.

Em 2004, Miguel, deputado federal, e Jorge, um dos líderes do Comando Vermelho, estão em posição de avaliar as escolhas que fizeram no passado, interpretando a própria história e as condições em que se encontram no presente; enquanto, paralelamente, se desenrola a narrativa dos anos 1970, época em que estiveram juntos no presídio. Neste cenário, são discutidas experiências como o isolamento na solitária e as articulações entre os presos, como reivindicações por meio de greve de fome, entre cenas que representam o humor e a ironia como formas de enfrentamento à violência e à repressão, representadas no filme pelos guardas e pela direção do presídio. No entanto, a partir da mistura entre presos políticos e presos comuns, o antagonismo se desenvolve entre os membros desses grupos.

Em entrevista ao Jornal O Povo, a cineasta diz sobre o filme que, “aquilo tudo se deu na cadeia masculina e como eu queria abordar aquele tema, eu optei por trabalhar naquele mundo masculino, mas acho que a maneira como aquele mundo masculino é olhado é

profundamente feminino.”⁷⁷ Assim, o filme é caracterizado por Lúcia como autobiográfico, visto que reconstrói as relações entre presos políticos e presos comuns a partir de sua experiência de cárcere em um presídio feminino na mesma época em que a trama é ambientada.

As experiências pessoais da diretora nos diferentes espaços e tempos reconstruídos pelo filme são discutidas na justificativa que apresentada na página da produtora na internet, em que se observa distintas representações a respeito das memórias a elas relacionadas. Segundo Lúcia:

Desenvolver o projeto "Quase Dois Irmãos" é um pouco entrar no túnel do tempo. Reviver uma infância em um Rio de Janeiro privilegiado no seu esplendor preto e branco; reviver os anos de chumbo onde muitos mitos, não só o do bom bandido, marginal-herói, se defrontou com a dura realidade da cadeia; reviver o nosso dia-a-dia de uma cidade-exemplo da violência mundial.⁷⁸

Em *Uma Longa Viagem*, a narrativa visual do filme é composta pela exibição de imagens de arquivo e de documentos audiovisuais, além, sobretudo, da interação de um ator com imagens projetadas em estúdio que proporcionam a experiência fílmica das viagens de Heitor e contextualizam as histórias narradas, assim como a trilha sonora. Quando a projeção ocorre atrás do ator, parece inseri-lo no ambiente projetado, e quando é feita sobre ele, sugere que aquelas imagens são projeções das memórias de Heitor, transmitidas através da narração de suas experiências.

A narrativa linear, porém fragmentária do filme, abarca o período de tempo em que Heitor esteve viajando pelo mundo, um total de nove anos; e baseia-se principalmente na rememoração de eventos, mesclando avanços e recuos temporais. Aludindo à trajetória cíclica das viagens do irmão da diretora, o filme termina com a mesma música com a qual começou e refaz a questão apresentada no início. A dedicatória ao final homenageia o irmão Miguel, figura referenciada ao longo de todo o filme.

Produzido a partir das cartas de Heitor para sua mãe, na seleção a diretora parece privilegiar aquelas em que ele conta fatos extraordinários, explora sua veia poética, e, sobretudo, as que lhe permitem estabelecer contrapontos com sua história familiar e com suas

⁷⁷ QUEIRÓS, Amanda. Op. cit.

⁷⁸ TAIGA FILMES E VÍDEO. **QUASE DOIS IRMÃOS**. Disponível em: <http://www.taigafilmes.com/quase/o_filme.html>. Acesso em: 22 abr. 2015.

experiências pessoais. Nele, a participação da diretora é secundária, se restringindo a direcionar as entrevistas com Heitor, que completam sua narrativa epistolar, e comentar os fatos narrados; orientando, todavia, o sentido do filme.

Todavia, o protagonismo é assumido por Heitor, em entrevistas à diretora, e dividido com o ator Caio Blat, que interpreta os textos de suas cartas. Ao falar sobre Heitor, Caio Blat, que o interpreta em sua juventude, o caracteriza como um personagem síntese, que contém todas as transformações de comportamento, políticas e sociais dos anos 70. O assistente de direção e pesquisa o define nos comentários reunidos na edição em DVD do filme como “um caleidoscópio de imagens e referências”, cuja unidade foi construída na montagem.

O resultado da articulação entre esses diversos recursos é bem compreendido por Júlia Scamparini. A autora esclarece que

O único documento, no sentido prototípico da palavra, são as cartas escritas no passado; o restante – ator, imagens de arquivo, cenário e figurino – é usado para uma espécie de reconstituição dos fatos que mescla tempos, espaços e regimes: o que importa é o sentimento que se quer comunicar, e não a necessidade de provar nada a respeito do que é narrado.⁷⁹

Em *A memória que me contam*, a cineasta discute a presença da imagem de Vera Sílvia Magalhães, uma ex-companheira de guerrilha, na memória afetiva de seus amigos como a eterna jovem revolucionária dos anos de combate à ditadura. Tal representação mental é reconstituída no filme através da personagem Ana, interpretada pela atriz Simone Spoladore. Vera Sílvia era da direção da Frente de Trabalho Armado da Dissidência Comunista, que se transformou em MR-8, a partir do sequestro do embaixador Charles Elbrick.

O filme indica que Ana seria cremada após a homenagem prestada em seu velório, realizado na antessala da cremação, como a contribuir para a perpetuação de uma imagem jovial de sua personagem, e não apenas representá-la do modo como permanece na memória dos ex-companheiros da luta armada. Mesmo que a personagem seja apenas inspirada em Vera, como a diretora afirma, apontando para a liberdade artística permitida na construção de um personagem ficcional, a personagem tem como referência dados biográficos da ex-guerrilheira, sendo que, inclusive, muitos dos seus textos são de autoria da própria Vera, de modo que Ana está diretamente associada a ela.

⁷⁹ SCAMPARINI, Julia. Op. cit. p. 283.

No filme, a atriz Irene Ravache interpreta Irene Constantino, uma cineasta que está fazendo um longa-metragem sobre Ana, cujo título provisório é “Porque a amamos tanto”. Desse modo, o filme se auto referencia: o trabalho ao qual se propõe a personagem dentro do enredo corresponde ao propósito do próprio filme, claramente dedicado a homenagear Vera Sílvia Magalhães através de Ana.

Na sequência final tem-se o elenco assistindo ao filme sobre Ana produzido por Irene, que se encontra ao lado de Ana, ou da atriz que a interpreta, estabelecendo uma ambiguidade de sentido entre as representações dos atores e a exibição do resultado final do próprio filme de Lúcia Murat; o que explicita a construção fictícia da trama e dos personagens. Antes disso, a diretora faz uma ponta na sequência em que os personagens se reúnem em um bar, inserindo-se na história contada por eles. Sua proposta é explicitada nos créditos com a afirmação de que todos os personagens do filme são ficcionais, e as histórias são livremente inspiradas em um grupo de amigos que lutou contra a ditadura no Brasil.

O uso de imagens de arquivo nos filmes mencionados merece destaque. A memória, assim como a imaginação, descrita por Zylberman como uma faculdade de tornar presente uma coisa ausente, torna necessário em relação com o meio audiovisual o uso de estratégias para apresentar evidências de seus discursos. O uso de imagens indiciais nos filmes pode ser compreendido, assim, como uma articulação possível entre a imaterialidade das recordações e a materialidade dos registros audiovisuais, que produz efeito de verossimilhança.⁸⁰ Trata-se, portanto, de um uso particular das imagens de arquivo que extrapola a função referencial convencional.

* * *

Em *A Memória, a História, o Esquecimento*, em referência ao ensaio de Freud, *Luto e Melancolia*, de 1915, tendo em vista a proximidade entre trabalho de lembrança e trabalho de luto, Ricouer aponta a propensão do luto à melancolia e a dificuldade de se escapar dessa neurose. No entanto, é tendo em vista essa proximidade entre ambos que o autor sugere ser “enquanto trabalho da lembrança que o trabalho de luto se revela custosamente, mas também

⁸⁰ ZYLBERMAN, Lior. Op. cit., p. 100-127.

reciprocamente, libertador.”⁸¹ Tal juízo se completa com a assertiva de que “a lembrança não se refere apenas ao tempo: ela também requer tempo – um tempo de luto.”⁸²

Compreendendo o luto em sua dimensão abrangente, pois, como já disse Freud, “o luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc”,⁸³ propõe-se compreender os filmes selecionados entre a produção cinematográfica de Lúcia Murat também como um trabalho de luto sobre suas perdas pessoais (o irmão Miguel e a amiga Vera Sílvia) e relativa à utopia da luta revolucionária.

Cultivar esses trabalhos de memória é imprescindível para a elaboração do trauma psicológico decorrente da tortura e para a reconciliação com as perdas, considerando que, como já disse Freud, “o homem tem de elaborar o luto de suas não realizações, dos sonhos não atingidos”,⁸⁴ uma vez que “o sentido da vida necessita permanentemente ser reconstruído”.⁸⁵

Desse modo, pode-se compreender a enunciação de Lúcia Murat em seus filmes como uma tentativa de elaboração lutuosa das experiências sofridas durante a ditadura militar em forma de discurso cinematográfico. Maria Rita Kehl avalia que,

Sob tortura, o corpo fica tão assujeitado ao gozo do outro que é como se a “alma” – isso que, no corpo, pensa, simboliza, ultrapassa os limites da carne pela via das representações, ficasse à deriva. A fala que representa o sujeito deixa de lhe pertencer, uma vez que o torturador pode arrancar de sua vítima a palavra que ele quer ouvir, e não a que o sujeito teria a dizer. Resta ao sujeito preso ao corpo que sofre nas mãos do outro o silêncio, como última forma do domínio de si, até o limite da morte. E resta o grito involuntário, o urro de dor que o senso comum chama de ‘animalesco’.⁸⁶

A cinematografia de Lúcia Murat se realiza, nesse sentido, a partir da retomada de sua fala, como o veículo de reconstrução discursiva de sua subjetividade. A eficácia desse trabalho de memória através do cinema pode ser questionada, problematizando as possibilidades de elaboração do trauma psicológico e os riscos da compulsão à sua repetição,

⁸¹RICOEUR, Paul. Op. cit. p.86.

⁸²Ibid., p. 87.

⁸³FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Textos: Maria Rita Kehl, Modesto Carone, Urania Tourinho Peres. Tradução, introdução e notas: Marilene Carone. São Paulo: Cosas Naify, 2011. p.132.

⁸⁴Ibid., p.46.

⁸⁵Ibid., p.136.

⁸⁶KEHL, Maria Rita. Op. cit. p. 130-131.

à obstinação na cena traumática. Sabe-se que, como afirma Jeanne Marie Gagnebin, “esse passado que insiste em perdurar de maneira não reconciliada no presente, que se mantém como dor e tormento, esse passado não passa”.⁸⁷ Todavia, analisando a filmografia de Lúcia, entende-se que a cineasta empreende esforços notáveis de exploração de suas memórias que possibilitam entrever diferentes aspectos de sua relação com o passado em momentos distintos de sua produção, em que é evidente o desejo de “não carregar mais o passado como uma pedra nos ombros, mas reaprender a dançar e a inventar outras figuras de vida no presente”,⁸⁸ como diria Gagnebin.

⁸⁷ GAGNEBIN, Jeanne Marie. O preço de uma reconciliação. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). Op. cit. p. 185.

⁸⁸ Ibid. p. 179.

Capítulo II – O gênero feminino em primeiro plano

Até hoje, e principalmente na televisão brasileira, há uma exploração de primeiros planos da figura feminina, e seu próprio corpo é proposto como espetáculo. Por outro lado, dentro da narrativa, a mulher nunca surge como protagonista, e sim como mais um dos acontecimentos dentre outros que cercam o personagem principal. Deste modo, faz parte do “cenário” do protagonista, e é assim que é percebida pelo público.

A “ansiedade da castração” freudiana, dentro do histórico da família patriarcal e da teoria psicanalítica, faz com que se anulem os aspectos castradores da imagem fílmica da mulher, através da fetichização de sua representação na tela e no enredo, através do recalcamento de seu papel social.⁸⁹

Marcel Martin descreve o primeiro plano como a opção de enquadramento que melhor “manifesta a força de significação psicológica e dramática do filme”, pois a “câmera de filmar sabe, principalmente, explorar os rostos, ler neles os dramas mais íntimos”.⁹⁰ Da linguagem cinematográfica para a metafórica, o uso dessa expressão na abertura deste capítulo destaca a ênfase na centralidade da representação do feminino como uma opção de Lúcia Murat em sua filmografia. Nos filmes analisados, a câmera da cineasta não constrói a imagem da mulher como espetáculo erótico, como apontaram os estudos feministas do cinema a respeito da representação feminina no cinema narrativo tradicional, produzida pelo e para o olhar masculino,⁹¹ mas focaliza mulheres com histórias de vida que se confundem com a sua e personagens femininas empoderadas nas quais ela parece imprimir sua imagem, destacando seu ponto de vista feminino e mostrando que mesmo o caráter ficcional de alguns filmes não impede que se constituam como espaço autobiográfico de reinvenção de si.

Segundo Michelle Perrot, enquanto “forma de relação com o tempo e com o espaço, a memória, como a existência da qual ela é o prolongamento, é profundamente sexuada”.⁹² Margareth Rago, por sua vez, assevera que “a constituição da subjetividade feminina é marcada por violências, repressões e controles muito particulares e diferentes em relação ao que é vivenciado por homens, heterossexuais ou gays”.⁹³ Desse modo, a análise dos filmes de

⁸⁹ GUBERNIKOFF, Giselle. **Cinema, identidade e feminismo**. São Paulo: Editora Pontocom, 2016. p. 137.

⁹⁰ MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. L. Antônio & M^a E. Colares (trad.). Lisboa: Dinalivros, 2005. p. 49.

⁹¹ MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983; ENTREVISTA COM LAURA MULVEY, **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, vol. 13, n. 2, 2005, p. 351-362.

⁹² PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. **Rev. Bras. de Hist.**, São Paulo, v.9 n°18, ago./set. 1989, p. 18.

⁹³ RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013. p. 65.

Lúcia Murat selecionados para o exame de suas construções discursivas sobre o passado traumático da ditadura militar deve avaliar o quanto as memórias da cineasta relativas a essa experiência é sexuada e considerar também a dimensão sexual que constitui sua subjetividade.

O conceito de gênero, definido como categoria de análise para o exame das construções sociais e culturais das diferenças sexuais, favorece a compreensão da dimensão relacional em que se produzem tais diferenças.⁹⁴ Nesse sentido, a utilização do conceito de gênero, elegida em detrimento da noção de sexo, se justifica, segundo Ana Maria Colling, na medida em que “falar em gênero em vez de falar em sexo, indica que a condição das mulheres não está determinada pela natureza, pela biologia ou pelo sexo, mas é resultante de uma invenção, de uma engenharia social e política.”⁹⁵

A partir dessa perspectiva, lança-se um olhar para as representações sexistas dos papéis de gênero em ação nas torturas de prisioneiras políticas durante a ditadura militar no Brasil, analisadas para a compreensão dos trabalhos de memória realizados por Lúcia Murat em seus filmes, uma vez que essas representações determinam aspectos das experiências a partir das quais tais filmes foram realizados.

Memórias femininas da luta contra a ditadura

Dos filmes selecionados, é, sobretudo, *Que Bom Te Ver Viva* que suscita um olhar para as relações de gênero articuladas na reconstrução de memórias femininas sobre a ditadura. As personagens do filme são, como a diretora, mulheres que se opuseram ao regime ditatorial e foram vítimas da tortura. As representações subjetivas das experiências de sequestro, prisão e tortura construídas pelos seus testemunhos oferecem indícios de marcas das diferenças de gênero sob a ditadura e, em especial, na situação de tortura. Conforme descreve Marco Aurélio Garcia a respeito de relatos de experiências de repressão à ação política na ditadura,

No caso das mulheres, os depoimentos convergem para um ponto crucial. Ao lado da dor física e da quebra moral que a tortura produz (ou busca produzir) cabe às mulheres uma cota suplementar de sofrimento que resulta da

⁹⁴ SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre: v. 16, n. 2, jul./dez. 1990; RAGO, Margareth. Descobrimos historicamente o gênero. **Cadernos Pagu**, v. 11, 1998.

⁹⁵ COLLING, Ana Maria. As mulheres e a ditadura militar no Brasil. In: VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, 2004, Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal. **Anais...** Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt/LAB2004>>. Acesso em: 23 mai. 2016. p. 5.

violência sexual (estupros, às vezes seguidos de gravidez) ou dos rituais de humilhação a que são submetidas em função de sua condição feminina.⁹⁶

Igualmente, os discursos enunciados no filme, tanto através do monólogo interpretado pela atriz quanto dos depoimentos, possibilitam identificar questões relativas às diferenças em relação ao gênero feminino envolvidas na violência política praticada pelo aparelho repressivo do regime ditatorial brasileiro.

O filme, cujo título provisório era *Mulheres torturadas*, conta com depoimentos de oito ex-guerrilheiras sobreviventes da tortura: Maria do Carmo Brito, Estrela Bohadana, Maria Luzia G. Rosa (Pupi), Rosalina Santa Cruz (Rosa), Criméia de Almeida, Regina Toscano, Jessie Jane, além de uma depoente que não quis ser identificada. Um monólogo interpretado pela personagem anônima de Irene Ravache, intercalado aos depoimentos, questiona as chances de integração entre o passado e o presente das histórias de vida narradas, introduzindo aspectos da experiência pessoal da diretora que a aproximam das outras mulheres.

