

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E
TERRITORIALIDADES

Marcas de uma escrita de si no cinema de Lucia Murat

Ursula Dart Bottrel do Nascimento
Orientadora: Prof.^a D.ra Gabriela Santos Alves
Vitória – ES
2019

Marcas de uma escrita de si no cinema de Lucia Murat

Ursula Dart Bottrel do Nascimento

Dissertação submetida ao corpo docente do
Programa de Pós-Graduação em
Comunicação e Territorialidades da
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes),
como parte dos requisitos necessários
à obtenção do grau de Mestre.

Aprovada por:

Prof.^a Gabriela Santos Alves – Orientadora
Doutora – membro interno

Prof. Erly Milton Vieira Junior
Doutor – membro interno

Prof.^a Roberta Oliveira Veiga
Doutora – membro externo (UFMG)

abril de 2019
Espírito Santo

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

Nascimento, Ursula Dart Bottrel do, 1974-

N244 Marcas de uma escrita de si no cinema de Lucia Murat / m Ursula Dart Bottrel do Nascimento. - 2019.

102 f. : il.

Orientadora: Gabriel Santos Alves.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Territorialidades) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Cinema. 2. Lucia Murat. 3. Escrita de si. 4. Produção de subjetividade. 5. Campo e antecampo. 6. Olhar para a câmera. I. Alves, Gabriel Santo. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 316.77

AGRADECIMENTOS

À professora Gabriela Santos Alves, que me fez acreditar que era possível desenvolver este estudo e que tanto respeitou meu processo pessoal de leitura e escrita. À Fapes, pelo apoio financeiro concedido durante os meses desta pesquisa. Ao meu filho Eric, que tanta força me dá para enfrentar o dia a dia, e de quem tantas horas foram roubadas do convívio em família.

RESUMO

Este estudo parte da premissa de que a cineasta Lucia Murat reterritorializa suas memórias, seus traumas e suas histórias pessoais em seus filmes, inscrevendo-se neles. Entendemos que ela utiliza como principal estratégia para essa inscrição a escrita de si que encontramos marcada mais profundamente em três obras de sua filmografia: *Que bom te ver viva* (1989), *Uma longa viagem* (2011), *A memória que me contam* (2012). Nessa trinca de filmes, Lucia enreda suas memórias às dos personagens, autorretratando-se naqueles retratos filmados. A partir disso, nosso objetivo é analisar de que maneira essa escrita de si está marcada nesses trabalhos, considerando as soluções estéticas e estilísticas adotadas pela cineasta em suas realizações e de que maneiras essas soluções podem dialogar com as noções de desterritorialização. Para isso, partimos do entendimento de que Lucia Murat ocupa, simultaneamente, as posições de cineasta e personagem, colocando-se diante dela mesma, provocando tensões nos limites tênues entre lembranças e esquecimentos, passado e presente, entrecruzando tempos, espaços e subjetividades, limites que são estirados radicalmente em vários momentos dessa tríade.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	06
TRAJETÓRIAS DA CINEASTA LUCIA MURAT	06
REFERENCIAL TEÓRICO.....	11
DOS CAPÍTULOS.....	17
1 TERRITÓRIOS DE SOBREVIVÊNCIA.....	19
1.1 O SILÊNCIO E O NÃO SILÊNCIO.....	19
1.2 DINÂMICAS DE LUCIA: DES-TERRITORIALIZAR-SE	27
2 A ESCRITA DE SI NO CINEMA DE LUCIA MURAT	34
2.1 OS RETRATOS DE LUCIA	34
2.2 OS AUTORRETRATOS	38
2.3 RETRATOS TENSIONADOS	43
3 MARCAS DA ESCRITA DE SI NO CINEMA DE LUCIA MURAT	56
3.1 MEMÓRIAS PRESENTES	58
3.1.1 ARQUIVOS: REVELAÇÕES DA CINEASTA	69
3.1.2 PERSONAGENS DE	
MEMÓRIAS.....	76
3.2 MEMÓRIAS QUE SE REBELAM: O OLHAR PARA A CÂMERA	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	92
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....	97
ANEXO I	99

INTRODUÇÃO

TRAJETÓRIAS DA CINEASTA LUCIA MURAT

Esta pesquisa nasceu de uma vontade pessoal de encontrar e analisar procedimentos, métodos e recursos criativos no fazer cinematográfico de cineastas que partem de memórias e histórias pessoais para desenvolver seus filmes. Afinal, como inscrever suas próprias marcas num filme?

Desde que me interessei pela possibilidade de o cineasta inscrever-se em seu próprio filme, há cerca de 15 anos, essas questões me tocam. Perguntas que se acirraram quando realizei *Uma volta na Lama* (2010), média-metragem documental em que, para contar sobre uma rua tradicional da boemia da capital do Espírito Santo, escolhi como recorte temporal minha vivência naquele espaço. Estipulei que seria a partir da minha experiência naquela rua que se dariam o recorte e a abordagem da narrativa e, a fim de deixar evidente para o espectador que era essa a proposta da direção do filme, inseri recursos bastante usuais do documentário, como material de arquivo e minha voz em primeira pessoa, além de aparecer em cena¹. Recursos que encontrava em alguns filmes de tom mais pessoal, como *As praias de Agnès*, de Agnès Varda (França, 2008); *Carta da Sibéria*, de Chris Marker (França, 1958); *La telle y yo*, de Andrés Di Tella (Argentina, 2002); *Los rubios*, de Albertina Carri (Argentina, 2003); *Um passaporte húngaro*, de Sandra Kogut (Brasil, 2001); e os brasileiros mais recentes *Diário de uma busca*, de Flávia Castro (2010), e *Os dias com ele*, de Maria Clara Escobar (2012), que encontraria logo mais tarde, ao conhecer a obra da cineasta Lucia Murat.

A primeira vez em que assisti ao seu *Que bom te ver viva*, exibido durante a sessão de abertura da 9ª Mostra de Cinema e Direitos Humanos, no Cine Metrópolis, localizado no campus da Ufes, em 2012, tive uma forte sensação de que a atriz projetada na tela (Irene Ravache) interpretava a própria Lucia Murat e de que ela não olhava nos olhos de outra

¹ O filme começa com imagens aéreas de Vitória, rodadas em 2010, intercaladas com outras imagens aéreas da cidade, rodadas nas décadas de 1980 e 1990. A voz em primeira pessoa tenta dar o tom do que veremos dali em diante: “Não sei se reconheço essa cidade. É que tudo mudou tão rápido. Acho que perdi o tempo dela de vista. Acredito que só existimos naquilo que a memória compartilha. E, por isso, busquei memórias, memórias de outras pessoas, a fim de fazer existir o tempo, ou, simplesmente, para reviver esse tempo. Aqui é a Rua da Lama”. Disponível em: < <https://vimeo.com/21020876> >

pessoa a não ser nos meus. Mas por que tive essa impressão? O que havia no filme que evidenciava a presença de Lucia em cena? A partir de então, acompanhei com mais cuidado a trajetória da cineasta buscando informações sobre sua vida e sua filmografia.

Lucia Maria Murat Vasconcelos nasceu no Rio de Janeiro, em 29 de outubro de 1948. Filha de família de classe média, ela ingressou na Faculdade de Economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 1967, onde, como vários jovens universitários daquela época, participou ativamente do movimento estudantil, chegando a assumir a vice-presidência do Diretório Acadêmico. Em 1968, foi presa pela primeira vez durante o Congresso da União Nacional dos Estudantes, em Ibiúna, interior do estado de São Paulo, junto com outros quase mil estudantes. Nesse período, a ditadura militar ainda era “mais branda”, e Lucia foi liberada dias depois.