Dos depoimentos das mulheres entrevistadas para o filme, despontam temas como o questionamento da própria sanidade e capacidade de controle durante as sessões de tortura, a indescritibilidade de tais experiências, a distorção da percepção de tempo durante as sessões, o sentimento de impotência nessas situações e a luta pela sobrevivência na tortura. São apontadas pelas depoentes, entre interrupções da fala pelo silêncio ou pelo choro, além da tortura física, a tortura psicológica e a tortura com animais como práticas sistemáticas nas prisões e a degradação por elas provocada. A gravidez e a maternidade, às vezes vivenciadas durante a prisão, figuram em suas falas como possibilidades de assegurar a continuidade da vida, bem como o casamento e a terapia são descritos como auxílios na superação desse passado.

A tortura sexual é assunto recorrente nos diversos depoimentos, além da tortura física, da psicológica e com animais, descritas “na nudez da palavra e da voz”, como disse Pierre Vidal-Naquet a respeito dos relatos dos sobreviventes do holocausto,⁹⁷ paradigma histórico dessa experiência-limite de desumanização, também produzida nos campos de concentração

⁹⁶ GARCIA, Marco Aurélio. O gênero da militância. Notas sobre as possibilidades de uma outra história da ação política. *Cadernos Pagu* (8/9) 1997. p.327.

⁹⁷ VIDAL-NAQUET, Pierre. *Os assassinos da memória*. O revisionismo na história. Campinas, São Paulo: Papirus, 1988. p. 170-171.

nazistas. Essa “travessida do inferno”, como Marilena Chauí denomina a destituição do torturado de sua condição humana,⁹⁸ constitui a tônica do monólogo, no qual se discute questões decorrentes do trauma como a dificuldade dessas mulheres se relacionarem sexualmente, tendo em vista a condição de mártir em que são colocadas enquanto vítimas dessas práticas.

No monólogo, o questionamento da possibilidade de superação das experiências traumáticas relatadas no decorrer dos depoimentos provoca o espectador a refletir sobre a gravidade dos danos pessoais causados às mulheres vítimas da tortura. Em análise sobre o filme, Carla Maia ressalta o modo como a personagem, “ao encarar a câmera, dirige-se a um espectador idealmente masculino, devolvendo o olhar, rompendo a passividade do ‘ser olhada’ para assumir uma posição ativa e desafiadora”.⁹⁹ (Fotograma 1)



Fotograma 1

Uma investigação das estratégias repressivas do regime ditatorial brasileiro, com destaque para as questões de gênero envolvidas na violência política, como realizada por Mariana Joffily em estudo sobre as ditaduras militares do Cone Sul, demonstra a existência de um igualitarismo na função repressiva, mas considera ter havido também uma violência de gênero na ditadura militar. Ao conservadorismo dos governos autoritários se deve a repressão política de forma indiscriminada a homens e mulheres. Como afirma a autora:

Os setores conservadores reservavam ao chamado “sexo frágil” o espaço limitado e confinado da esfera privada. No momento em que várias mulheres recusaram esse papel e ingressaram nos partidos e nas organizações de esquerda – incluindo as de luta armada –, a repressão política abateu-se

⁹⁸ CHAUÍ, Marilena. Op. cit., p. 33.

⁹⁹ MAIA, Carla. Pequenas histórias face à grande história. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**. Ano 4, ed. 7, jan./jun. 2015. p. 411.

sobre elas sem poupá-las. É nesse sentido que se pode afirmar que a repressão política das ditaduras militares foi igualitária.¹⁰⁰

Em *Uma longa viagem*, o ingresso de Lúcia na resistência armada à ditadura é discutida no ponto em que, tendo entrado para a guerrilha urbana, ela se tornou um exemplo que não deveria ser seguido pelo irmão Heitor, sendo a ameaça de que ele seguisse seus passos determinante para que ele fosse mandado pelos pais para fora do país. É curioso notar que em seu núcleo familiar, entre seus irmãos, ela foi a única que seguiu esse caminho. Nisso consistia sua primeira transgressão social, a saída do ambiente privado da casa da família para a iniciação na luta política.

Em análise da construção da “mulher subversiva” como sujeito político, Colling afirma que

A mulher militante política nos partidos de oposição à ditadura militar cometia dois pecados aos olhos da repressão: de se insurgir contra a política golpista, fazendo-lhe oposição e de desconsiderar o lugar destinado à mulher, rompendo os padrões estabelecidos para os dois sexos. A repressão caracteriza a mulher militante como *Putá Comunista*. Ambas categorias desviantes dos padrões estabelecidos pela sociedade, que enclausura a mulher no mundo privado e doméstico. (Grifo da autora)¹⁰¹

Visto que homens e mulheres foram vítimas da tortura praticada pelo sistema repressivo brasileiro, a violência sofrida por Lúcia pode ter sido a mesma infligida aos seus companheiros do sexo masculino, mas ela era uma mulher que se voltou contra um governo militar masculino e patriarcal, o que suscita um questionamento a respeito das diferenças de gênero na prática da tortura, destacando a especificidade da violência que incide sobre o corpo feminino.

Segundo afirma a psicanalista Maria Rita Kehl a respeito, a partir de um olhar sobre as características sexuais dos corpos,

É claro que o torturador que goza com o corpo de uma torturada mulher goza de um jeito diferente daquele que goza com o corpo de um torturado homem, mas também goza. E aí não é a especificidade dos corpos, ou seja, todo corpo é passível de ser submetido, todo corpo é passível de ser apassivado, todo corpo é passível de ser estuprado. O fato de que as mulheres têm uma

¹⁰⁰ JOFFILY, Mariana. Repressão política e gênero nas ditaduras militares do Brasil (1964-1985) e da Argentina (1976-1983). **Anais do XXV Simpósio Nacional de História da ANPUH**. Fortaleza, 2009. p. 2.

¹⁰¹ COLLING, Ana Maria. Op. cit. p. 8.

vagina não muda em nada, porque todo homem pode ser estuprado. [...] Não vejo uma especificidade sexual nesta experiência.¹⁰²

Contudo, a autora não atenta para os significados sociais atribuídos aos gêneros e como suas representações entram em ação na prática da tortura. Por outro lado, em análise das manifestações de memórias do passado recente no Cone Sul da América Latina, Elizabeth Jelin considera ter havido diferenças entre homens e mulheres nas experiências repressivas de tortura, prisão, desaparecimento, assassinato e exílio, ligadas ao sistema de gênero predominante.¹⁰³ No mesmo sentido, Danielle Tega chama a atenção para o fato de que apenas os homens torturavam, e que, do seu ponto de vista, “dominar um corpo masculino e ‘feminizá-lo’ durante a tortura implica ‘diminuí-lo’, ‘torna-lo inferior’”.¹⁰⁴

Esses aspectos da repressão ditatorial estão elencados no relatório da Comissão Nacional da Verdade. Segundo as investigações realizadas pelo grupo de trabalho “Ditadura e Gênero” da CNV, a violência sexual exercida por agentes de Estado atingiu de forma diversa homens e mulheres. No capítulo do relatório dedicado à violência estruturada pela hierarquia de gênero e sexualidade, afirma-se que

No exercício da violência, mulheres foram instaladas em *loci* de identidades femininas tidas como ilegítimas (prostituta, adúltera, esposa desviante de seu papel, mãe desvirtuada etc.), ao mesmo tempo que foram tratadas a partir de categorias construídas como masculinas: força e resistência físicas. Nesses mesmos espaços de violência absoluta, também foi possível feminilizar ou emascular homens.¹⁰⁵

Essa hierarquia extremada do sistema de gênero a partir de cujas representações os governos militares operavam é destacada por Joffily. Segundo a autora, na configuração de poder do Estado, a repressão agia como o polo ativo, submetendo o outro pela força física, de modo que a repressão política desenvolveu uma performance dominadora e viril.¹⁰⁶ Em sua análise da linguagem de dominação do poder militar, a autora faz uma distinção entre a violência sexual e o abuso sexual para salientar os matizes de gênero da repressão política; “a

¹⁰² Fala retirada de sua participação no seminário *A Revolução Possível: uma homenagem às vítimas da ditadura militar*, realizado em 1996 no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp. Apud TEGA, Danielle. **Mulheres em foco: construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. p. 82

¹⁰³ JELIN, Elizabeth. Subjetividad y esfera pública: el género y los sentidos de familia en las memorias de la represión. **Política y Sociedad**, 2011, Vol. 48 Núm. 3: p.555-569.

¹⁰⁴ TEGA, Danielle. Op. cit. p. 83.

¹⁰⁵ BRASIL. Capítulo 10: Violência sexual, violência de gênero e violência contra crianças e adolescentes. In: **Relatório da Comissão Nacional da Verdade**. v. 1, Brasília: CNV, 2014.p. 402.

¹⁰⁶ JOFFILY, Mariana. Op. cit., p. 7-9.

primeira sendo aquela que incide sobre os órgãos sexuais e o segundo nomeando práticas dos agentes repressivos nas quais, para além da violência em si, está presente uma intenção de obter prazer sexual no contato com a vítima”.¹⁰⁷

Modos de violência política especificamente vivenciadas por mulheres são identificadas nos depoimentos das personagens do filme. Pupi, militante ligada ao movimento estudantil, conta, por exemplo, que sofreu tortura psicológica na forma de uma paixão fingida de um torturador que se aproveitava da fraqueza emocional decorrente do encarceramento para confundir seus sentimentos e obter informações. Regina, militante do Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8), por sua vez, estava grávida quando foi presa e perdeu o filho nas sessões de tortura. Ela passou também por uma situação degradante quando, ao ser presa, teve os órgãos genitais revistados à procura de uma arma que sabiam não existir, somente para provocar humilhação.

Sendo comparadas, ironicamente, a Nossa Senhora e a Joana D’arc, vê-se como a representação martirizada socialmente construída dessas mulheres se sobrepõe à sua condição humana. Todavia, apesar da degradação provocada pela tortura, através do monólogo a personagem afirma seu desejo sexual e atributos pessoais como sua feminilidade e sensualidade.

Apesar da maternidade e do casamento serem descritos por algumas depoentes como auxílio na superação do seu passado traumático, constituem obstáculos à sua plena superação a presença de sequelas psicológicas como pesadelos e alucinações frequentes com situações de perseguição e tortura, o desafio de conviver com as recordações dolorosas, a confusão de memórias, a culpa por ter sobrevivido aos demais e um consequente sentimento de autodestruição e a dificuldade de se relacionar com o prazer, segundo seus relatos.

A morte de companheiros e o desaparecimento político de entes queridos somam-se ainda ao trauma psicológico decorrente das torturas, demandando dessas mulheres o trabalho de luto de suas perdas além do trabalho de elaboração de suas memórias traumáticas, para os quais os seus depoimentos para o filme contribuem sobremaneira, favorecendo a liberação do reprimido e a simbolização do indizível associados a essas experiências.

Tendo em vista essas características, importa destacar os elementos especificamente femininos das memórias das experiências da ditadura presentes nos depoimentos. De acordo

¹⁰⁷ JOFFILY, Mariana. Op. cit., p. 5.

com Jelin, é no plano da subjetividade das memórias que a dimensão de gênero se manifesta mais clara e imediatamente. Segundo a autora, homens e mulheres desenvolvem habilidades diferentes no que concerne à memória, de modo que

as mulheres tendem a se lembrar de eventos com mais detalhes, enquanto os homens tendem a ser mais sintéticos em suas narrativas; mulheres expressam sentimentos enquanto os homens se relacionam com mais frequência com uma lógica racional e política; as mulheres fazem mais referências ao íntimo e às relações pessoais – sejam elas familiares ou referentes ao ativismo político –. [...] Recordam no marco de relações familiares, porque o tempo subjetivo das mulheres está organizado e ligado aos eventos reprodutivos e aos laços emocionais.¹⁰⁸

Durante a filmagem dos depoimentos, em presença dessas mulheres que se dispuseram a contar suas memórias mais dolorosas, Lúcia Murat é também uma testemunha de suas histórias, as quais se assemelham à sua própria experiência. Segundo uma ampliação do conceito de testemunha como proposta por Gagnebin,

a testemunha não seria somente aquele que viu com os próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras *revezem* a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida por causa e apesar do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente.¹⁰⁹

Diante da impossibilidade de esquecer o que se passou nos porões da ditadura e das obrigações cotidianas de uma mulher de classe média, a integração do passado traumático ao presente é algo “administrável” para essas mulheres, como é dito no monólogo:

Conviver com a dor, transformá-la em parte do dia-a-dia, algo *administrável* pra quem tem que se preocupar com os três filhos, com os deveres da escola, comida, empregada que faltou, a roupa que ficou sem lavar, o aparelho dos dentes do mais velho, a fonoaudióloga do mais novo. Bom, e é claro, a militância no partido, o grupo Tortura Nunca Mais, e quem sabe, até na festa pra rever o pessoal de 68. (O grifo é meu).

¹⁰⁸ “Las mujeres tienden a recordar eventos con más detalles mientras que los varones tienden a ser más sintéticos en sus narrativas; las mujeres expresan sentimientos mientras que los hombres relatan más a menudo en una lógica racional y política; las mujeres hacen más referencias a lo íntimo y a las relaciones personalizadas —sean ellas en la familia o en el activismo político—. [...] Recuerdan en el marco de relaciones familiares, porque el tiempo subjetivo de las mujeres está organizado y ligado a los hechos reproductivos y a los vínculos afectivos. JELIN, Elizabeth. Op. cit., p. 563.

¹⁰⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, História e Testemunho. In: Naxara, Márcia, BRESCIANI, Stella. **Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas, São Paulo: Edunicamp, 2004. p. 91. Grifos da autora.

A personagem de Irene Ravache interpela o espectador durante o monólogo, dirigindo-se à câmera em momentos de sua interpretação, provocando-o, como ao dizer: “Eu detesto fazer as denúncias, mas não saberia viver sem fazê-las. Mas isso você não entende, não é?” Conforme bem observa René Gardies, esse recurso ao fora-de-campo rompe com a homogeneidade diegética, pois “o olhar na direção do espectador instala uma relação forte entre a pessoa no ecrã e o espectador, com os afetos e as ilusões que o acompanham”.¹¹⁰

A análise de Azevedo precisa claramente o papel que a encenação do monólogo cumpre na narrativa:

O recurso ficcional à personagem Irene, a quem falta um interlocutor “real”, permite a liberdade de falar o que para as entrevistadas esbarra em suas relações sociais: o que os filhos, maridos, amigos, parentes e até os próprios amigos sobreviventes são capazes de ouvir, de acordo com padrões de moralidade associadas ao parentesco e ao sexo/gênero e com a delimitação cultural e política do que constituía socialmente a violência.¹¹¹

Em termos psicanalíticos, pode-se entender o monólogo encenado como um discurso que dá vazão a elucubrações inconscientes a respeito do passado narrado, e essa personagem como o alter ego da cineasta e representação das demais mulheres, na medida em que se compreende a experiência e a memória compartilhadas como uma dimensão “que transcende e, simultaneamente, porta a simples existência individual”.¹¹²

Analisando o modo como a memória sobre a ditadura militar no Brasil é reconstruída por uma perspectiva de gênero no filme de Lúcia Murat, Tega avalia que

A forma fílmica escolhida pela cineasta, que filma em *close* 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 militar. A proximidade da câmera expande na tela esses sujeitos históricos e nos mostra quem são, como militaram, como (sobre)vivem. “Que bom te ver viva” faz um importante diálogo com o pensamento feminista ao manifestar as trajetórias ainda pouco exploradas e dar visibilidade a depoimentos até então escondidos. Reconstrói a memória

¹¹⁰ “O olhar na direção do espectador instala uma relação forte entre a pessoa no ecrã e o espectador, com os afetos e as ilusões que o acompanham”. GARDIES, René. **Compreender o Cinema e as Imagens**. Lisboa: Texto e Grafia, 2008. p. 33. Tradução livre.

¹¹¹ AZEVEDO, Desirée de Lemos. O que falamos da Ditadura? Memórias da violência e da sobrevivência no filme “Que bom te ver viva!”. **Revista Espaço Acadêmico**, nº 143, ano XII, abr. 2013. p. 15.

¹¹² GAGNEBIN, Jeanne Marie. Op. cit. p. 85.

abrindo espaço para as vozes das mulheres na elaboração do passado traumático.¹¹³

Apesar dessas características, a diretora se recusa a atribuir ao filme um caráter feminista. Em entrevista ao jornal O Povo, ela diz:

O Que bom te ver viva, muita gente olha como se fosse feminista e não deve. Ele se constrói com um componente feminino muito forte porque ele fala muito da minha pessoa. As pessoas perguntam porque eu só escolhi mulheres para dar depoimento. Não foi uma opção feminista, mas sim uma opção dramática. Queria fazer o filme como se fosse um ciclo que se repetisse; cada depoimento meio que introduzindo um outro depoimento mas dentro do mesmo universo, sendo que a Irene Ravache representava o superego em todo esse universo. Obviamente, ela representava também o superego do universo feminino dentro daquela situação de violência. Se eu colocasse um homem ali eu ia romper com essa minha intenção dramática de fazer esse círculo vicioso. A opção foi então dramática, mas provinha do fato de que o filme tinha um caráter autobiográfico muito forte e de eu ser mulher, mas não de uma decisão de fazer um filme sobre mulheres.¹¹⁴

Assim, a exclusividade de personagens femininas no filme é justificada pela cineasta também em comentários reunidos na sua edição em DVD como uma opção dramática e não feminista, de acordo com o intuito de promover o desdobramento circular das experiências íntimas relatadas, o que, segundo ela, a introdução de personagens masculinos atrapalharia. Em sua perspectiva, o cinema feminista difere sobremaneira de um cinema dito feminino. Na mesma entrevista, a diretora diz, a esse respeito que,

Eles são absolutamente diferentes. O cinema feminista é um cinema de combate, que se propõe a criar mensagens e a discutir a questão da mulher na sociedade. Quando eu me refiro a um cinema feminino, é um cinema autoral feito por mulheres, que resguarda na sua pluralidade um olhar feminino.¹¹⁵

O feminismo que não ousa dizer seu nome

O cinema feminino, ou um cinema produzido sob um olhar feminino, é a categoria na qual a diretora inscreve sua produção cinematográfica, o que, do seu ponto de vista, se relaciona ao caráter autoral de seu trabalho. Nas suas palavras, ela formula uma explicação

¹¹³ TEGA, Danielle. Memórias da militância. *Estud. sociol.*, Araraquara, v.17, n.32, 2012. p. 130.