Com a promulgação do Ato Institucional Nº 5 (AI-5), em 13 dezembro de 1968, a ditadura se acirrou. Murat, já conhecida pelos órgãos da repressão (“queimada”, como diziam), entrou na clandestinidade e ficou nessa condição por cerca de dois anos, morando na cidade de Salvador (Bahia). No início, militava num dos três setores que a Organização Dissidência Estudantil da Guanabara (mais tarde conhecida como MR-8) assumiu após o AI-5, aquele que fazia frente junto aos operários. Lucia andava pelas fábricas denunciando as atrocidades legitimadas pela ditadura para os trabalhadores com a perspectiva de atraí-los para a organização e montar quadros de militantes dentro das estruturas das fábricas. Num segundo momento desse período de clandestinidade, ela fez parte do chamado setor armado, realizando as “ações”, buscando sobreviver, embora já fosse claro para alguns dos militantes que a batalha estava “perdida”.

Depois desses dois anos vivendo na clandestinidade, Lucia foi presa em março de 1971 e levada para o DOI-Codi, no Rio de Janeiro, onde foi torturada por dois meses e meio, ficando presa por mais três anos e meio.

A tortura era uma prática da ditadura e nós sabíamos disso pelo relato dos que tinham sido presos antes. Mas nenhuma descrição seria comparável ao que eu vim a enfrentar. Não porque tenha sido mais torturada do que os outros. Mas porque o horror é indescritível. Quando cheguei no DOI-Codi, não sabia onde estava, só fui descobrir mais tarde, que era o Quartel do Exército, localizado na Rua Barão de Mesquita, que existe até hoje. (...) As lembranças são confusas... eu não sei muito bem como era possível, mas sei que tudo ficou pior. Eles estavam histéricos. Eles sabiam que precisavam extrair alguma coisa em 48 horas, senão perderiam o meu contato. Gritaram, me xingaram, me puseram de novo no pau-

de-arara. Mais espancamento, mais choque, mais água e, dessa vez, entraram as baratas. (...) Releio este depoimento e vejo que a todo momento eu digo que foi a pior coisa que eu vivi na vida. Bom, de novo, este momento foi o pior momento que vivi na vida. Eles me fizeram representar o que eu tinha feito na Auditoria, como se tivesse sido uma representação, uma mentira, uma palhaçada. Eles gritavam: Ah, agora faz mais cara de choro. Não está suficiente. Você fez mais cara de choro que essa lá. Manca mais, cara, você mancou muito mais, filha da puta. Eu fiz tudo que eles mandaram. Eu fiz tudo. A sensação é que eu tinha perdido inteiramente minha identidade porque, quando a dor é transformada em piada com a sua ajuda, é como se nada mais tivesse sentido.²

No final do ano de 1974, Lucia saiu da prisão e logo começou a trabalhar como jornalista. Tempos depois, encontrou o cinema, o que lhe valeu como um novo caminho para “seguir vivendo”, de acordo com suas palavras:

O filme parte das minhas crises. Mistura a realidade com o delírio. Foi minha forma de lutar contra minha angústia, de surpreender e de compreender essa história, de lutar contra a loucura. Porque o caminho para a loucura, entre as vítimas da tortura, passa por essa não admissão de entrar na discussão do que aconteceu (MURAT, in PEREIRA, 1989).

Na década de 1970, era bastante corrente o cruzamento das atividades do jornalismo com as do cinema. Não apenas porque o substrato de trabalho de algumas reportagens dos telejornais ou de alguns programas ainda era a película, mas também porque era frequente o intercâmbio entre profissionais de cinema e de TV. Assim, Lucia conheceu algumas pessoas que trabalhavam na área, o que facilitou a realização de seu primeiro filme, *O pequeno exército louco*, um média-metragem filmado na Nicarágua com seu então companheiro, Paulo Adário, em 1978. Obra que serviu de pretexto para a cineasta ir atrás das pessoas que, como ela, se manifestavam e lutavam a favor de uma sociedade mais igualitária, por uma “utopia perdida”, como ela mesma coloca numa entrevista concedida em 2012 para o programa *3a1*, produzido pela TV Brasil: “(...) a sensação da utopia derrotada era tão forte que eu precisava, dentro da América Latina, ver o que estava acontecendo e ver se tinha alguma coisa sobrado da minha geração”.³

Eu, pessoalmente, tive no cinema uma maneira de procurar entender todo o processo que vivi como militante, uma quase adolescente que foi presa e barbaramente torturada aos 21 anos de idade. Meu primeiro filme reflete isso. Em 78, fui à Nicarágua muito mais à procura da minha geração do que à procura do cinema. Dessa experiência, resultou o documentário e meu primeiro filme, *O pequeno exército louco*. Um filme, aliás, que foi interrompido pela censura da ditadura e que só fui terminar em 1984 (ARAÚJO; MORETTIN; REIA-BAPTISTA (editores), 2016: 762).

² O testemunho pode ser assistido na íntegra em <https://www.youtube.com/watch?v=ZwyKtFdZrKk>.

³ MURAT, Lucia. Trecho de entrevista concedida ao programa *3a1*, da TV Brasil, em setembro de 2012. Publicado em 30 de abr de 2012. Visualizado em dezembro de 2017, em <https://www.youtube.com/watch?v=CAvi0Uuj6PQ>.

Hoje, Lucia Murat soma mais de 30 anos de carreira, tendo produzido e dirigido onze filmes de longa-metragem, entre documentários e ficções: *Que bom te ver viva* (1989), *Doces poderes* (1996); *Brava gente brasileira* (2000); *Quase dois irmãos* (2004); *Olhar estrangeiro* (2005); *Maré, nossa história de amor* (2007); *Uma longa viagem* (2011); *A memória que me contam* (2012); *A nação que não esperou por Deus* (2015); *Em três atos* (2015); e *Praça Paris* (2017).

Nesse total de onze títulos, todos tiveram assinatura de Lucia Murat como única diretora, com exceção de *A nação que não esperou por Deus*, filme que conta com a codireção de Rodrigo Hinrichsen. Considerando que é o processo de inscrição de si da cineasta Lucia Murat que constitui o objeto desta pesquisa e entendendo que a direção de seus filmes faz parte desse processo de inscrição, esse filme não está incluído no grupo de obras analisadas neste estudo, tendo em vista que a direção realizada em conjunto está, inevitavelmente, “contaminada” com as histórias e experiências de vida pessoais do codiretor.

Murat é uma das pouquíssimas cineastas brasileiras com uma carreira consistente, conseguindo produzir seus longas em intervalos relativamente curtos, o que, em geral, é raro na produção de cinema independente brasileira. Apesar de sua sólida e extensa obra e considerando a importância do momento histórico brasileiro que ela reflete, percebemos que ainda há poucos trabalhos e estudos dedicados à cineasta ou à sua obra.

O tom mais “pessoal” que alguns dos filmes da cineasta carregam dialoga mais intensamente com as perguntas que norteiam esta pesquisa, já que partimos da hipótese de que as obras audiovisuais mais íntimas marcam com mais profundidade a inscrição de si dos cineastas. Assim, como *corpus* deste estudo temos os seguintes longas-metragens: *Que bom te ver viva* (1989), *Uma longa viagem* (2011), *A memória que me contam* (2012). Para analisar essas obras, a escrita de si será a nossa principal chave de análise, considerando que ela si é um cuidado de si que leva a uma construção do sujeito a partir de suas próprias verdades. Como Margareth Rago nos ensina, a partir da trilha de Michel Foucault, a escrita de si é “um trabalho de construção subjetiva na experiência da escrita, em que se abre a possibilidade do devir, de ser outro do que se é, escapando às formas biopolíticas de produção do indivíduo” (2014: 52). A partir desse tríptico mais pessoal da filmografia de Lucia, de que forma se dá a

inscrição da cineasta em recursos visuais e sonoros próprios da realização cinematográfica?