¹¹⁴ QUEIRÓS, Amanda. Op. cit.

¹¹⁵ Ibid.

para essa questão: “Acho que meus filmes são profundamente femininos, porque eles são muito autorais. Eles falam muito da minha experiência de vida, eles falam muito através do meu olhar que, obviamente, é o olhar de uma mulher.”¹¹⁶

Mesmo carecendo de elementos que justifiquem a recusa de Lúcia Murat à classificação de sua produção cinematográfica como um cinema feminista, sugere-se confrontar o ponto de vista da cineasta refletindo sobre sua filmografia sob a perspectiva feminista a partir de aspectos que despontam da análise dos próprios filmes, considerando que a imagem cinematográfica tem aqui a primazia como documento.

Sabe-se, a partir de Rago, que a identificação de uma autoria feminina não sustenta, sozinha, a caracterização da perspectiva de uma obra como feminista.

Entendemos que uma obra não se torna feminista apenas pelo fato de ser produzida por uma mulher, já que o feminismo supõe críticas e rupturas com o instituído, descontinuidades, questionamentos e desafios ao que nos foi apresentado, transmitido e ensinado como normal, correto e verdadeiro, segundo a lógica da identidade, falocêntrica, racista, profundamente excludente e incapaz de perceber as diferenças em sua singularidade. O feminismo provoca incômodos e supõe combatividade por parte das mulheres.¹¹⁷

As características atribuídas ao feminismo por Rago são encontradas na filmografia de Lúcia Murat. Conforme demonstra a análise de suas produções, a cineasta se preocupa em abordar temas que favorecem o debate em torno de questões de gênero através do cinema. Uma escolha técnica como o uso da voz feminina na narração de seus filmes indica um posicionamento feminista na medida em que, segundo Consuelo Lins, “se hoje a narração em off feita por uma mulher pode parecer banal é fundamental lembrar que esse procedimento inexistia na tradição do cinema documental”.¹¹⁸

Em *Que Bom Te Ver Viva*, a visibilidade oferecida à participação feminina na resistência à ditadura militar estabelece um contraponto à “masculinidade revolucionária” que

¹¹⁶ QUEIRÓS, Amanda. Op. cit.

¹¹⁷ RAGO, Margareth. Apresentação. In: TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina**. Apresentação de Margareth Rago. Prólogo de Leonor Arfuch. São Paulo: Intermeios, 2015. (Coleção Entregêneros). p. 17.

¹¹⁸ LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em off. In: J.Freire Filho & M. Herschmann (Org.), *Novos Rumos da Cultura da Mídia* (pp. 143-157). Rio de Janeiro: Mauad, 2007. Apud. SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da; MOUSINHO, Luiz Antonio. Um olhar sobre Elena: a encenação que se desdobra. **Doc On-line**, n. 19, mar. 2016, p.11.

balizava a autoimagem dos militantes e as normas de gênero dominantes entre as organizações de esquerda das décadas de 1960 e 1970 no Brasil.

Com relação aos discursos femininos sobre o envolvimento em movimentos de guerrilha, Tega aponta que “refletir sobre suas condições de mulheres que participaram ativamente na militância as leva também a pensar sobre os limites e alcances do discurso revolucionário que nutria essa militância.”¹¹⁹ Segundo James Green, em análise do discurso sobre a ação política da esquerda nos anos 1960 e 1970, “o *ethos* da masculinidade revolucionária prevaleceu como a personificação da própria revolução”;¹²⁰ ideal inspirado na imagem de Che Guevara. “El Hombre Nuevo” (O Novo Homem) promovido por Che e imitado por seus seguidores era viril, barbudo, agressivo, como o descreve Green, o que estimulava uma tendência à masculinização das jovens revolucionárias, como forma de adquirir legitimidade política dentro das organizações de esquerda; atitude criticada pela personagem de Irene Ravache no primeiro longa-metragem de Lúcia Murat (Fotogramas 2 e 3).



Fotograma 2: “Guerrilheira sem boina é o cartaz do Che Guevara sem o ‘Endurecer sem jamais perder a ternura’ debaixo do peito”.

¹¹⁹ TEGA, Danielle. Reflexões sobre o feminismo brasileiro: paradoxos e elaboração da experiência. **Anais II Simpósio Gênero e Políticas Públicas**. Universidade Estadual de Londrina, 18 e 19 de agosto de 2011. s/n.

¹²⁰ GREEN, James. “Quem é o macho que quer me matar?”: Homossexualidade masculina, masculinidade revolucionária e luta armada brasileira dos anos 1960 e 1970. **Revista Anistia Política e Justiça de Transição**. n. 8, jul./dez. 2012. p. 86.



Fotograma 3: “Eu não posso ir com essa cara de Che Chevara saído de um baile gay”.

A apropriação feminina do uso da boina e da jaqueta militar que caracterizava o protótipo do revolucionário de esquerda inspirado na imagem de Che Guevara é ridicularizada pela personagem no filme, cujo figurino estilizado se contrapõe à estética correspondente ao “*ethos* da masculinidade revolucionária” analisada por Green. A caracterização do maior símbolo revolucionário como um homossexual contraria a orientação machista e heteronormativa do pensamento de esquerda das décadas de 1960 e 1970. De sua análise do filme, Tega conclui que

O fato de “Que bom te ver viva” explorar as questões subjetivas, politizar as relações privadas, questionar a sexualidade e a violência contra as mulheres, demonstra que, tanto do ponto de vista do conteúdo quanto da forma, o filme realiza um diálogo com as conquistas feministas.¹²¹

Desse modo, Lúcia Murat constrói sua crítica feminista em seus filmes através da discussão de pontos de tensão entre relações de gênero, sexualidade e o pensamento da esquerda revolucionária. Sua crítica às relações de gênero no interior dos movimentos de resistência presente em seu primeiro filme aparece também em *A memória que me contam*, cuja análise permite discutir melhor a orientação machista e heteronormativa do pensamento de esquerda das décadas de 1960 e 1970.

Através da relação homossexual entre Eduardo, filho de Irene interpretado pelo ator Miguel Thiré, e Gabriel, interpretado por Patrick Sampaio, filho de Ricardo, e seu conflito com o pai, se questiona nesse filme o estabelecimento de uma heterossexualidade compulsória e a rejeição a comportamentos transgressivos de gênero no meio revolucionário de esquerda, que a proposta de um novo comportamento cultural não eliminava. Em *Quase Dois Irmãos*,

¹²¹ TEGA, Danielle. Memórias da militância. **Estud. sociol.**, Araraquara, v.17, n.32, 2012. p. 143.

esse aspecto do pensamento de esquerda já havia sido abordado por Lúcia através da discriminação sexual presente nas normas do coletivo de orientação esquerdista formado pelos presos políticos no Presídio da Ilha Grande.

Em *A memória que me contam*, o personagem Eduardo repete o bordão de um ex-companheiro de sua mãe, pertencente ao comando da guerrilha urbana, que expressa a interdição à homossexualidade no meio revolucionário de esquerda. Em alusão àquele, Eduardo diz à Irene: "Eu sempre fui homossexual. Eu sempre soube que era homossexual. Eu só não podia me permitir falar".

Uma vez que Ricardo, personagem interpretado por Otávio Augusto, cujas atitudes seriam correspondentes aos ideais majoritários da esquerda, desaprova o relacionamento de seu filho com o filho de Irene, o conflito entre eles encena "as contradições internas da esquerda revolucionária que defendia a liberdade, a libertação e uma transformação radical da sociedade, mas que marginalizava homens ou mulheres que não seguiam gêneros e comportamentos sexuais normativos",¹²² conforme indica Green.

Neste filme, a personagem Ana se define como "uma mulher forte, uma mulher intelectual". Ana teve cinco maridos, segundo a trama. Além disso, realizou ao longo da vida três abortos: "um a pretexto da Revolução, outro a pretexto de nada, e o terceiro a pretexto de que não era do marido, mas do amante", ela diz. Essas declarações indicam a ousadia de suas ideias sobre comportamento sexual e os direitos das mulheres em relação aos padrões morais conservadores da sociedade brasileira das décadas de 1960 e 1970, da qual a esquerda não se diferenciava, a princípio. Ela representa uma mulher com ideais libertários em relação ao seu corpo e sua sexualidade que correspondem às reivindicações do movimento feminista pelas "políticas do corpo", como eram tratadas as questões relativas aos direitos reprodutivos e sexuais das mulheres, como o aborto, o prazer e a contracepção, entre os finais dos anos 1960 até os anos 1980.¹²³

Na Edição 2014 do Festival Internacional de Cinema Feminino, o FEMINA, Lúcia Murat foi homenageada, tendo o filme *A memória que me contam* exibido e a contribuição de

¹²² GREEN, James. Op. cit., p. 64.

¹²³ SOIHET, Rachel. Mulheres investindo contra o feminismo: resguardando privilégios ou manifestação de violência simbólica? **Estudos de Sociologia**. Unesp/Araraquara, v. 13, p. 191-207, 2008. p. 192.

sua produção para o cinema brasileiro reconhecida sob o mérito de representar “a história do nosso país e de nossa gente, de luta e resistência, em face de personagens femininas.”¹²⁴

Considerando-se que o campo da produção cinematográfica no Brasil é historicamente dominado por homens, deve-se destacar o nome de Lúcia Murat entre os de algumas diretoras que emergiram no período caracterizado como Cinema da Retomada¹²⁵ com a produção de um grande número de filmes, como Carla Camuratti, Tata Amaral, Bia Lessa, Monique Gardenberg, Sandra Werneck, Rosane Svartman, Laís Bodansky, Daniela Thomas, Eliane Caffé e Mara Mourão, segundo levantamento de Melina Marson.

Apesar da relevância do trabalho dessas mulheres no período, Giselle Gubernikoff avalia que “o cinema produzido hoje em dia por mulheres é apenas o início de um processo delas começarem a se encarar como Sujeito, mas onde ainda está presente o condicionamento herdado de um passado opressor.”¹²⁶ Para a autora,

O cinema de mulheres deve liberar visualmente a imagem da mulher e propor temas muitas vezes combatidos pela opinião pública, como a questão do aborto, da violência contra a mulher, dos conflitos e tensões sociais expressos através da família ou do trabalho e dos desencontros amorosos – temas esses não facilmente justificáveis em uma sociedade onde predomina a hipocrisia.¹²⁷

A legitimidade do discurso histórico produzido no cinema é reconhecida por Rosenstone, de modo que pode-se afirmar que os filmes de Lúcia Murat analisados contribuem para a reconstrução da memória da ditadura militar no Brasil sob uma perspectiva feminista, na medida em que oportunizam a discussão de vivências específicas de mulheres em condições de violência e de enfrentamento ao regime, além de superar a dicotomia entre a vitimização e os sucessos femininos, buscando visualizar toda a complexidade de sua atuação,

¹²⁴ Festival Internacional de Cinema Feminino. **Homenagem a Lúcia Murat**. Disponível em: <<http://www.feminafest.com.br/2014/pt-br/content/homage-lucia-murat-homenagem-lucia-murat1546175022>>. Acesso em 23 mai. 2016. Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zh-eIE70Reg>>. Acesso em 23 mai. 2016.

¹²⁵ “O termo Cinema da Retomada não diz respeito a uma nova proposta estética para o cinema brasileiro, nem mesmo se refere a um movimento organizado de cineastas em torno de um projeto coletivo [...]. O Cinema da Retomada se refere ao mais recente ciclo da história do cinema brasileiro, surgido graças a novas condições de produção que se apresentaram a partir da década de 90, condições essas viabilizadas através de uma política cultural baseada em incentivos fiscais para os investimentos no cinema.” MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada : Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine**. Campinas, SP : [s.n.], 2006. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. p. 11.

¹²⁶ GUBERNIKOFF, Giselle. Op. cit., p. 105.

¹²⁷ Ibid., p. 36-37.

como preconiza Rachel Soihet em sua perspectiva de construção de uma história das mulheres.¹²⁸

¹²⁸ SOIHET, Rachel. Op. cit.

Capítulo III – *Split screen*: A elaboração lutuosa do passado na cinematografia de Lúcia Murat

Em linguagem cinematográfica, *split screen* corresponde à divisão do ecrã, mostrando ao mesmo tempo dois acontecimentos separados ou dois pontos de vista diferentes sobre o mesmo acontecimento. Essa imagem é apropriada neste capítulo como metáfora para indicar a abordagem simultânea de dois aspectos constituintes dos filmes de Lúcia Murat selecionados: o trabalho de luto e o trabalho de elaboração de suas memórias sobre a ditadura.

Considerando a condição de opacidade do sujeito conforme esboçada pela perspectiva freudiana, segundo a qual a consciência não corresponde à totalidade do psiquismo e o “eu” não possui autonomia sobre os processos psíquicos envolvidos com a produção da subjetividade, compreende-se que a realização dos trabalhos de memória da cineasta através de suas produções não seja linear, mas sinuosa, embora possível de ser percebida a partir da análise cronológica de seus filmes. Essa abordagem, todavia, não supõe uma escalada teleológica de Lúcia Murat em direção à resolução de seus conflitos com os conteúdos traumáticos de suas memórias, mas visa compreender na diacronia as mudanças na relação que ela tem com seu passado.

“Um filme sobre tortura, sem cenas de tortura”

Em *Que Bom Te Ver Viva* (1989), um monólogo interpretado pela personagem da atriz Irene Ravache, intercalado a depoimentos orais gravados em vídeo de mulheres que participaram de movimentos de resistência ao regime ditatorial brasileiro, discute as chances de integração entre o passado e o presente das histórias de vida marcadas pela experiência da tortura política. Segundo a diretora, essa estrutura seria coerente com o conceito que orientava a produção do longa-metragem. A respeito de sua realização, em comentários reunidos na edição do filme em DVD ela afirma ter assumido a impossibilidade de alcançar o sentido da tortura, motivo pelo qual tentaria se acerrar do tema indiretamente.

Lúcia Murat diz também que o filme é basicamente sobre a dificuldade que as pessoas têm de se relacionar com o tema da tortura e com pessoas que foram torturadas. A realização do longa é assim justificada pelo fato de a tortura ter sido o tema dominante na terapia psicanalítica que a cineasta fazia à época, de modo que a ideia de fazer o filme surgiu como forma de tentar lidar com o que era vivenciado na análise, de outro modo. Nesse momento, a

loucura decorrente da tortura era um tema candente para Lúcia, sendo abordado em profundidade no filme, o qual, inclusive, dirige uma dedicatória no último plano “Aos que foram torturados e romperam a barreira da sanidade”.

De acordo com a proposta da cineasta de “fazer um filme sobre tortura, sem cenas de tortura”, “a tortura é representada por palavras e sentimentos”, como ela mesma diz. Veicular esses sentimentos é a função atribuída aos diversos discursos mobilizados no filme por Lúcia Murat. Seria essa uma boa solução para a problemática apresentada por Seligmann-Silva a respeito da representação da experiência do trauma: “Como dar testemunho do irrepresentável? Como dar forma ao que transborda nossa capacidade de pensar?”¹²⁹

O tom de denúncia do filme é marcante, especialmente em momentos do monólogo como quando é dito pela personagem: “Essa é a minha história e vocês vão ter que me suportar”, e logo em seguida é exibida uma manchete de jornal em que se lê: “Agora você vai conhecer todo sêgrêdo [sic] do terror”. Assim, sua relevância social se assenta na discussão que promove sobre a violência da ditadura, considerando que ainda não havia à época de seu lançamento, no contexto de recém-democratização do Estado brasileiro, espaços públicos de debate sobre o tema que proporcionassem mecanismos de reparo do trauma psicológico decorrente do emprego sistemático da tortura pelos aparelhos de repressão do governo militar.

Que Bom Te Ver Viva é, então, realizado sob o signo do trauma, além da culpa de Lúcia por ter sobrevivido aos seus amigos durante a ditadura, segundo declarações da própria cineasta sobre sua produção.¹³⁰ A culpa por ter sobrevivido trata-se de um sentimento desenvolvido a partir da suposição de uma injustiça relacionada à sua sobrevivência em meio à morte de outros companheiros de guerrilha. Enquanto por um lado esse filme tem uma dimensão terapêutica, no sentido de constituir um modo de elaborar a experiência traumática da tortura e a culpa por ter sobrevivido a seus amigos, realizando o luto de suas perdas, por outro, nele a cineasta assume um compromisso político e ao mesmo tempo ético, na medida em que empreende um esforço por manter viva a memória da resistência ao regime ditatorial e de seus expoentes.

¹²⁹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Op. cit. p. 83.

¹³⁰ PÉCORA, Luísa. Lúcia Murat: "Cinema autoral brasileiro está sendo expulso das salas". Em entrevista ao iG, diretora de "A Memória que me Contam" fala sobre fazer filmes como terapia, avalia a Comissão da Verdade e discute produção nacional. **iG São Paulo**, 15 jun. 2013. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2013-06-15/lucia-murat-cinema-autoral-brasileiro-esta-sendo-expulso-das-salas.html>>. Acesso em: 25/11/14.