Nas etapas da escrita, produção, direção e montagem de seus filmes, Lucia Murat lida com suas memórias, traumas e histórias pessoais para construir narrativas que, no caso dessa trilha de filmes, giram em torno de personagens de sua intimidade (as mulheres ex-militantes, em *Que bom te ver viva*; o irmão caçula, em *Uma longa viagem*; a amiga Vera, em *A memória que me contam*). Ao lidar com suas memórias, nessa escrita de si, Lucia se reflete nesses personagens, modificando-se no presente, ressignificando o passado. Uma transformação pessoal regida pela própria cineasta, que busca com sua escrita de si tomar as rédeas de seu caminho de vida. Ao enlaçar suas memórias com as de seus personagens, ela cria um lugar de memórias em que se aninha, mergulha, um lugar “resistência, rebeldia, escape” (ARFUCH, 2005: 286) onde se reelabora como um outro sujeito. Nessa inscrição de si em “com-junto” com seus personagens, Lucia não busca narrar seu passado como ex-presa política, mas, sim, refletir-se a partir das memórias e dos traumas desse período vivido, como um modo de transformação de si mesma que adota – modo que, nesta pesquisa, entendemos como os cuidados de si e modos de subjetivação, práticas de atenção com nós mesmos, como estudados por Michel Foucault.

A prática de si implica que o sujeito se constitua face a si próprio, não como um simples indivíduo imperfeito, ignorante e que tem necessidade de ser corrigido, formado e instruído, mas sim como indivíduo que sofre de certos males e que deve deles cuidar, seja por si mesmo, seja por alguém que para isso tem competência (FOUCAULT, 2017, pg. 74).

Partimos do pressuposto de que o cinema de Lucia é um cinema de escrita de si, um cinema escrito a partir de memórias, traumas e histórias pessoais abafadas por uma história social que intenta silenciar e apagar a perspectiva de olhar daqueles que lutaram contra o totalitarismo. A escrita de si de Murat delimita um território de resistência, um território político, através do qual a cineasta se reconstrói como sujeito, ressignificando seu passado, criando outras representações que desafiam uma memória social, disputando com ela outras perspectivas de se olhar um período da história brasileira. Nesse território delimitado por afetos, encontramos a resistência no existir da própria cineasta e de tantos outros sobreviventes, mortos, desaparecidos, exilados pela ditadura militar. Um cinema de escrita de si político já pelo seu existir. Um cinema de escrita de si que re-territorializa memórias e traumas silenciados, potencializando mudanças no presente, a partir de ressignificações de um passado vivido. Sobre esse território como um lugar de existência, nos amparamos em Milton Santos, em seu

artigo *O dinheiro e o território*:

Território é o lugar em que desembocam todas as ações, todas as paixões, todos os poderes, todas as forças, todas as fraquezas, isto é, onde a história do homem plenamente se realiza a partir das manifestações da sua existência (SANTOS, 1999).

A presente pesquisa pretende analisar essa trinca de filmes sob a perspectiva da escrita de si, considerando que é por meio dessa escrita que a cineasta se inscreve em sua obra. A partir dessa premissa, vamos analisar como a escrita de si de Murat é marcada em seus filmes. De que modo essa inscrição se torna evidente, transbordando e até rompendo o tecido fílmico. E, se há marcas, quais seriam elas? Como elas se comportam? Se Lucia, como cineasta, está no antecampo e, como personagem, no campo, ainda que por meio daquelas personagens que coloca diante de sua câmera, confundindo-se com elas, haveria momentos em que Lucia se uniria como personagem e cineasta, fundindo campo e antecampo? E como esses momentos dialogariam com sua própria escrita de si, com suas memórias e seus traumas de uma mulher ex-presa política?

REFERENCIAL TEÓRICO

Durante as etapas da escrita do roteiro, da direção das cenas e da montagem de seus filmes, é sensível que a cineasta incorpora sua experiência de vida, ancorando as tramas narrativas em suas memórias pessoais e nas de seus personagens – que ela compartilha com o público –, contribuindo com o deslocamento de uma perspectiva de se olhar a história social, provocando uma disputa de representações acerca de um período da história política brasileira. Lucia sublinha para o espectador e, antes, para si mesma, uma construção de memórias de um passado vivido por ela e por tantas outras pessoas que sofreram os horrores cometidos pelo regime militar a fim de modificar o presente, num intento de que aqueles horrores não voltem mais a acontecer. A cineasta, nesse processo pessoal de subjetivação, buscando se refazer como sujeito social ativo, constrói um território político pelo fato de resistir a um silenciamento imposto que ela combate com suas narrativas embasadas em testemunhos, memórias, traumas e histórias pessoais. Ainda que erguida sobre memórias pessoais e coletivas, nessa trinca de filmes ela não busca reviver um vivido, voltando-se totalmente para o passado, descrevendo-o, sem relacionar-se com o presente. Pelo contrário, busca espelhar-se em seus filmes, deixando sua obra como um arquivo elaborado no presente,

a partir de um passado pelo qual outro olhar poderá criar outras memórias, num processo de subjetivação intersubjetivo, em que um olhar revive outro olhar, em que um sujeito depende de outro, potencializando a atualização, no futuro, dessas memórias do presente de um passado.

As marcas físicas e sentimentais deixadas em Lucia pela ditadura militar inevitavelmente a acompanham. Seu processo de subjetivação passa pelo esforço do não esquecimento, porém, não com o intuito de guardar uma memória engessada de algo que aconteceu, como uma mágoa, um rancor, mas com a intenção de transformar essas marcas, dando um novo sentido a fim de continuar vivendo, reelaborando sua experiência de vida num movimento de busca contínuo, um dinamismo que Foucault considera um exercício do cuidado de si – o que, segundo o autor, é atividade essencial para o indivíduo poder contribuir com sua própria formação como sujeito.

O processo de se reinventar da cineasta, esse caminho que ela cria para existir e seguir (sobre)vivendo a si mesma e aos demais, essa linha de fuga que estabelece a fim de não “se sujeitar” ao silenciamento que a sociedade espera de uma pessoa ex-presa política e torturada se constrói com sua escrita de si, que ela assume como principal estratégia em sua arte. Para Murat, o cinema foi seu caminho para a sobrevivência e a manteve lúcida, apesar de suas memórias e seus traumas de uma experiência indescritível, como ela nos aponta:

(...) Ele (o cinema) começa com uma relação de busca e, a partir daí, foi pra vida inteira. Eu sempre digo que o cinema pra mim foi a minha condição de sobrevivência porque foi onde eu consegui buscar e ficar me perguntando, me perguntando e me re-perguntando.⁴

Assumimos como principais alicerces teóricos para essa pesquisa os estudos Margareth Rago e Margareth McLaren acerca da produção de subjetividade a partir de uma escrita de si, noções desenvolvidas pelo autor Michel Foucault. Consideramos, assim, que a filmografia de Lucia Murat se apresenta como um território de sua escrita de si que, embora possa estar presente em praticamente toda a sua filmografia, entendemos que se dá de maneira mais contundente na trilha mais pessoal composta por: *Que bom te ver viva* (1989), *Uma longa viagem* (2011) e *A memória que me contam* (2012).

⁴ MURAT, Lucia. Trecho de entrevista concedida em 2012 ao programa *3a1*, da TV Brasil. Visualizado em dezembro de 2017, no <https://www.youtube.com/watch?v=CAvi0UUj6PQ> - 26'00"

A partir do que lhe afeta no tempo presente, seja uma história que lhe contam, seja uma matéria de jornal, aquilo que lhe toca do mundo objetivo e externo, Murat constrói suas narrativas embebidas de sua vivência pessoal. A cineasta elabora suas tramas, desde a escrita do roteiro até a montagem das cenas e som gravados, a partir de suas memórias, seus traumas e suas histórias pessoais. Na trilha de filmes aqui estudada, Lucia enreda suas memórias com as de seus personagens retratados, confundindo-se com eles. Na criação dessas tramas narrativas, lança mão de suas memórias de um passado de experiências de violência sofridas durante o regime militar e de sua busca por compreender a capacidade que tem o ser humano de cometer atrocidades com o próximo, como ela mesma já apontou em algumas entrevistas, como a concedida ao programa *3a1*, da TVBrasil, na época do lançamento de seu documentário *Uma longa viagem*, em 2011: “Essa é uma questão que perpassa todos os meus filmes... o que mais me espanta na tortura é isso... quer dizer... é como o ser humano é capaz de fazer isso”⁵.