Sob o peso de uma experiência radical como essa, Carla Maia diz que o filme “sofre de um excesso” em relação a seus aspectos formais. De acordo com sua análise,

Os depoimentos e encenações são carregados de referencialidade, cobertos de informações (entre as sequências, lemos as manchetes de jornal da época). Formalmente, ele deve bastante à estética do vídeo, em auge nos anos 1980. Os efeitos de corte, de cor, de inserção de créditos são exemplos desse tratamento, também ele excessivo – há uma experimentação de recursos típicos do vídeo, como pausar a imagem no meio do depoimento ou sobrepor cores, passando do preto e branco ao colorido, como modo de indicar a passagem do tempo. Corta-se muito sobre as falas e são utilizados efeitos que sublinham tais cortes, como *cross-cuts* e *fades*.¹³¹

A falta de recursos para a produção e as filmagens, bem como a formação cinematográfica incipiente à época de realização do longa são assumidas pela diretora nos comentários sobre o filme reunidos em sua edição em DVD. Além disso, como estreante, descreve o drama de lidar com o medo durante a produção, que se apresentava sob a forma de pesadelos à noite, e o receio de atentados à sua residência, o que a levou, inclusive, a tirar sua filha de casa nessa época. Era ao mesmo tempo um medo de estar se entregando a fantasias e um medo de ameaças reais antes do lançamento do filme, pelo desafio de tratar de um tema polêmico como a tortura política.

Diante das entrevistas realizadas, a estratégia cinematográfica adotada por Lúcia Murat foi uma prática modelar da produção brasileira recente sobre o período ditatorial, denominada pelo teórico do documentário Bill Nichols como “cabeças-falantes”, descrita pelo autor como uma “tática [que] reduz as testemunhas a uma série de bonecos imaginários que obedecem a uma linha”.¹³² Com efeito, em *Que Bom Te Ver Viva* os depoimentos das mulheres entrevistadas se alinham à perspectiva da diretora, à qual o monólogo interpretado pela atriz dá voz em um discurso diretamente dirigido ao espectador com a quebra da quarta parede.

Importa destacar o anonimato da personagem de Irene Ravache que interpreta o monólogo. “A suspensão da atribuição a um sujeito dos atos de memória constitui a condição da atribuição dos fenômenos psíquicos a personagens fictícios”,¹³³ segundo Ricoeur. Esse apontamento auxilia a compreensão dos objetivos de Lúcia na construção da personagem, na

¹³¹ MAIA, Carla. Op. cit., p. 410.

¹³² NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2005. v. II. p. 62.

¹³³ RICOEUR, Paul. Op. cit., p. 136.

medida em que esta deve estabelecer conexões entre os depoimentos das mulheres entrevistadas e as experiências pessoais da diretora. Desirée Azevedo, ao analisar o papel interpretado pela atriz no filme, observa como “a personagem é capaz de sobrepor os conflitos e sentimentos mais íntimos apresentados de forma individualizada nos testemunhos, associando-os em performances que simbolizam um sujeito coletivo”.¹³⁴

Nesse sentido, o filme está afinado aos ideais da geração de Lúcia Murat. Os depoimentos das ex-guerrilheiras, somados ao monólogo, conformam um discurso militante que reafirma o pensamento de esquerda. A esse respeito, concorda-se com a análise de Maia, quando afirma que

Os depoimentos são costurados em prol de um discurso coeso em que a singularidade de cada história, de cada mulher, fica em segundo plano. A impressão é a de que todas têm histórias parecidas. A experiência particular se perde entre as falas retalhadas, recortadas em demasia. Muitas vezes, as entrevistas dão sequência a cenas das personagens encenando ações cotidianas (cozinhando, saindo para trabalhar), sobrepostas por uma voz *over* que conta detalhes da vida e dos sentimentos delas. O discurso fílmico, através destes procedimentos, organiza e determina excessivamente a palavra e a presença das pessoas que filma.¹³⁵

Um jogo de identificações entre a personagem interpretada pela atriz e as demais mulheres que concederam entrevistas para o filme constrói uma correspondência entre as histórias narradas nos depoimentos e as experiências pessoais da diretora presentes no monólogo. Desse modo, o primeiro longa-metragem de Lúcia Murat sinaliza a existência de um campo no qual as representações sobre o passado recente estão centradas na intimidade do cineasta. Acerca desse cinema, Fernando Seliprandy afirma: “existiria mesmo uma crescente tendência à perspectiva íntima na atual produção documentária nacional sobre o período autoritário, manifesta em obras que estabelecem correlações complexas de distanciamento e aproximação com a coesão monumental”.¹³⁶

Em suas análises do cinema nacional que tematiza a ditadura militar, o autor exalta essa vertente introspectiva voltada para a dimensão íntima da memória que se contrapõe a uma memória celebrativa dos fatos relacionados à resistência ao passado autoritário,

¹³⁴ AZEVEDO, Desirée De Lemos. Op. cit., p. 15

¹³⁵ MAIA, Carla. Op. cit., p. 410.

¹³⁶ SELIPRANDY, Fernando. O monumental e o íntimo: dimensões da memória da resistência no documentário brasileiro recente. **Est. Hist.**, Rio de Janeiro, vol. 26, nº 51, p. 55-72, jan./jun. 2013. p. 67.

ressaltando sua força cognoscitiva e seu teor reflexivo e crítico diante do que seria já um “monumento desgastado” para a esquerda brasileira.¹³⁷ Entretanto, o autor pondera:

Vale dizer que é plenamente legítima a celebração da luta passada, ainda mais tendo em vista a arena política presente, em que forças conservadoras cada vez mais insistem, sempre recorrendo à moral, em desqualificar aquela luta (interpretando a violência revolucionária histórica como um “demônio” extirpado da nação) e as conquistas sociais da última década (denunciando seus autores como meros “corruptos”).¹³⁸

Identifica-se em *Que Bom Te Ver Viva* a celebração da luta revolucionária defendida por Seliprandy, sem que este reconhecimento do seu valor redunde em um deslocamento teleológico das ações das ex-militantes que corresponda à “ideologia da resistência democrática” discutida por Daniel Aarão Reis Filho. A respeito dessa ideologia, o autor afirma:

[Seu] aspecto mistificador consiste na omissão de que as esquerdas armadas nunca propuseram um mero retorno à democracia nos moldes do pré-1964, tampouco algo que prefigurasse a institucionalidade que viria a se constituir no Brasil depois do final da ditadura. Essa ideologia tende tacitamente a reduzir a luta pela revolução nos anos 60/70 a uma fase preparatória para a democracia brasileira tal qual está hoje estabelecida, legitimando assim o passado de muitos ex-guerrilheiros.¹³⁹

Para a diretora, ainda hoje a relevância social do filme se assenta no caráter de testemunho das atrocidades cometidas pelo Estado autoritário brasileiro durante a ditadura militar, como ela afirmou na sessão de abertura da 9ª Mostra de Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul, ocorrida em 2014, em que este foi exibido:

[...] a história está muito mal contada no Brasil. Quer dizer, o que foi a ditadura, o que foi a tortura [...] E eu acho fundamental que a gente recupere a nossa história. Então eu acho que tanto os depoimentos que foram dados para a Comissão da Verdade, como os trabalhos da Comissão da Verdade, como esse filme estar passando hoje, ele volta a mostrar o horror que foi aquele momento.¹⁴⁰

Em um plano-sequência ao final, a personagem de Irene Ravache se coloca atrás das grades de uma janela, em clara alusão à situação de prisioneira. A tomada do lado de fora da

¹³⁷ SELIPRANDY, Fernando. Op. cit., p. 69.

¹³⁸ Ibid. p. 62

¹³⁹ REIS FILHO, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). **O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)**. Bauru: Edusc, 2004. p. 58.

¹⁴⁰ Mostra Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul. **9ª Mostra Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul homenageia Lúcia Murat**. 14 nov. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0sfDUCobIdY>>. Acesso em: 11 mai. 2015.

casa enquadrando a janela gradeada cria o cenário de uma cela e destaca o contraste de luz e sombra entre o interior e o exterior dos ambientes. Em relação a este espaço cênico, a personagem está presa no interior da casa, o reduto de sua intimidade. (Fotograma 4)



Fotograma 4: “Eu devia por uma placa ‘Cuidado, cachorro ferido’”.

José Carlos Bruni compara o presente a uma janela aberta, como a da cena mencionada, a qual permite a contemplação das paisagens do passado e do futuro. Segundo o autor, essa imagem possibilita “pensar o presente não apenas como algo passando ou durando, pois na essência do instante estão o deixar-de-ser e o vir-a-ser, a liberdade e a história, a luz. Mas também, a treva.”¹⁴¹ A partir dessa ideia sobre o presente, compreende-se que o monólogo encenado pela personagem expressa uma avaliação negativa sobre o passado, mas também uma busca de libertação. No entanto, há uma grade na sua janela que não lhe permite vislumbrar as paisagens do tempo com liberdade. O tom do monólogo é melancólico e a fotografia da cena é escura. Essa composição sugere a ideia de que a personagem ainda não se libertou do jugo das experiências traumáticas sofridas durante a ditadura militar.

A desilusão de uma geração

Tendo em vista as questões da tortura e das perdas tematizadas em *Que Bom Tem Ver Viva*, Lúcia Murat inicia no seu segundo longa-metragem uma discussão a respeito de sua participação na luta revolucionária por outro viés. De *Doces Poderes* (1996), filme em que a cineasta discute a condição da democracia no país analisando o jogo de forças que atua na definição de uma eleição, uma sequência, em especial, merece destaque. Trata-se do momento em que, conversando com um colega, a protagonista Bia, interpretada pela atriz Marisa Orth, diz: “A última coisa que eu queria nesse mundo era fazer papel de mártir”, quando a câmera

¹⁴¹ BRUNI, José Carlos. Uma introdução ao presente. In: BRUNI, José Carlos; MENNA-BARRETO, Luiz; MARQUES, Nelson. (Org.). **Decifrando o tempo presente**. São Paulo: Editora UNESP, 2007. p. 20.

enquadra o personagem com o qual ela conversava, com uma televisão ligada em segundo plano exibindo o filme *Que Bom Te Ver Viva*, em uma cena do monólogo interpretado por Irene Ravache. (Fotograma 5)



Fotograma 5

É estabelecida, assim, uma referência à personagem da produção anterior, que sugere uma identificação entre os papéis de Marisa Orth e Irene Ravache, e uma projeção da diretora na personagem Bia; considerando sua experiência profissional como jornalista e editora-chefe de um jornal de televisão antes de se tornar cineasta.

O enredo de *Doces Poderes* se desenvolve a partir da entrada de Bia em uma sucursal de televisão em Brasília no cargo de diretora, no qual se vê como o período de eleição impõe à sua personagem o desafio de trabalhar nos limites do politicamente correto, de acordo com seus princípios éticos segundo os quais busca cobrir indistintamente todas as campanhas, revelando um ideal de justiça que destoa dos objetivos dos demais personagens. Neste filme, assim como em *Que Bom Te Ver Viva*, o discurso militante da cineasta se constrói por meio da denúncia de situações de injustiça por seus personagens, com a discussão de temas candentes na cultura política brasileira e o foco no protagonismo feminino.

Em *Doces Poderes*, a revelação da manipulação das eleições pela emissora foi a solução encontrada por Bia para resolver o drama ético e profissional em que se viu envolvida no enredo, o que significou o sacrifício de seu emprego. Todavia, percebe-se que, se em *Que Bom Te Ver Viva* parece haver uma admissão da condição de mártir pela personagem de Irene Ravache, mesmo que de forma crítica, ao destacar sua vitimização pelo aparelho de repressão do Estado ditatorial, em um discurso reforçado pelas vozes de outras mulheres vítimas da mesma forma de violência, em *Doces Poderes* há uma forte recusa da personagem Bia em assumir essa condição. Deve-se ponderar que se trata de casos diferentes em cada filme,

porém a relação entre eles é estabelecida por meio da citação do longa anterior em *Doces Poderes*.

Desse modo, a análise transversal da cinematografia de Lúcia Murat possibilita observar como o olhar retrospectivo da cineasta para suas experiências durante a ditadura, que parece monumentalizar a imagem da mulher revolucionária no seu primeiro filme, relativiza essa condição na produção seguinte, revisando o discurso construído anteriormente de modo a escapar à sua martirização.

Tendo em vista as considerações de Ricoeur sobre a obstinação no trauma como um trabalho estéril, pode-se compreender o esforço de Lúcia Murat em livrar-se da imagem de mártir como uma forma de evitar a repetição de sua vitimização. De acordo com Ricoeur, a repetição,

essa forma de repisar as humilhações – mas também as ações heroicas – tem qualquer coisa de patológico, que impede o verdadeiro trabalho da memória que não se limita à caça dos factos, mas se dedica a explicar, a compreender, por meio de que engrenagens tudo aconteceu, de modo a purgar o coração do ódio, da vingança, assim como da glória vã.¹⁴²

O autor preconiza o bom uso das feridas da memória contra, simultaneamente, o esquecimento e a repetição nostálgica. Segundo diz, “compreender não impede de condenar e louvar, mas liberta as paixões da sua obsessão, que condena a memória a uma piedade imóvel”.¹⁴³

De *Doces Poderes*, deve-se destacar também as falas nas ilhas de edição de personagens que se retiraram da sucursal para trabalhar em outros estados em campanhas políticas, que superam uma caracterização maniqueísta dos personagens do filme, contrariando o argumento de Calil Abrão que resume sua trama a um embate entre representantes da esquerda e da direita política.¹⁴⁴ Esta talvez seja a mais representativa das ideias e experiências da diretora, que se misturam ao drama da personagem anônima interpretada por Zezé Polessa, expresso em um discurso direto, dito ao espectador:

¹⁴² RICOEUR, Paul. **O bom uso das feridas da memória**. Disponível em:< www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/o_bom_uso_das_feridas_da_memoria>. Acesso em: 20 mai. 2016.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ ABRÃO, Calil Felipe Zacarias. “Doces poderes”: uma análise doce demais? **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, julho 2011.

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

Na página online da produtora Taiga Filmes e Vídeo, Lúcia Murat revela o objetivo de deslindar através de *Doces Poderes* as relações da democracia recente com o “capitalismo perverso”, como fatores que concorrem para o estabelecimento do poder político.¹⁴⁵ Em uma afirmação do alcance das questões tratadas a uma amplitude global, ela se refere à monetarização das relações humanas, ao novo papel da mídia e a uma crise da ética. Lúcia Murat se posiciona contra a prática de financiamento de campanhas eleitorais e ao predomínio do aspecto financeiro sobre os valores éticos na atualidade.

Estes valores aparecem em seus discursos frequentemente associados ao passado, enquanto seu diagnóstico do presente aponta para um estado de esquizofrenia e selvageria, em uma postura muito próxima de um saudosismo que o seguinte comentário, que complementa suas asserções sobre o filme, parece reforçar: “Neste confuso fim de século, o filme pergunta: como sobreviver a todas estas contradições se não existe mais um mito no fim do túnel?”.

“Um trabalho sobre a utopia”

Como bem observa Abrão em sua análise de *Doces Poderes*, “o filme foi realizado numa época de desânimo político para as esquerdas e esse clima fica evidente em todo o filme”.¹⁴⁶ Esta perspectiva diante do presente e do futuro também é expressa em *Quase Dois Irmãos* (2004). Mas, antes de se deter sobre seu significado nesta produção, importa analisar a abordagem nele realizada sobre as relações entre presos políticos e presos comuns no Presídio da Ilha Grande, durante a década de 1970.

O enredo do filme não aborda os antecedentes da detenção dos prisioneiros, de modo que sua narrativa apresenta os presos políticos e os presos comuns já encarcerados no contexto dos anos 1970, sem passar pela fase de interrogatórios em que a tortura era utilizada ostensivamente para extrair informações. A respeito das relações entre os presos estabelecidas a partir do contato no presídio, a diretora comenta na justificativa para o filme, que:

¹⁴⁵ TAIGA FILMES E VÍDEO. **DOCES PODERES**. Disponível em: <<http://www.taigafilmes.com/docespoderes.html>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

¹⁴⁶ ABRÃO, Calil Felipe Zacarias. Op. cit., p. 2.

As relações amistosas não conseguem sobreviver ao enfrentamento diário. Mas, além da separação, a convivência trouxe um aprendizado de ambos os lados. A classe média neste momento entra em contato com as transgressões - drogas e homossexualidade - que vê na cadeia. O jovem marginal, por sua vez, se aproveita da organização dos militantes para criar sua própria organização.¹⁴⁷

Em entrevista sobre a produção, também disponível na página da produtora na internet, o discurso de Lúcia se liga ao trecho reproduzido anteriormente, complementando sua visão das relações entre a classe média e a favela. Se o propósito da colaboração de Paulo Lins na escrita do roteiro era oferecer o olhar da comunidade sobre essas questões, sua participação, no entanto, parece não ter tanto relevo, visto que predomina no filme a orientação da diretora. A ideia de Lúcia sobre a produção está expressa no comentário a seguir:

A experiência principal do filme no presídio na Ilha Grande está ligada a uma experiência pessoal. Eu, que também fui presa política, vivi isto na época da ditadura e um dos aspectos que sempre me impressionou muito foi a questão da impossibilidade da relação, mesmo na cadeia. [...] Mas, a ideia do filme mesmo me veio à cabeça quando algumas adolescentes conhecidas passaram a subir o morro e ter relação com traficantes. Então, na verdade, o filme partiu de hoje. Era como se fosse uma reprodução, nos novos tempos, de uma mesma experiência que já tinha vivido antes. A ideia portanto, já surgiu como sendo uma história que teria várias épocas, como um círculo vicioso. No fundo o filme é profundamente auto-biográfico da minha geração.¹⁴⁸

Neste filme, os personagens Miguel e Jorge, de origens sociais distintas, interpretados pelos atores Caco Ciocler e Flávio Bauraqui, respectivamente, representam a classe média e a favela carioca, entre os quais a música, especificamente o samba, é o elemento de ligação. De acordo com Lúcia, a própria realização do filme representa a possibilidade de encontro entre os dois mundos por contar com um co-roteirista oriundo da Cidade de Deus (Paulo Lins), com músicas de um compositor negro (Luís Melodia), e com a atuação de pessoas da comunidade. Em análise do filme *Quase Dois Irmãos*, Miguel Pereira considera que:

ao falar do passado e denunciar as práticas equivocadas da esquerda, Lúcia resgata também o valor desse lugar de sonhos e possibilidades de um mundo em que todos seremos irmãos, e não quase irmãos. A metáfora do título é também um desejo afirmado ao longo de toda a narrativa. Aponta para uma outra representação da política em que essa possibilidade possa ser colocada

¹⁴⁷ TAIGA FILMES E VÍDEO. **QUASE DOIS IRMÃOS**. Disponível em: <http://www.taigafilmes.com/quase/o_filme.html>. Acesso em: 22 abr. 2015.