Como marco teórico para esta pesquisa, partindo da premissa que temos de um processo de subjetivação inscrito nas tramas dos filmes de longa-metragem de Lucia Murat, assumimos como um dos embasamentos os estudos de Michel Foucault. Neles, o autor se debruça sobre o que chama de história da prática de subjetividade, recorrendo ao preceito do cuidado de si, do ocupar-se consigo (*epimélesthai heautoû*) desde a Antiguidade, delineando seu traçado histórico, trazendo-o até a filosofia moderna. Com isso, Foucault considera que o sujeito não é apenas fruto de uma correlação de forças da ordem do discurso e da opressão, mas que sua força, derivada de um processo de subjetivação, pode com elas coexistir desde que o indivíduo trabalhe para tal fim, praticando e cuidando de si mesmo e direcionando suas ações para sua “verdade”.

Quando convertemos o olhar para nós mesmos (FOUCAULT, 2014), quando estabelecemos uma relação conosco, o fazemos a fim de nos conhecermos, a fim de estabelecer uma coerência entre nossas ações como sujeito e a nossa “verdade”, não permitindo, então, ou, pelo menos, evitando que nossas atitudes sejam apenas um reflexo do que se espera de nós, aquilo que a sociedade nos sujeita a, aquilo que já está determinado para todos que ocupam

⁵ MURAT, Lucia. Trecho de entrevista concedida ao programa *3a1*, da TV Brasil, em setembro de 2012. Visualizada em dezembro de 2017, em <https://www.youtube.com/watch?v=CAvi0UUj6PQ>.

várias das posições de um quadro social. No caso de Lucia, seria o silêncio aquilo que mais se aguardava de uma pessoa cuja posição social é a de uma mulher ex-guerrilheira, ex-terrorista, torturada, uma mulher com tantos adjetivos que a história dos vencedores intenta aderir à sua pele e à dos sujeitos ex-militantes: subversivos, vagabundos, terroristas, irrecuperáveis, adjetivos que desqualificam quaisquer de seus propósitos em prol de avanços políticos e sociais no país.

A partir das noções de processos e modos de subjetivação e cuidados de si, encontramos como uma dessas técnicas a escrita de si, pela qual, embasadas nos estudos de Margareth McLaren e Margareth Rago, entendemos o cinema de Murat como um cuidado de si, em que a cineasta se modifica, se altera, se reelabora, modificando-se a partir de seu próprio vivido, a partir das memórias presentes de um passado.

Foucault não despende muito tempo discutindo técnicas contemporâneas de si. **Ele menciona autobiografias como um tipo de escrita de si.** E ele discute o exercício da escrita e da filosofia como veículos para a crítica e transformação de si. (...) Técnicas de si objetivam a transformação de si, para que se perceba “a possibilidade de não mais ser, fazer ou pensar o que somos, fazemos ou pensamos”; é a criação de novas possibilidades, novas formas de vida alcançadas através de técnicas de si (MCLAREN, 2016: 191-192).

Com o intuito de analisarmos a escrita de si da cineasta, a inscrição de suas memórias e seus traumas em sua produção e o quanto isso contribui para uma transformação social no presente, nos amparamos, especialmente, nos estudos de Jeanne Marie Gagnebin, Márcio Seligmann-Silva, Maria Rita Kehl, Vladimir Safatle e Jaime Ginzburg, a fim de percebermos o quanto a política do silenciamento ou da “conciliação extorquida” fere tantas e tantas memórias “impedidas”, uma política de silenciamento, adotada pelo Brasil, que dirige aquilo que pode ser lembrado, “manipulando a memória pública” (2010), reforçando recalques e lembranças autônomas no viver dos sujeitos traumatizados.