¹⁴⁸ Ibid.

em andamento.¹⁴⁹

A tematização da violência urbana no filme sugere uma ressonância de características que marcaram o Cinema da Retomada. O roteiro de *Quase Dois Irmãos* é uma coautoria de Lúcia Murat e Paulo Lins, escritor da obra *Cidade de Deus*, a partir da qual foi realizado o filme homônimo dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund, lançado em 2002, representante de maior sucesso deste cinema e cujo tema central é a violência urbana.

Há, portanto, possibilidades de diálogo entre as produções mencionadas que devem ser examinadas. *Quase Dois Irmãos* apresenta uma proposta de compreender e explicar o estado atual do país, em que a sociedade é obrigada a conviver com a criminalidade, sem, no entanto, ser capaz de propor uma solução para o problema, o que se afigura a um eco das produções representativas do Cinema da Retomada, nas quais, de acordo com Marson, “A [representação da] violência vem do ressentimento pela falta de perspectivas e de possibilidades de salvação, pela falta de um projeto de nação: frente à ausência de utopias, a violência se instaura”.¹⁵⁰ Uma perspectiva semelhante é destacada por Pereira em sua análise de *Quase Dois Irmãos*. Segundo o autor,

o filme aponta para a impossibilidade do retorno das utopias do passado e se vê perplexo diante das novas realidades. [...] O mundo contemporâneo perdeu o elã revolucionário. Estagnou. Está imerso na cultura da violência e a tudo assiste sem uma reação eficiente e transformadora.¹⁵¹

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

Não, eu não seria uma representante dos 60 se abrisse mão da utopia. Mas existe uma diferença entre a minha posição como cidadã e o meu trabalho artístico. Como disse Cortázar, eu não preciso passar mensagens. [...] O filme é um balanço de vida, e a frase de Fernando Pessoa (“temos todos duas vidas, uma a que sonhamos, outra a que vivemos”) [dita em voz *over* na

¹⁴⁹ PEREIRA, Miguel. Carri e Murat: Memória, política e representação. *Significação*, n. 32, 2009. p. 201.

¹⁵⁰ MARSON, Melina Izar. Op. cit., p. 163.

¹⁵¹ PEREIRA, Miguel. Op. cit., p. 200.

sequência de abertura do filme] representa bem um balanço de uma vida dita pelo poeta da melancolia.¹⁵²

Como bem observou Pereira em sua análise do filme, “num discurso indireto livre, para usar um conceito que Pier Paolo Pasolini aplicou ao cinema com muita propriedade, Lúcia Murat acertou as contas com a sua geração de modo a valorizá-la, em vez de negá-la.”¹⁵³ Desse modo, conclui-se que *Quase Dois Irmãos* se pretende uma autobiografia de Lúcia Murat, ficcionalizada para corresponder não só às suas memórias sobre a ditadura, mas à experiência de sua geração.

As memórias sobre o ausente

Para a cineasta, suas experiências na prisão tornaram-se marcos em sua biografia. As datas de quando foi presa e de quando saiu da prisão constituem referências cronológicas de seus relatos no filme *Uma longa viagem* (2011), a partir das quais ela ordena e compreende os acontecimentos narrados.

Esse longa-metragem foi realizado por Lúcia Murat a partir da reconstituição da história de Heitor, seu irmão mais novo, por meio das cartas que ele escreveu para sua mãe durante a juventude, enquanto viajava pelo mundo. O próprio Heitor explica essa situação em sua primeira fala no filme: “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 pra boa vida”. A partir de então, o irmão de Lúcia assume o protagonismo do filme, representado por ele mesmo e pelo ator Caio Blat no papel do jovem Heitor, interpretando os textos de suas cartas.

Ironicamente, a alternativa da família de Lúcia e Heitor de mandá-lo para Londres para evitar que se envolvesse na luta armada contra a ditadura no Brasil como a irmã, ofereceu-lhe a oportunidade de entrar em contato com experiências tão subversivas que redundaram em sua prisão na Holanda por tráfico de drogas e sua internação em uma casa de saúde na Índia.

Assim, em um primeiro momento, a narração das viagens de Heitor estabelece um contraponto à biografia de Lúcia Murat, visto que seu envolvimento com a contracultura da década de 1970 denota escapismo, enquanto a atitude de sua irmã frente à conjuntura política

¹⁵² Revista Época. Op. cit.

¹⁵³ PEREIRA, Miguel. Op. cit., p. 201.

da ditadura foi o engajamento em movimentos de luta armada. Há que se considerar, entretanto, que suas experiências constituem modos distintos de resistência ao *status quo* daqueles anos. Se a escolha de Lúcia foi o confronto direto, a de Heitor foi a adesão à contracultura, e a de Miguel, o irmão mais velho, o trabalho social.

Na sequência de abertura do filme, a câmera em *travelling* segue o ator pelo corredor de uma casa que conduz até Heitor enquanto ele escreve uma carta. A câmera percorre objetos pessoais dispostos em uma estante, como porta-retratos e quadros, que evocam memórias familiares e afetivas de Lúcia e de seu irmão e compõe uma atmosfera intimista em harmonia com o espaço cenográfico. (Fotograma 6) Há uma correspondência entre a ambientação do filme e o espaço de encenação do monólogo de *Que Bom Te Ver Viva*, no qual em alguns momentos a cenografia reconstitui uma atmosfera intimista, com uma estética estilizada que combina as cores do figurino da personagem, da luz e do cenário. (Fotograma 7)



Fotograma 6



Fotograma 7

Retomando a famosa metáfora de Santo Agostinho dos “vastos palácios da memória”, construída no livro X de suas Confissões, que atribui à interioridade da mente humana o aspecto espacial de um lugar íntimo, o conceito de toponálise, apresentado pelo filósofo francês Gaston Bachelard em *A Poética do Espaço* (1957), pode auxiliar na compreensão das representações imbricadas na construção dos cenários desses filmes, enquanto forma de apreender o espaço poético da imagem da casa.

Segundo o filósofo, esse modo de análise permite abordar aspectos do efeito da imaginação poética na literatura¹⁵⁴. Como preconiza o autor, o exame de espaços como esse concebidos pela imaginação, que agregam lembranças e esquecimentos, se realiza por meio

¹⁵⁴ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 12.

da junção dos métodos psicanalítico e fenomenológico. Em uma explanação de sua abordagem, Bachelard assinala a diferença entre o seu método de investigação e o da psicanálise tradicional, pelo fato de buscar transcender a oscilação entre significativo e significado e deixar-se conduzir por uma liberação da imaginação pelas imagens.

De modo a explicar a sua via de acesso às imagens poéticas em comparação ao método psicanalítico, Bachelard remonta à ideia de verticalidade da linguagem poética. Ele entende que, enquanto o psicanalista se ocupa das causalidades psicológicas e das significações da linguagem - numa incursão aos domínios mais profundos da mente, preso às armações da memória e às pulsões, ligado aos sentidos do passado - o fenomenólogo se dirige à sensibilidade das palavras, à potência da inspiração e ao âmbito da imaginação, em um movimento que tende para além das imagens. Entretanto, o filósofo entrevê a possibilidade de união dos dois métodos em um “dimétodo”, para uma melhor compreensão da linguagem poética.¹⁵⁵ A analogia que estabelece entre as constituições da casa e da alma humana são o melhor exemplo de uma análise nesse sentido.

A noção do autor sobre imagens poéticas difere radicalmente de uma ideia de representação segundo a qual a imagem se apresenta como um objeto ou um substituto de um objeto. Nas suas palavras, “a fenomenologia da imaginação não pode se contentar com uma redução que transforma as imagens em meios subalternos de expressão...”.¹⁵⁶ Essa análise considera a capacidade da imaginação de aumentar os valores da realidade evocados por meio de lembranças; o que não invalida a busca pela origem dos valores do espaço habitado, “valores oníricos”, para Bachelard.

A abordagem da questão de um espaço vital habitado perpassa pela faculdade da imaginação e não a concebe separadamente da memória, de acordo com a noção bachelardiana de que nesse nível dá-se a união da lembrança com a imagem. Esforçando-se por alcançar o fundo poético do espaço da casa habitada, o autor afirma ser a casa uma força que integra os pensamentos, sonhos e lembranças do homem por meio de devaneios,¹⁵⁷

¹⁵⁵ BACHELARD, Gaston. **Fragmentos de uma poética do fogo**. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 45-46.

¹⁵⁶ Id. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 63.

¹⁵⁷ Bachelard define o devaneio como uma atividade polissimbólica, que constitui objeto de estudo privilegiado de sua fenomenologia. Ibid., p. 44.

adquirindo a conotação de um ser materno que abriga e protege, conferindo unidade e estabilidade ao homem.¹⁵⁸

A partir da ideia de que “o espaço retém o tempo comprimido”,¹⁵⁹ Bachelard considera as repartições da casa como refúgios de lembranças, e, nesse sentido, a toponálise consistiria “no estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima”.¹⁶⁰ Para o filósofo, a casa é imbuída de um sentido de verticalidade segundo o qual as extremidades que são o sótão e o porão representam respectivamente os polos de racionalidade e irracionalidade, em referência à tripartição da mente humana em superego, ego e id pela psicanálise freudiana.

Desse modo, supõe-se que as cenografias dos filmes supracitados que reconstroem o ambiente doméstico favorecem a expressão das construções mnemônicas da cineasta relativas a suas experiências durante a ditadura e os trabalhos de memória decorrentes da enunciação desses discursos. É curioso observar que nesses dois filmes tais discursos são revelados mais diretamente que nos outros. Em *Que Bom Te Ver Viva*, por meio do monólogo interpretado pela personagem de Irene Ravache que alterna entre discursos diretos e o uso de ironia, bem como entre momentos de sobriedade e outros em tom ébrio, caracterizando um processo de delírio reflexivo. Em *Uma longa viagem*, nos relatos de Lúcia Murat durante as conversas com o irmão, em discurso direto e em voz *over*, sobrepostos à montagem de imagens de arquivo, como também ocorre no outro filme.

A sequência de abertura de *Uma Longa Viagem* é acompanhada pela reprodução do clássico blues *Summertime* (George Gershwin, 1935), na voz rouca de Janis Joplin, à qual se sobrepõe o seguinte comentário de Lúcia Murat, em *off*:

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 três que puseram a ordem de cabeça para baixo, os que aprontaram, os que trouxeram um monte de problemas.

Em meio à atmosfera taciturna criada pela luz baixa do ambiente juntamente com a música, a fala da diretora circunscreve o filme no âmbito de sua história familiar, na medida em que os personagens aos quais se refere são a si mesma e seus dois irmãos, definidos por características comuns que os uniam. “Mas o que fazer diante da morte, além de chorar

¹⁵⁸ BACHELARD, Gaston. Op. cit., p. 26.

¹⁵⁹ Ibid., p. 36.

¹⁶⁰ Ibid.

ininterruptamente? Foi porque perdemos Miguel que Heitor precisou falar, que eu resolvi recuperar as cartas que mamãe tinha guardado e comecei a fazer esse filme”, Lúcia diz em seguida, complementando o sentido da fala anterior, o que pode ser entendido como o argumento do filme.

Neste filme, Lúcia Murat fala, portanto, de um não lugar, um lugar do qual foi destituída pela morte de Miguel. Maria Rita Kehl destaca a respeito do luto que “a perda do ser amado não é apenas perda do objeto, é também a perda do lugar que o sobrevivente ocupava junto ao morto. Lugar de amado, de amigo, de filho, de irmão.”¹⁶¹ Em uma de suas falas mais significativas no filme, Lúcia comenta em voz *over* sua entrada em um grupo de esquerda aos dezenove anos. Em seguida, é lida uma carta de seu irmão para sua mãe, em que ele ameniza o impacto para sua família do engajamento de Lúcia na militância política contra a ditadura, demonstrando a cumplicidade característica da relação dos dois. Assim, são afirmados os laços fraternos entre Lúcia e Heitor, o que, no entanto, não diminui a lacuna aberta pela perda de Miguel.

Refletindo acerca de como a memória sobre o ausente tem sido articulada para descrever a experiência histórica, a diretora comenta a proposta narrativa deste filme na sua justificativa disponível na página da produtora na internet:

Talvez o fato de vivermos um tempo em que muitas certezas foram colocadas em xeque, que utopias caíram em desuso, nos levem a querer abordar os fatos de outra maneira, a partir de experiências pessoais. O pessoal e o político tratados de uma forma mesclada quem sabe pode abrir novos caminhos, mais livres.¹⁶²

Em análise sobre o filme, Scamparini descreve bem a perspectiva adotada pela diretora. De acordo com ela, Lúcia Murat “apossa-se de um pedaço da história brasileira e caminha em direção ao individual, a sua história familiar, lançando mão de artifícios atípicos ao documentário tradicional, como a duplicação do irmão-personagem através do recurso da encenação”.¹⁶³

A técnica de sobreposição de imagens, em alguns momentos, cria o efeito de simultaneidade entre a narração do mesmo fato por Heitor e por Caio Blat. Observa-se,

¹⁶¹ FREUD, Sigmund. Op. cit., p. 17-18.

¹⁶² TAIGA FILMES E VÍDEO. **UMA LONGA VIAGEM**. Disponível em:
<http://www.taigafilmes.com/quase/o_filme.html>. Acesso em: 22 abr. 2015.

¹⁶³ SCAMPARINI, Julia. Op. cit., p. 283.

também, a utilização de rimas visuais e sonoras para alternar entre os depoimentos do irmão da cineasta e a interpretação de suas cartas pelo ator. Por meio desse conjunto de elementos é reconstituída a trajetória de viagens de Heitor e sua história é recontada.

Nas cenas de estúdio em que o filme utiliza projeções dos lugares visitados por Heitor, a encenação performática do ator promove sua inserção nesses espaços. No entanto, pode-se conjecturar que ele representa também o desejo da diretora de se inserir nesse histórico de viagens. Nos momentos em que Lúcia interpõe seus dados biográficos entre os relatos de viagem do irmão, há uma tentativa de justificar sua ausência nessa trajetória com os fatos relacionados aos reveses de seu envolvimento na guerrilha urbana. Mas, passadas essas experiências, em sua carreira de cineasta ela teve oportunidade de percorrer alguns dos caminhos traçados pelo irmão, ela afirma. Com isso, não se percebe de sua parte pesar pela dedicação à luta armada, mas sim pela liberdade tolhida por anos, a qual foi bem desfrutada por Heitor.

Lúcia destaca, inclusive, que se afastou momentaneamente do irmão devido à sua conduta. Há uma ocasião no filme em que a diretora diz, em voz *over*: “Houve um momento nos 60 em que a loucura tinha um charme, como se fosse sinônimo de libertação. Eu sempre senti, por exemplo, que enlouquecer depois de ter sido torturada era mais digno.” No entanto, a loucura que seu irmão representava a interpelava, pois os excessos aos quais ele cedia contrariavam os ideais de Lúcia, moralmente superiores, de sua perspectiva.

A respeito de seu afastamento do irmão, após a saída de Lúcia da prisão, ela conta: “Hoje, pensando na admiração que sempre tive pelos *beatniks*, pelo fascínio da própria loucura, vejo que naquele momento, apesar de continuar me deliciando com aquela literatura, não conseguia mais suportá-la na minha vida. Depois de uma revolução derrotada, eu tentava sobreviver. A falta de limites, de compromisso, os excessos, seriam, a partir de agora, sob controle. E me afastei. Nos afastamos.”

Neste filme, a cineasta discute ainda sua relação com a religião, declarando-se agnóstica desde os quinze anos, quando deixou de acreditar em Deus e de seguir o catolicismo. Em uma sequência do filme, sua voz em *off* comenta a situação de tortura, em que, segundo ela, é difícil não acreditar em Deus, e mesmo assim ela continuava não acreditando, enquanto a câmera percorre dos pés à cabeça uma escultura de Jesus Cristo crucificado, ressaltando as marcas do suplício em seu corpo. (Fotogramas 8, 9 e 10)



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10

Esse conjunto de elementos sugere uma correspondência entre a tortura e o martírio de Cristo, bem como reforça uma associação da cineasta com sua imagem, estabelecida quando ela diz que pela filiação de sua mãe à Teologia da Libertação, ela se tornou o próprio Jesus Cristo.

Tal identificação entre o drama da vítima da tortura e a paixão de Cristo é encontrada também em discussão realizada pelo Frei Leonardo Boff acerca da tortura política. Ele diz sobre o torturado, que “ele conhece o que significa descer ao inferno, não o dantesco que já é terrível, mas aquele de Jesus Cristo, conservado no Credo cristão: é a descida à terrível solidão humana, aquela solidão produzida pelo ódio”,¹⁶⁴ ao passo que Jesus Cristo é “Aquele que se apresentou na figura de um torturado, o Juiz supremo, o Servo sofredor.”¹⁶⁵ Há, portanto, a retomada da figura do mártir na composição da autoimagem da cineasta, em uma relação confusa, que parecia ter se resolvido desde a sua abordagem em *Doces Poderes*, mas que retorna neste filme com novos elementos.

A imagem de um mito

No filme *A memória que me contam*, lançado em 2012, é retomada a identificação construída em *Que Bom Te Ver Viva* entre a personagem de Irene Ravache e a cineasta. Como bem observa Patrícia Santana,

Com esse filme, Lúcia Murat revisita o primeiro longa-metragem e parece que a escolha de Irene Ravache foi proposital. Irene, a personagem de Ravache em *A memória que me contam*, pode muito bem ser vista como a mesma pessoa daquele outro filme [*Que Bom Te Ver Viva*] vinte e cinco

¹⁶⁴ BOFF, Leonardo. Prefácio. In: ELOYSA, Branca (Org.). Op. cit.

¹⁶⁵ Ibid. p. 15.

anos depois, agora com mais experiência e mais desiludida, em tempos de atrofia política.¹⁶⁶

A pertinência da identificação entre as personagens, com referência a um filme anterior, é reforçada na medida em que opera neste filme como mecanismo de legitimação do “pacto autobiográfico”,¹⁶⁷ visto que “o pacto se constrói dentro do filme e pode convalidar-se em forma extracinematográfica”,¹⁶⁸ segundo Zylberman. A personagem Irene Constantino pode ser então compreendida como uma projeção de Lúcia Murat neste longa, embora se trate de uma personagem ficcional, do mesmo modo que Ana, inspirada em Vera Sílvia Magalhães.

Segundo informações disponíveis na página da produtora na internet sobre o filme, quando Vera tinha 45 anos e quase morreu de uma infecção generalizada e Lúcia observava os amigos que iam visitá-la e, reunidos, conversavam e discutiam como se estivessem numa assembleia estudantil, tendo como elo não o cotidiano de cada um, mas a ligação com Vera que vinha de um passado comum, ela pensou pela primeira vez em fazer o filme. Mas, nas palavras da cineasta, “Foi apenas quando Vera morreu que a dor me levou a voltar ao projeto e começar a escrever”.¹⁶⁹

Como conta em uma entrevista, o roteiro de *A memória que me contam* foi escrito em 2008, mas, em meio às dificuldades para a realização cinematográfica no Brasil, o filme *Uma Longa Viagem* foi selecionado em um edital e sua realização acabou se antecipando à do filme dedicado a Vera.¹⁷⁰ Entretanto, percebe-se que, assim como aquele foi motivado pela perda do irmão Miguel, este foi realizado por Lúcia como um trabalho de luto pela morte da amiga.

Vera Lúcia tem sessenta anos na trama, embora tal condição só seja mostrada em uma sequência rápida no hospital em que está internada, primeiramente em um plano médio, depois em alguns *close-ups* que enfocam suas rugas. (Fotograma 11) Em entrevista sobre o

¹⁶⁶ SANTANA, Patrícia Maria dos Santos. O cinema-denúncia de Lúcia Murat. **O Guari** – Revista Eletrônica de Literatura. Disponível em: <<http://oguari.blogspot.com.br/2013/09/o-cinema-denuncia-de-lucia-murat.html>>. Acesso em 25 nov. 14. s/n.

¹⁶⁷ Noção concebida por Philippe Lejeune para se referir à identidade entre autor, narrador e personagem na escrita autobiográfica, que conforma a veracidade da obra. Tal característica é identificada na modalidade de documentários realizados em primeira pessoa por Pablo Piedras. ZYLBERMAN, Lior. Op. cit.

¹⁶⁸ “El pacto, se construye dentro del film y puede convalidarse en forma extracinematográfica” Ibid. p. 117. Tradução livre.

¹⁶⁹ TAIGA FILMES E VÍDEO. **A MEMÓRIA QUE ME CONTAM**. Disponível em: <<http://www.taigafilmes.com/memoria.html>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

¹⁷⁰ MILANI, Robledo. As memórias de Lúcia Murat. Entrevista concedida a durante o 45º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. **Papo de Cinema**, Entrevistas, 12 jun. 2013. Disponível em: <<http://www.papodecinema.com.br/entrevistas/as-memorias-de-lucia-murat>>. Acesso em: 13 mai. 2015.

filme, acerca da representação de Vera por meio da personagem Ana, a diretora comenta: “Não é flashback, ela só existe na imaginação dos amigos, a ideia do mito, como se o mito não envelhecesse, sempre bonita, sempre rebelde, essa é a memória que me contam e que veio numa frase da Vera”.¹⁷¹(Fotograma 12)



Fotograma 11



Fotograma 12

O filme, todavia, contribui para a mitificação do personagem histórico de Vera Sílvia Magalhães, através da construção de uma representação a-histórica como Ana. Para a construção de sua representação contribui a trilha sonora, creditada ao músico chileno Diego Fontecilla, que, segundo afirma na página online da produtora, imprimiu à música, que tem a personagem como guia, um tom operístico que seria adequado para se referir aos sobreviventes de uma utopia. De acordo com o diretor de fotografia, o colorido do filme também colabora nesse sentido ao trabalhar com tons dramáticos, visando alcançar certo lirismo proposto por Lúcia,¹⁷² além do figurino da personagem e do uso constante do cigarro que a caracterizam como uma jovem mulher da década de 1960.

A narrativa visual do filme tem grande espaço sobre os diálogos, contando inclusive com muitos momentos de silêncio. A cena de abertura apresenta o seu título sobreposto a um plano médio frontal de ondas do mar em direção à praia, como em *Uma longa viagem*. Todavia, a água é um elemento cinematográfico nesta produção, presente em vários momentos como metáfora para as emoções expressas pelos personagens. Nas palavras da diretora, “Como a memória não é uma coisa definida, é meio fluida, trabalhamos muito com

¹⁷¹ Florianópolis Audiovisual Mercosul. **Entrevista – Lúcia Murat e Otávio Augusto**. 21 jun. 2013. Disponível em: <http://www.audiovisualmercosul.com.br/por/noticias/257-Entrevista_Lucia_Murat_e_Otavio_Augusto>. Acesso em: 11 mai. 2015.

¹⁷² TAIGA FILMES E VÍDEO. **A MEMÓRIA QUE ME CONTAM**. Disponível em: <<http://www.taigafilmes.com/memoria.html>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

transparência, com água, buscando que a própria imagem refletisse o quanto a memória é fragmentada”.¹⁷³

A terceira cena do filme é significativa para compreender a função da representação da água na construção discursiva do longa, quando se ouve pela voz de Ana em *off*, esta totalmente submersa: “Eu tenho sempre o mesmo pesadelo. Tô na praia, e de repente a água vem. Umas 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.” A este ponto ainda não se sabe quem é a personagem nem seu papel no enredo, mas sua fala inscreve na narrativa a angústia presente nos filmes anteriores da diretora ao abordarem o trauma da tortura e suas sequelas psicológicas.

Deve-se ainda ressaltar a relação estabelecida entre as personagens Irene e Ana. A trama sugere se tratar de uma relação ambígua, que mescla cumplicidade e disputa, pois, enquanto uma está mais próxima do papel de vítima, ou mártir, a outra se afigura a um mito; representações que se fazem presentes por meio de recordações dos ex-companheiros e amigos, demonstrando o lugar que cada uma ocupa em suas memórias. Ademais, o envolvimento de Paolo, italiano exilado no Brasil interpretado por Franco Nero, em um triângulo amoroso com Ana e Irene no passado, e o posicionamento de Eduardo entre as duas, colocando-as em disputa pelo lugar de sua mãe, reforçam o sentido de embate entre as personagens.

O último diálogo do filme é significativo ao apresentar Ana diante de Irene em um dos devaneios em que esta revive a imagem da ex-companheira e interage com ela, pois sua fala exprime a dificuldade de reconhecimento do ex-militante no mundo devido ao insucesso da revolução, e a perda de sua identidade diante da falência de seus ideais e da utopia revolucionária. Nesta sequência, em meio a pedidos de Irene para que Ana permaneça viva, ela revela em sua fala o sentido da morte como libertação da condição em que se encontra. Após esse diálogo, como se sua morte estivesse justificada, Ana morre no hospital.

Em *A memória que me contam*, a linha tênue entre a loucura e a sanidade das vítimas da tortura é discutida novamente pela diretora através de um contraponto entre as personagens Ana e Irene. Ana é portadora de sequelas psicológicas e físicas decorrentes de um histórico de

¹⁷³ Florianópolis Audiovisual Mercosul. Op. cit.

torturas, enquanto Irene representa a lucidez possível ao sobrevivente dessa experiência. Por outro lado, a comparação entre as representações de suas personagens coloca em questão a condição de mártir do sobrevivente da tortura. Percebe-se como a morte de Ana lhe assegura o status póstumo invejável de mito, enquanto àquela que sobrevive a essa experiência resta o status de mártir. Contudo, não se trata mais, neste filme, de uma autorrepresentação martirizada, mas do reconhecimento de um limbo em que recaem os expoentes da resistência armada à ditadura no Brasil e do qual a cineasta tenta desvencilhar-se por meio de seu trabalho.

A discussão sobre a condição de vítima dos militantes de esquerda em relação ao regime ditatorial, da qual sobressai o sentido de autocrítica presente no filme, ocorre nos diálogos entre os demais personagens da trama, reunidos na sala de espera do hospital no qual Ana está internada. Entretanto, expressam também posições políticas e ideológicas segundo as quais o indivíduo é compreendido a partir de explicações sociológicas do coletivo militante formado durante os anos do regime militar. Eles representam a parte da chamada “geração de 68” que reagiu à ditadura por meio da luta armada e reconhecem os atos praticados em nome da “lógica da guerra”.

Este, inclusive, é o primeiro filme de Lúcia Murat em que se discute as mortes ocorridas durante ações dos grupos armados, como o “justiçamento” de companheiros, prática comum entre os grupos de esquerda justificada como medida de segurança, bem como é posta em cheque a relação supostamente idílica de ex-guerrilheiros com o passado, com o questionamento se o objetivo final da luta armada teria sido libertário ou autodestrutivo através de um diálogo entre os personagens Zezé e Henrique, interpretados por Clarisse Abujamra e Hamilton Vaz Pereira, respectivamente.

Assim, o ambiente da sala de espera do hospital constitui um importante espaço diegético para o filme: geralmente representado como frio e monótono, constitui o local em que os personagens se confrontam em debates que os remetem aos anos 1960 e promovem a revisão dos valores de sua geração, enquanto aguardam por notícias de Ana.

O personagem de Zé Carlos Machado, José Carlos de Almeida, um ex-companheiro de Irene na função de Ministro da Justiça, representa sua geração no poder. Ele instaura uma Comissão da Verdade com os propósitos de “investigar os crimes cometidos durante a

ditadura, revelar integralmente a história e punir os torturadores”.¹⁷⁴ Desse modo, parece representar a possibilidade de reparação dos abusos sofridos pelos seus pares durante o regime militar. Através de uma declaração de seu personagem à televisão a respeito de seu trabalho, como em *Doces Poderes*, se denuncia também neste filme a manipulação midiática sobre os discursos políticos.

Em relação aos guerrilheiros de outrora, o personagem Eduardo, herdeiro dos ideais revolucionários de Ana, como demonstrado pela relação entre ambos apresentada pelo enredo, expressa uma visão atualizada sobre a noção de revolução e a conjunção entre arte e política. Ele representa uma geração jovem que se vê diante de um contexto e de demandas distintas daquelas apresentadas à “geração de 68”, perante os quais ele se posiciona como cidadão e artista. Ele figura como realizador da instalação *Balaio de Gatos*, do artista plástico Ronald Duarte, e, através de seu personagem, o filme tangencia o encontro das artes plásticas com o cinema, a mercantilização das obras de arte, e assinala mudanças ocorridas no meio artístico a partir do período da ditadura como a ruptura com as hierarquias estéticas dominantes.

Assim, a década de 1960 e sua geração são caracterizados neste filme por uma aproximação romântica entre arte e política, no sentido de que as produções e manifestações artísticas se propunham a intervir diretamente na sociedade; enquanto atualmente esse diálogo não se estabelece diretamente, configurando uma relação menos nítida entre as intenções artísticas, as preocupações políticas e os compromissos sociais. Tal posicionamento em relação às conexões entre arte e política é expresso por Eduardo, quando diz:

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

De tal modo, são estabelecidas no filme distinções geracionais que provocam conflitos entre as gerações, e mesmo no seio da “geração de 68”. Os personagens Ricardo e Irene, nesse sentido, representam posições contrárias diante de assuntos como a sexualidade de seus filhos, a arte de Eduardo e o apoio dos intelectuais brasileiros à libertação de Paolo. Ricardo, por um lado, é caracterizado por opiniões desatualizadas quanto a essas questões, que o remetem a

¹⁷⁴ A criação da Comissão da Verdade em 2011 é um dos fatos ocorridos no Brasil que se sobrepuseram ao enredo durante o desenvolvimento do roteiro, segundo uma nota da diretora na página online da produtora. TAIGA FILMES E VÍDEO. **A MEMÓRIA QUE ME CONTAM**. Disponível em: <<http://www.taigafilmes.com/memoria.html>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

atitudes que seriam correspondentes aos ideais majoritários da sua geração. Ricardo “parece que parou no tempo”, segundo Eduardo, ao passo que Irene é apresentada como uma personagem atenta às mudanças de paradigma.

Paolo di Luca foi acusado de terrorismo, tráfico de armas, assassinato e assalto a banco pelo governo de seu país, onde durante os anos 1970 fez parte da luta armada em uma organização de esquerda. Através desse personagem e da utilização de imagens de manifestações no Rio de Janeiro, em 1968, e na Itália, na década de 1970, a diretora estabelece no filme um paralelo com a história política da Itália, cuja legislação ainda considera os militantes como criminosos comuns, e onde não há, consequentemente, discussão sobre anistia. Através do conflito vivido pelo personagem, são discutidas as representações predominantes no Brasil e na Itália dos militantes de esquerda das décadas de 1960 e 1970.

Desse modo, Lúcia Murat problematiza através dos personagens de *A memória que me contam* temas como a relação dos ex-militantes com seu passado, as consequências de sua luta, o caráter da revolução que buscavam e o papel da utopia na condução dos movimentos revolucionários. Entretanto, o viés crítico expresso pela diretora se identifica ao “vanguardismo-voluntarista” discutido por Marcelo Ridenti, que, segundo ele,

tem sido retomado, consciente ou inconscientemente, por muitas autocríticas de ex-guerrilheiros que continuam a centrar sua explicação do passado na ação e na vontade das supostas vanguardas, em seus “acertos”, “erros” e “desvios”, e jamais no movimento contraditório da sociedade na sua totalidade.¹⁷⁵

O argumento do autor contraria a pretensão de ex-membros da esquerda armada de atribuírem a si próprios a responsabilidade pelo fracasso da revolução. Tal postura se relaciona à ilusão de poder dos militantes à época da luta armada para a qual contribuíam a vida na clandestinidade, o ambiente de conspiração, o porte de armas, o êxito e a repercussão de algumas ações armadas, que redundava no sentimento de um destino orientado para a vitória ou para a morte, muitas vezes frustrado pelo desfecho dos acontecimentos.¹⁷⁶

A escrita do roteiro deste filme por Lúcia teve a colaboração de Tatiana Salém Levy, pois, de acordo com a diretora, em nota na página online da produtora, era fundamental ter a

¹⁷⁵ RIDENTE, Marcelo. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Ed. Unesp, 1993. p. 44.

¹⁷⁶ Ibid. p. 51-53.

nova geração representada no roteiro, de modo a evitar a realização de um filme saudosista. Lúcia não se considera saudosista, visto que seu trabalho com cinema lhe põe em contato com a atualidade, segundo afirma, mas pondera, dizendo que seu olhar “terá sempre a força desse tempo em que tudo foi vivido no limite. A vida e a morte. A perda. A sobrevivência. A tortura. E precisava de um contraponto”.¹⁷⁷

Se comparada a Lúcia, Tatiana estabelece outro tipo de relação com os temas abordados pelo filme: diferentemente da cineasta, que viveu diretamente as situações narradas, a relação de Tatiana com tais acontecimentos é mediada pela experiência de seus pais, militantes que fizeram parte da resistência armada contra a ditadura nas décadas de 1960 e 1970. Desse modo, Lúcia e Tatiana estão representadas no filme por meio de duas categorias de personagens: o sobrevivente e o “herdeiro” dessa história; o que permite questionar se o legado geracional da ditadura militar foi herdado como trauma pela geração seguinte.

“Se a revolução não ocorreu, ocorreram várias pequenas revoluções, mudanças fundamentais na nossa posição no mundo”,¹⁷⁸ diz Tatiana, representante da geração que se sucedeu à dos militantes, em um comentário na página online da produtora que parece exprimir bem a ideia norteadora da construção do posicionamento do personagem Eduardo em relação à revolução, que pretende representar essa geração. Embora Tatiana, particularmente, afirme a importância do legado deixado por seus pais, e isso seja repetido na voz de alguns personagens do filme, o trauma psicológico decorrente da tortura e a culpa por ter sobrevivido aos demais ocupam um espaço significativo na memória de outros; de modo que o sentido geral do filme não apresenta resposta a essas perguntas.

* * *

Por meio da análise dos filmes selecionados entre a produção cinematográfica de Lúcia Murat, pode-se perceber como de *Que bom te ver viva* até *A memória que me contam*, em um intervalo de pouco mais de duas décadas, a preocupação da cineasta em testemunhar e denunciar as práticas violentas e inescrupulosas do regime militar deu lugar a um exercício de autocrítica de sua geração. Nesse sentido, é notável a mudança do tom predominante nos discursos de seus filmes, do primeiro ao último analisado, do melancólico ao reflexivo, com

¹⁷⁷ TAIGA FILMES E VÍDEO. **A MEMÓRIA QUE ME CONTAM**. Disponível em: <<http://www.taigafilmes.com/memoria.html>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

¹⁷⁸ Ibid.

momentos de saudosismo e de ceticismo, que compõem um processo labiríntico de relação com o passado. Nesse ínterim, se observa a recorrência das discussões do trauma e da loucura decorrentes da tortura e da representação do sobrevivente dessa experiência como questões intermitentes.

Segundo Eliane Moraes, a lentidão e a repetição são elementos narrativos constitutivos das representações do trauma.¹⁷⁹ Laplanche e Pontalis também observaram, em descrição sobre o recalado, que “o que permaneceu incompreendido retorna; como uma alma penada, não tem repouso até encontrar resolução e libertação”.¹⁸⁰ No decorrer das produções de Lúcia Murat, percebe-se como ela se encontra às voltas com questões pungentes à memória de suas experiências sob a ditadura, como a relação com o trauma decorrente das torturas e a perda de entes queridos, que se misturam a problemáticas impostas pelo presente. A resolução de seus conflitos demanda tempo para a elaboração de suas memórias e a realização do luto de suas perdas, processos que envolvem formas distintas de relação com o passado. Desse modo, o conteúdo de suas memórias não se encontra estático, mas em constante movimento conforme os esforços que a cineasta dirige em sua intenção.

Considerando a mudança de perspectiva em relação ao passado apreendida da análise dos filmes de Lúcia Murat, a classificação da filmografia da cineasta como um “cinema-denúncia”,¹⁸¹ realizada por Santana, talvez não seja a mais adequada, visto que ela não se limita ao longo de sua carreira a “recontar as barbáries realizadas nos porões da ditadura militar”.¹⁸² Reconhecendo os investimentos subjetivos que Lúcia faz em direção às suas experiências pessoais e às memórias de seu passado sob a ditadura, as noções de “cinema em primeira pessoa”¹⁸³ e “cinema da memória”,¹⁸⁴ que identificam modalidades cinematográficas desenvolvidas como manifestações culturais do “boom da memória”, correspondem melhor ao caráter de sua produção, afinada à febre memorialística das últimas décadas em que emergiram diversos tipos de narrativas de cunho memorial.

¹⁷⁹ MORAES, Eliane Robert. A memória da fera. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). Op. cit., p. 155.

¹⁸⁰ LAPLANCHE (org.) Vocabulário da psicanálise. São Paulo : Martins Fontes, 1998. Apud SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da cultura: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 73.

¹⁸¹ Os filmes analisados por ela são *Que Bom Te Ver Viva* (1989) e *A memória que me contam* (2012). SANTANA, Patrícia Maria dos Santos. Op. cit.

¹⁸² Ibid. s/n.

¹⁸³ PIEDRAS, Pablo. **El cine documental en primera persona**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2014.

¹⁸⁴ ZYLBERMAN, Lior. Op. cit.

Desse modo, o trauma, como conceito-chave elencado para a análise dos trabalhos de memória realizados pela cineasta em seus filmes, em decorrência das consequências psíquicas da tortura, é identificado como o mote dos esforços de recomposição discursiva do evento traumático por Lúcia, para a sua elaboração. O luto, por sua vez, identificado entre as intenções da diretora na produção de seus filmes, “é uma aceitação da perda dos entes queridos e de tudo aquilo que nunca mais nos será restituído”, como o descreve Ricoeur. “Um luto conseguido é a condição de uma memória pacificada, e nessa medida, feliz”,¹⁸⁵ segundo o autor.

Como bem observou Margareth Rago a respeito do trabalho interpretativo sobre memórias femininas,

A memorização do vivido e a construção de um arquivo pessoal são modos de subjetivação, como quer Foucault, que possibilitam o redimensionamento dos acontecimentos passados, o encontro de um lugar no presente, a criação de um espaço subjetivo próprio como um abrigo para instalar-se e organizar a própria vida, especialmente no caso das experiências traumáticas, como a da clandestinidade e a do confinamento na prisão.¹⁸⁶

Considerando que a rememoração se relaciona na produção cinematográfica de Lúcia Murat com a ficcionalização de suas experiências como modo de orientar a própria vida, a compreensão esboçada sobre o trabalho de elaboração lutuosa das memórias da cineasta sobre a ditadura não supõe o esquecimento da experiência traumática, mas a promoção de formas não patológicas de relação com o passado. O cinema constitui, assim, um meio de reconstrução das memórias de Lúcia, no qual elas são ressignificadas e elaboradas de modo a favorecer a integração de seu passado ao presente, propiciando para si a construção de um lugar no mundo.

¹⁸⁵ RICOEUR, Paul. **O bom uso das feridas da memória**. Disponível em:< www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/o_bom_uso_das_feridas_da_memoria>. Acesso em: 20 mai. 2016. s/n..

¹⁸⁶ RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013. p. 141-142.

Apontamentos finais

Entre 1978 e 1979, Lúcia Murat iniciou sua produção cinematográfica na direção do documentário de curta-metragem *O Pequeno Exército Louco*, filmado na Nicarágua durante a Revolução Sandinista. Posteriormente, dirigiu o episódio *Daisy das almas deste mundo*, que integra o filme *Oswaldianas*, de 1992. Lúcia não teve, contudo, uma formação convencional em cinema. “Eu sou geração dos 60 e minha formação se faz com a *nouvelle vague*, o cinema novo e o neo-realismo italiano. Devo a eles minha escola de cinema. Estes os filmes que me formaram.”,¹⁸⁷ segundo conta. Sua inserção no meio cinematográfico se daria, desse modo, através da atividade jornalística desempenhada após sua segunda prisão e pelo contato com amigos que trabalhavam na área.

De acordo com a cineasta, o interesse que a levou a produzir seu primeiro filme na Nicarágua se relacionava a uma necessidade de compreender os acontecimentos que cercavam sua geração na América Latina. A partir desse processo ela descobriu na produção cinematográfica um meio de discutir questões que lhe são caras.

Após realizar *Que bom te ver viva e Doces Poderes*, o terceiro longa-metragem produzido pela cineasta foi *Brava Gente Brasileira*, lançado em 2000, o qual se passa no Pantanal, na região do Médio-Paraguai, em 1778. O filme, lançado no ano em que se completavam 500 anos do descobrimento do Brasil, aborda a colonização a partir da perspectiva dos povos indígenas, destacando a violência das relações entre índios e brancos. Como forma de sustentar o não entendimento entre ambas as partes no filme, a produção optou por não traduzir as falas dos índios em kadiwéu, enfatizando o estranhamento e a violência decorrentes do choque cultural entre os elementos representados.

O enredo de *Brava Gente Brasileira* narra o trajeto de uma coluna formada por soldados da Coroa Portuguesa e pelo cartógrafo Diogo, contratado para fazer o trabalho de mapeamento da região, até o Forte Coimbra, local historicamente marcado por conflitos entre os colonizadores e os índios Guaicuru. No caminho, os brancos atacam um grupo de mulheres índias, ao que se seguem estupros e assassinatos. Uma das índias, Anote, interpretada por Luciana Rigueira, é poupada da morte por Diogo, personagem do ator português Diogo Infante, e é levada para o Forte, onde o contato entre os portugueses e as índias capturadas adquire formas diversificadas e ambíguas, caracterizando situações de sujeição e relações de

¹⁸⁷ Revista Época. Op. cit.

hostilidade, bem como de convívio harmônico. O desfecho da trama se dá com a vingança da tribo indígena sobre os brancos, com a invasão do Forte Coimbra.

Lúcia realizou também, em 2005, um filme que discute as imagens do Brasil no cinema mundial. Trata-se de *Olhar Estrangeiro*, um documentário baseado no livro *O Brasil dos gringos*, de Tunico Amâncio, estruturado a partir de entrevistas com diretores, roteiristas e atores internacionais a respeito das representações criadas sobre o país.

Maré, nossa história de amor, lançado pela Taiga Filmes e Vídeo em 2008, diferentemente das produções anteriores de Lúcia Murat, é um musical. Nele, as preocupações políticas e sociais de Lúcia se congregam à sua experiência com a dança, segundo ela afirma em comentários reunidos nos extras da sua edição em DVD: “A ideia era juntar minha história de vida como bailarina à minha história de vida como cineasta, ou seja, agregar as questões políticas e sociais que normalmente eu trabalho com um gênero novo que era o musical”.

O filme é ambientado na Favela da Maré, no Rio de Janeiro, onde a arte, especialmente a dança, convive com a violência e a opressão de facções criminosas sobre a população da favela, da qual a personagem Fernanda é professora. Idealista, ela acredita na capacidade de superação dos problemas da comunidade através de um projeto social de dança contemporânea. Assim como *Quase Dois Irmãos*, *Maré, nossa história de amor* teve o roteiro escrito por Lúcia Murat em parceria com Paulo Lins, retomando a discussão sobre violência urbana realizada no filme anterior.

Com a instalação da Comissão Nacional da Verdade no Brasil em maio de 2012, ganhou impulso o debate sobre o significado da revelação de memórias como as de Lúcia sobre a ditadura militar. O seu depoimento às Comissões Nacional e Estadual do Rio de Janeiro em 28 de maio de 2013, registrado em vídeo, entre outros, pela Empresa Brasil de Comunicação (EBC) e disponibilizado no canal da CNV no Youtube,¹⁸⁸ merece destaque para a compreensão dos seus trabalhos de memória sobre a ditadura como um momento extracinematográfico, na forma de um relato público da experiência da tortura orquestrada pelo Estado.

188 Depoimentos Lucia Murat e Dulce Pandolfi. **Comissão da Verdade do Rio**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZwyKtFdZrKk>>. Acesso em 06/05/2016.

Em seu depoimento, Lúcia se remete às suas memórias traumáticas e experimenta o retorno dos sentimentos desencadeados por suas experiências sob a ditadura, revivendo uma lembrança que permanece dolorosa. Enquanto testemunho, esse depoimento favorece o afloramento de memórias afetivas e a redefinição de suas relações com o ocorrido, quando, então, “as paisagens do passado paulatinamente adquirem novas configurações, relevos e cores”.¹⁸⁹

Em 2015, Lúcia Murat lançou dois filmes. *A Nação Que Não Esperou Por Deus*, um documentário que retoma a história da tribo Kadiwéu, que participou de *Brava Gente Brasileira*. Realizado 15 anos depois do primeiro filme, este acompanha mudanças como a chegada da luz elétrica e da televisão à aldeia, o estabelecimento de igrejas evangélicas na reserva e sua liderança por pastores índios, e permanências como a continuação da luta dos Kadiwéu pela demarcação de suas terras. E *Em Três Atos*, o qual, com uma proposta de ensaio poético, aborda o tema do envelhecimento através da montagem de um espetáculo de dança contemporânea com interpretações de textos livremente baseados em escritos de Simone de Beauvoir sobre sua relação com a morte.

Como se vê, o gosto de Lúcia pela dança está presente também neste que é seu filme mais recente, o qual homenageia Angel Vianna, ícone da dança contemporânea brasileira, encenando um espetáculo de dança no filme aos 85 anos juntamente com Maria Alice Poppe, sua ex-aluna, no auge de seu vigor físico, o que destaca os contrastes entre o envelhecimento e a juventude de seus corpos.

A tematização do envelhecimento e da morte nesta produção remete a uma fala da personagem Irene em *A memória que me contam* que parece expressar um drama entre a aproximação do ocaso da vida e a necessidade de produzir vivenciado por Lúcia Murat desde a realização daquele filme. Quando se ouve na voz da personagem, “... acho que estou ficando louca. Eu fico fazendo os cálculos do tempo de vida que me resta, tomo por base a vida média dos meus pais [...] e aí eu fico pensando sobre o tempo que me resta de vida e calculo quantos filmes ainda posso fazer. E quando vejo que estou fora do prazo, eu entro em pânico.”, entende-se que esta preocupação com a continuidade do seu trabalho se deva a um compromisso ético e político de manter em pauta no cinema as questões que lhe são caras como temas políticos e femininos presentes em suas produções.

¹⁸⁹ RAGO, Margareth. Op. cit., p. 212.

Além dos filmes realizados, a cineasta está na fase de pré-produção de seu próximo filme, *Praça Paris*, que aborda o conflito entre uma psicanalista portuguesa que veio ao Brasil para desenvolver uma pesquisa sobre violência, e sua paciente, num Centro de Terapia para pessoas carentes de uma universidade brasileira. Estuprada pelo pai, a paciente tem apenas um irmão, que era chefe do tráfico do morro e está preso. O filme trabalha sobre um processo de transferência ao inverso. O desfecho trágico apresenta uma paciente poderosa e perversa, e uma psicanalista desintegrada. Visando destacar as contradições da sociedade brasileira, o filme aborda o fascínio que os estrangeiros têm do Brasil, segundo sua sinopse disponibilizada na página online da produtora.¹⁹⁰

Tendo em vista o interesse de perscrutar as memórias das experiências de Lúcia Murat relativas à ditadura a partir das retrospectivas a esse passado identificadas em sua filmografia, a análise dos filmes que fazem referências diretas às suas experiências sob a ditadura possibilita entrever os estados de ânimo subjetivo da cineasta em relação ao seu passado em diferentes momentos e analisar a carga moral vinculada às suas experiências ao longo de sua produção. Em cerimônia de homenagem no Festival Internacional de Cinema Feminino, em 2014, Lúcia Murat disse: “Em um certo sentido, eu venho fazendo o mesmo filme há vinte anos. Os meus dez, doze longa-metragens tratam muito sobre a questão da violência, sobre a questão da diferença, e aí se coloca a questão da mulher, e apenas as histórias mudam, mas acho que os temas têm sido sempre os mesmos.”¹⁹¹

Entre os diversos temas dos filmes de Lúcia, observa-se como o trauma psicológico decorrente da tortura sexual está presente como um espectro, sendo abordado, se não diretamente, na forma de estupro e violências contra suas personagens femininas. Já se destacou a recorrência de questões relativas ao trauma, à loucura e à sobrevivência à tortura em parte de seus filmes de Lúcia, como indícios da permanência da sombra das experiências traumáticas entre as memórias da cineasta, cujos matizes são perceptíveis em momentos distintos de sua produção. Entretanto, é importante considerar os demais filmes que compõem a filmografia da cineasta e seus projetos para perceber que há lugar em sua produção para outras preocupações, reveladas pela abordagem de questões diversas, de modo que o sentido do trauma não é absoluto em sua cinematografia.

¹⁹⁰ TAIGA FILMES E VÍDEO. **FILMES EM PRODUÇÃO**. Disponível em: <<http://taigafilmes.com/wp/pt/filmes-em-producao/>>. Acesso em: 06/05/2016.

¹⁹¹ Festival Internacional de Cinema Feminino. Op. cit.

Ficha técnica dos filmes analisados:

A MEMÓRIA que me contam. *Dir.*: Lúcia Murat. *Prod.*: Adrian Solar, Felicitas Raffo, Julia Solomonoff e Lúcia Murat. *Prod. Ex.*: Daniel Lion, Denis Feijão e Martha Ferraris; *Rot.*: Lúcia Murat e Tatiana Salem Levy; *Fot.*: Guillermo Nieto; *Mon.*: Mair Tavares; *Dir. prod.*: Daniela Santos; *Dir. arte*: Ana Rita Bueno; *Fig.*: Inês Salgado; *Som direto*: José Moreau Louzeiro; *Ed. som*: Simone Petrillo; *Mix.*: Emmanuel Croset; *Mús.*: Diego Fontecilla; *Coprod.*: Bonfilm, Elixir Entretenimento, Locall, Universo Imagem; *El.*: Irene Ravache, Simone Spoladore, Franco Nero, Clarisse Bujamra, Hamilton Vaz Pereira, Mário José Paz, Miguel Thiré, Patrick Sampaio, Juliana Helcer, Zécarlos Machado, Ricardo Dantas, Pablo Uranga, Hugo Gonçalves, Otávio Augusto, Elaine Vilela, Pablo Sanábio, Nathália Murat, Oswaldo Mendes, Valéria Monteiro, Fernando Bezerra, Natália Lorda, Ovidici Puscalau, Naruna Kaplan de Macedo, Eduardo Estrela, Rodrigo Oliveira, Bianca Joy, Eduardo Cravo e Babu Santana. Brasil: Taiga Filmes e Vídeo, 2012.

DOCES poderes. *Dir.*: Lúcia Murat. *Prod.*: Taiga Filmes e Vídeo; *Dir. fot.*: Antônio Luiz Mendes; *Cen.*: Sergio Menezes; *Mont.*: César Migliorin e Vera Freire; *Mús.*: Sacha Amback com Adriana Calcanhoto; *El.*: Marisa Orth, Antônio Fagundes, Tuca Andrada, Sérgio Mamberti, Otávio Augusto; *Part. esp.*: Amir Haddad, Chico Diaz, José de Abreu, Jonas Block, Luis Melo, Stepan Nercessian, Zezé Polessa. Brasil: Taiga Filmes e Vídeo, 1996.

QUASE dois Irmãos. *Dir.*: Lúcia Murat. *Rot.*: Lúcia Murat; Paulo Lins. *Prod.*: Aílton Franco; Branca Murat. *Mús.*: Naná Vasconcellos. *Fotog.*: Jacob Sarmento Solitrenick. *Mont.*: Mair Tavares. *El.*: Caco Ciocler; Flávio Bauraqui; Werner Shünemann; Antônio Pompeo; Maria Flor; Fernando Alves Pinto; Babu Santana; Renato de Souza; Marieta Severo; Luís Melodia; Jefchander Lucas. Rio de Janeiro: Taiga Filmes e Video Ltda; Videofilmes; TS Productions, Imovision, 2004. (102 min.), son., color.

QUE bom te ver viva. *Dir., rot.e prod.*: Lúcia Murat. *Ass. dir.*: Adolfo Orico Rosenthal. *Dir. prod.*: Kátia Cop; Maria Helena Nascimento. *Mús. orig.*: Fernando Moura. *Trilha sonora*: Aécio Flávio. *Som direto*: Heron Alencar. *Fotog.*: Walter Carvalho. *Cenogr. e figur.*: Beatriz Salgado. *Mont.*: Vera Freire. *El.*: Irene Ravache. Rio de Janeiro: Taiga Filmes e Video Ltda, 1989. (100 min.), son., color.

UMA longa viagem. *Dir., rot.e prod.*: Lúcia Murat. *Dir. fot.*: Dudu Miranda; *Mont.*: Mair Tavares; *Dir. prod.*: Tainá Prado; *Som direto*: José Moreau Louzeiro; *Ed. som*: Simone Petrillo e Maria Muricy; *Mix.*: Roberto Leite; *Trilha sonora*: Lucas Marcier e Fabiano Krieger; *Pesq. e ass. dir.*: Léo Bittencourt; *Id. Visual*: Três Design. Brasil: Taiga Filmes e Vídeo, 2011.

Páginas da web consultadas

Cena por cena. **Entrevista**. Disponível em:

<<http://www.cenaporcena.com.br/entrevista3.asp>>. Acesso em: 13 mai. 2015.

Institucional. **Comissão Nacional da Verdade**. Disponível em:

<<http://www.cnv.gov.br/institucional-acesso-informacao/a-cnv.html>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

Depoimentos Lúcia Murat e Dulce Pandolfi. **Comissão da Verdade do Rio**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZwyKtFdZrKk>>. Acesso em 06/05/2016.

Depoimento na íntegra de Lúcia Murat para Comissão da Verdade do Rio de Janeiro. **PCB – Partido Comunista Brasileiro**, 3 jun. 2013. Disponível em: <http://pcb.org.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=6090:depoimento-na-integra-de-lucia-murat-para-comissao-da-verdade-do-rio-de-janeiro&catid=64:ditadura>. Acesso em: 25 nov. 2014.

Festival Internacional de Cinema Feminino. **Homenagem a Lúcia Murat**. Disponível em: <<http://www.feminafest.com.br/2014/pt-br/content/homage-lucia-murat-homenagem-lucia-murat1546175022>>. Acesso em 23 mai. 2016. Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zh-elE70Reg>>. Acesso em 23 mai. 2016.

Florianópolis Audiovisual Mercosul. **Entrevista – Lúcia Murat e Otávio Augusto**. 21 jun. 2013. Disponível em: <http://www.audiovisualmercosul.com.br/por/noticias/257-Entrevista_Lucia_Murat_e_Otavio_Augusto>. Acesso em: 11 mai. 2015.

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

MOSTRA CINEMA E DIREITOS HUMANOS NO HEMISFÉRIO SUL. **9ª Mostra Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul homenageia Lúcia Murat**. 14 nov. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0sfDUCobldY>>. Acesso em: 11 mai. 2015.

PÉCORA, Luísa. Lúcia Murat: "Cinema autoral brasileiro está sendo expulso das salas". Em entrevista ao iG, diretora de "A Memória que me Contam" fala sobre fazer filmes como terapia, avalia a Comissão da Verdade e discute produção nacional. **iG São Paulo**, 15 jun. 2013. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2013-06-15/lucia-murat-cinema-autoral-brasileiro-esta-sendo-expulso-das-salas.html>>. Acesso em: 25/11/14.

QUEIRÓS, Amanda. O fio da meada. Entrevista com Lúcia Murat. **O Povo online**. Vida & arte. 7 mar. 2007. Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaarte/2007/03/07/noticiasjornalvidaarte,675629/o-fio-da-meada.shtml>>. Acesso em: 23 mai. 2016.

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

SANTANA, Patrícia Maria dos Santos. O cinema-denúncia de Lúcia Murat. **O Guari – Revista Eletrônica de Literatura**. Disponível em: <<http://oguari.blogspot.com.br/2013/09/o-cinema-denuncia-de-lucia-murat.html>>. Acesso em 25 nov. 2014.

TAIGA FILMES E VÍDEO. **HOME PAGE**. Disponível em: <<http://taigafilmes.com/wp/pt/home-page>>. Acesso em: 06/05/2016.

TORRE DAS DONZELAS. **Lúcia Murat**. Disponível em:
<http://www.torredasdonzelas.com.br/?page_id=530>. Acesso em: 11 mai. 2015.

Referências bibliográficas

ABRÃO, Calil Felipe Zacarias. “Doces poderes”: uma análise doce demais? **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, julho 2011.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. **O que resta de Auschwitz : o arquivo e a testemunha : homo sacer III**. São Paulo: Boitempo, 2008.

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

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

ARFUCH, Leonor. Narrativas del yo y memorias traumáticas. **Tempo e argumento**. Florianópolis, v.4, n.1, jan./jun. 2012. p. 45-60.

AVELAR, Alexandre de Sá. **Figurações da escrita biográfica**. ArtCultura, Uberlândia, v. 13, n. 22, jan.-jun. 2011. p. 137-155.

AZEVEDO, Desirée De Lemos. O que falamos da Ditadura? Memórias da violência e da sobrevivência no filme “Que bom te ver viva!”. **Revista Espaço Acadêmico**, nº 143, ano XII, abr. 2013. p. 13-22.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **Fragmentos de uma poética do fogo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BARRENHA, Natália C. Herdeiros do exílio; memórias e subjetividade em três documentários chilenos. In: **Doc On-line**, n. 15, dezembro, 2013. p. 195-231.

BARROS, José D’Assunção. Cinema e história: considerações sobre os usos historiográficos das fontes filmicas. **Comunicação & Sociedade**, Ano 32, n. 55, jan./jun. 2011. p. 175-202.

BRASIL. Capítulo 7: Quadro conceitual das graves violações, p. 277-299; Capítulo 9: Tortura, p. 327-398; Capítulo 10: Violência sexual, violência de gênero e violência contra crianças e adolescentes, p. 399-435. In: **Relatório da Comissão Nacional da Verdade**. v. 1, Brasília: CNV, 2014.

BRUNI, José Carlos; MENNA-BARRETO, Luiz; MARQUES, Nelson. (Org.). **Decifrando o tempo presente**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de Autobiografias e Diários Íntimos. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, 21, 1998. p. 43-58.

CAMPO, Mônica Brincalepe. A subjetividade no documentário latino-americano do século XXI. **Anais do II Seminário de História e Cultura: imagens na escrita da História**. Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, 2014.

CAMPOS, Pedro Henrique Pedreira Campos. **A Ditadura dos Empreiteiros**: as empresas nacionais de construção pesada, suas formas associativas e o Estado ditatorial brasileiro, 1964-1985. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2012.

COLLING, Ana Maria. As mulheres e a ditadura militar no Brasil. In: VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, 2004, Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal. **Anais...** Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt/LAB2004>>. Acesso em: 23 mai. 2016.

CRUZ, Graziela Aparecida da. Biografia e memória: os documentários biográficos como âncoras temporais. **Doc On-line**, n. 09, dez. 2010, pp. 186-204.

ELOYSA, Branca (Org.). **I Seminário do Grupo Tortura Nunca Mais Depoimentos e Debates**. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

ENTREVISTA COM LAURA MULVEY, **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, vol. 13, n. 2, 2005, p. 351-362.

FARIAS, Francisco Ramos de. Acontecimento traumático: fraturas da memória e descontinuidade histórica. In: BARRENECHEA, Miguel Angel de (org.). **As dobras da memória**. Rio de Janeiro: 7 Letras: UNIRIO: FAPERJ, 2008.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro, Francisco Alves Ed., 1976, p. 199-215.

FICO, Carlos. “Ditadura Militar: mais do que algozes e vítimas. A perspectiva de Carlos Fico”. [Entrevista realizada em 24 de julho, 2013]. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 5, n.10, jul./dez. 2013. p.464-483. Entrevistadores: Sílvia Maria Fávero Arend, Rafael Rosa Hagemeyer e Reinaldo Lindolfo Lohn.

_____. História do Tempo Presente, eventos traumáticos e documentos sensíveis – o caso brasileiro. **Varia Historia**, Belo Horizonte, vol. 28, nº 47, p.43-59, jan/jun 2012.

_____. **O golpe de 1964: momentos decisivos**. Rio de Janeiro, FGV Editora, 2014.

_____. Violência, trauma e frustração no Brasil e na Argentina: o papel do historiador. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 27, p. 239-261, jul./dez. 2013.

FREIRE, Március. Sombras esculpindo o passado: métodos... e alguns lapsos de memória no estudo das relações do cinema com a história. **Fragmentos de Cultura**, Goiânia, v.16, n.9/10, p. 705-719, set./out. 2006.

FREUD, Sigmund. (1920). Além do princípio de prazer. In : _____. **Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Tradução J. Salomão. v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago. 1996.

_____. Fixação em traumas – o inconsciente. In: _____. **Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Tradução J. Salomão. v. XVI. Rio de Janeiro: Imago. 1996.

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

_____. (1914). Recordar, repetir, elaborar. In: _____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução J. Salomão. v. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 159-172.

FRIEDL, Flavia de O; FARIAS, Francisco Ramos de. Uma articulação entre o conceito de trauma e o de memória social: a elaboração da experiência traumática. **Psicanálise & Barroco em revista** v.10, n.2, dez.2012. p. 18-41.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Memória, História e Testemunho”. In: Naxara, Márcia, BRESCIANI, Stella. **Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas, São Paulo: Edunicamp, 2004. p. 83-92.

_____. Verdade e memória do passado. In: **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 39-48.

GARCIA, Marco Aurélio. O gênero da militância. Notas sobre as possibilidades de uma outra história da ação política. **Cadernos Pagu** (8/9) 1997. p. 319-342.

GARDIES, René. **Compreender o Cinema e as Imagens**. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

GREEN, James. “Quem é o macho que quer me matar?”: Homossexualidade masculina, masculinidade revolucionária e luta armada brasileira dos anos 1960 e 1970. **Revista Anistia Política e Justiça de Transição**. n. 8, p. 58–93, jul./dez. 2012.

GUBERNIKOFF, Giselle. **Cinema, identidade e feminismo**. São Paulo: Editora Pontocom, 2016.

JELIN, Elizabeth. Subjetividad y esfera pública: el género y los sentidos de familia en las memorias de la represión. **Política y Sociedad**, 2011, Vol. 48 Núm. 3: p. 555-569.

JOFFILY, Mariana. Repressão política e gênero nas ditaduras militares do Brasil (1964-1985) e da Argentina (1976-1983). **Anais do XXV Simpósio Nacional de História da ANPUH**. Fortaleza, 2009.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

KORNIS, Mônica. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 237-250.

_____.; MORETTIN. Entrevista com Ismail Xavier. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 26, nº 51, jan./jun. de 2013.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B.; FEIGELSON, Kristian. (orgs.). **Cinematógrafo. Um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2009, p. 99-132.

MAIA, Carla. Pequenas histórias face à grande história. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**. Ano 4, ed. 7, jan./jun. 2015.

MARKENDORF, Marcio. Reflexões sobre a memória biográfica no meio audiovisual contemporâneo. **Anuário de Literatura, memórias em perspectiva**, Florianópolis, v.18, n. 1, p. 16-28, 2013.

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

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. L. Antônio & M^a E. Colares (trad.). Lisboa: Dinalivros, 2005.

MEDEIROS, Angela Cordeiro; RAMALHO, Thalita Aragão. Que bom te ver viva – Memória das Mulheres. **O Olho da História**, n. 14, Salvador (BA), junho de 2010.

MELO, Demian Bezerra de. Ditadura “civil-militar”? : controvérsias historiográficas sobre o processo político brasileiro no pós-1964 e os desafios do tempo presente. **Espaço Plural**, Ano XIII, Nº 27, 2º Semestre 2012, p . 39-53.

MENEZES, P. R. A. de. Cinema: imagem e interpretação. **Tempo Social** – Revista de Sociologia da USP. São Paulo, n. 8, v. 2, out. 1996, p. 83-104.

MORAES, Vinicius de. **O cinema de meus olhos**. Organização, introdução e notas: Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras: Cinemateca Brasileira, 1991.

MORETTIN, E. V. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões e Debates. Imagem em Movimento: o cinema na história**, ano 20, n. 38, jan./jun. 2003.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 437-453.

NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: história do regime militar brasileiro**. São Paulo, Contexto, 2014.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN- SILVA, Márcio (Orgs.). **Catástrofe e representação**. Escuta, 2000.

OLIVEIRA, Luciano. Ditadura militar, tortura, história. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. v. 26, nº 75, fev. 2011.

PEREIRA, Mateus Henrique de Faria. Nova direita Guerras de memória em tempos de Comissão da Verdade (2012-2014). **Varia História**, Belo Horizonte, vol. 31, n. 57, set/dez 2015.

PEREIRA, Miguel. Carri e Murat: Memória, política e representação. **Significação**, n. 32, 2009.

PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. **Rev. Bras. de Hist**, São Paulo, v.9 nº18, ago./set. 1989.

PIEDRAS, Pablo. **El cine documental en primera persona**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2014.

PINTO, Júlio Pimentel. Os muitos tempos da memória. **Projeto História**, PUC/SP, nov. 1998.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, vol. 2, nº 3, 1989, p. 3-15.

_____. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, vol. 5, nº 10, 1992, p. 200-215.

PORTELLI, Alessandro. A Filosofia e os Fatos: Narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. **Tempo**, Rio de Janeiro, vol. 1, nº. 2, 1996, p. 59-72.

QUADRAT, Samantha. Ditadura, violência e direitos humanos na Argentina, no Brasil e no Chile. In: AZEVEDO, C.; RAMINELLI, R. **História das Américas: novas perspectivas**. Rio de Janeiro: FGV, 2011. p. 241-273.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

_____. Apresentação. In: TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina**. Apresentação de Margareth Rago. Prólogo de Leonor Arfuch. São Paulo: Intermeios, 2015. (Coleção Entregêneros).

_____. Descobrindo historicamente o gênero. **Cadernos Pagu**, v. 11, 1998.

RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema**, vol. 1. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

REIS FILHO, Daniel Aarão. “Ditadura, anistia e reconciliação”, **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 23, nº 45, jan.-jun. 2010. p.172.

_____, MOTTA, Rodrigo Patto SÁ; RIDENTI, Marcelo (orgs). **A ditadura que mudou o Brasil. 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro, Zahar, 2014.

_____, RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). **O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)**. Bauru: Edusc, 2004.

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

_____. **Imaginação e metáfora**. Disponível em:<
http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/imaginacao_e_metafora>
. Acesso em: 9 jun. 2016. s/n.

_____. **O bom uso das feridas da memória**. Disponível em:<
www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/o_bom_uso_das_feridas_da_memoria>. Acesso em: 20 mai. 2016. s/n.

RIDENTE, Marcelo. **O Fantasma da Revolução Brasileira**. São Paulo: Ed. Unesp, 1993.

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

SANTOS, Blas de. Memórias traumáticas de passados recientes. Políticas de la memoria: transmisión o mandato? In: MUDROVIC, Maria Ines (org.). **Pasados em conflito: representación, mito y memoria**. Buenos Aires: Prometeo, 2009. p. 125-143.

SARTI, Cynthia. A vítima como figura contemporânea. **Caderno CRH**, Salvador, v. 24, n. 61, jan.-abr. 2011. p. 51-61.

SCAMPARINI, Julia. Presença do autor: autoficções de Ricardo Lísias e de Lúcia Murat. **Itinerários**, Araraquara, n. 36, p.277-286, jan./jun. 2013.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre: v. 16, n. 2, jul./dez. 1990.

SEIXAS, Jacy Alves. Os campos (in)elásticos da memória: reflexões sobre a memória histórica. In: BRESCIANI, M. S.; BREPOHL, M.; SEIXAS, Jacy Alves. **Razão e paixão na política**. Brasília: Editora da UnB. 1993. p. 43-63.

_____. Os tempos da memória: (des)continuidade e projeção. Uma reflexão (in)atual para a história?. **Projeto História**, PUC/SP, jun. 2002. p. 59-77.

_____. Percursos de memórias em terras de histórias: problemas atuais. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (orgs.). **Memória e (res)sentimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004. p. 37-58.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da cultura: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. O Testemunho: entre a ficção e o real. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, Memória e Literatura. O testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

SELIPRANDY, Fernando. O monumental e o íntimo: dimensões da memória da resistência no documentário brasileiro recente. **Est. Hist.**, Rio de Janeiro, vol. 26, nº 51, p. 55-72, jan./jun. 2013.

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da; MOUSINHO, Luiz Antonio. Um olhar sobre Elena: a encenação que se desdobra. **Doc On-line**, n. 19, mar. 2016.

SOIHET, Rachel. História das mulheres. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. (Org.). **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campos. 1997.

_____. Mulheres investindo contra o feminismo: resguardando privilégios ou manifestação de violência simbólica? **Estudos de Sociologia**. Unesp/Araraquara, v. 13, p. 191-207, 2008.

SPERLING, Lauren. El cine documental en primera persona o la subjetividad de los cineastas. **Doc On-line**, n. 17, mar. 2015,

TAVARES, Denise. Subjetividades transbordantes: apontamentos sobre o documentário biográfico, memória e história. **Doc On-line**, n. 15, dez. 2013.

TEGA, Danielle. Memórias da militância. **Estud. sociol.**, Araraquara, v.17, n.32, 2012.

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

_____. Reflexões sobre o feminismo brasileiro: paradoxos e elaboração da experiência. **Anais II Simpósio Gênero e Políticas Públicas**. Universidade Estadual de Londrina, 18 e 19 de agosto de 2011.

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010.

VANOYE, Francis e GOLLOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 2006.

VIDAL-NAQUET, Pierre. **Os assassinos da memória**. O revisionismo na história. Campinas, São Paulo: Papirus, 1988.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. A opacidade e a transparência. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

ZYLBERMAN, Lior. Ante la imagen ausente. Exploraciones de la subjetividad en el cine de no ficción. **Doc On-line**, n. 17, mar. 2015.