A partir da hipótese de que a escrita de si de Murat se torna mais evidente em alguns momentos dessa trinca de filmes, evidências que poderiam ser configuradas como marcas visuais e sonoras em seu cinema, nos basearemos, especialmente, nos estudos de Jacques Aumont, Raymond Bellour, André Brasil e Cláudia Mesquita, no que se refere às noções de retrato, autorretrato, campo e antecampo. Noções que entendemos funcionar como chave de análise para essas possíveis marcas da escrita de si no cinema de Murat, partindo do pressuposto de que ela está no campo e no antecampo, simultaneamente, olhando para si

mesma, ainda que em “com-junto” com seus personagens, em uma simultaneidade de posições que tensiona a superfície de contato entre campo e antecampo, passado e presente. A cineasta coloca diante de si personagens em cujas memórias e traumas ela se enreda, personagens que ela retrata e, logo, se autorretrata. No campo e no antecampo, olhando-se nesses retratos, reflexionando-se neles, mergulhada nesse lugar de memórias, Lucia ocasionaria uma tensão nessa linha imaginária que separa campo de antecampo, chegando a (quase) rompê-la em algumas ocasiões filmicas. Para analisar esses momentos, nessa trinca de filmes, consideramos que as noções de retrato e autorretrato serão nossa principal chave para essa leitura, partindo sempre do pressuposto de que aquilo que se confunde e aquilo que ocasiona essa tensão entre os campos cinematográficos é o tratar de suas próprias memórias que a cineasta faz em seu cinema.

Murat cria um território a partir de um espaço simbólico onde se dá seu processo pessoal de subjetivação, um lugar em que ela se constrói, se reconstrói, se transforma e se ressignifica, a partir de um substrato de memórias e traumas (HAESBAERT, 2016). Trata-se de um território onde a cineasta exerce seu trabalho individual, um processo pessoal que exige persistência e coragem para se relacionar consigo mesma a partir de seus próprios sofrimentos, memórias, traumas, lembranças e esquecimentos.

Uma sociedade (...) é definida primeiro por seus pontos de desterritorialização, seus fluxos de desterritorialização. As grandes aventuras geográficas da história são linhas de fuga, (...) – é sempre sobre uma linha de fuga que nós criamos não, certamente, porque imaginamos que estamos sonhando, mas, ao contrário, porque aí traçamos o real, e porque compomos um plano de consistência. Fugir, mas, ao fugir, procurar uma arma (Deleuze e Parnet, 1987: 135-136 apud HAESBAERT, 2016: 239).

É possível refletir as dinâmicas da trajetória de vida de Lucia, bem como as dinâmicas da memória e, ainda, os movimentos que encontramos na trinca de filmes aqui estudada, a partir das noções de Deleuze e Guattari a respeito da noção de des-re-territorialização. Lucia, ao voltar-se para si mesma e para suas experiências, volta-se também para o outro, para a história e as memórias sociais, criando dinâmicas que trafegam entre o que é privado e público, interior e exterior, passado e presente, lembrança e esquecimento. Essas dinâmicas contínuas são essenciais para o processo de escrita de si de Murat que, por sua vez, acaba impactando o mundo exterior, já que as memórias criadas por ela contribuem com uma modificação de uma sociedade no presente.

DOS CAPÍTULOS

O primeiro capítulo reflete de que maneira as dinâmicas de memória e trauma, lembrança e esquecimento dialogam com os movimentos de des-re-territorialização propostos, especialmente, por Deleuze e Guattari e de que modo esses movimentos dialogam com a escrita de si da cineasta. Outro aspecto sobre as dinâmicas da territorialização é o processo de desterritorialização do sujeito proposto pelas práticas dos torturadores, que buscam “quebrar” o sujeito, aniquilando sua capacidade de falar, de transmitir e de relatar suas experiências.

As marcas dessas dinâmicas serão carregadas por toda a vida pelos sujeitos torturados e, no caso de Lucia, nos perguntamos como os traumas provocados pela experiência da tortura, bem como as lembranças e os esquecimentos desse período, configuram-se nessa trinca de filmes. Sabemos que essas marcas fazem parte do sujeito Lucia, logo, fazem parte de sua escrita de si, ficando incrustada nos filmes, mas a pergunta aqui é de que maneira tais marcas dialogariam com os recursos visuais e sonoros, estéticos e estilísticos, no fazer cinematográfico; de que maneira essas marcas se evidenciam em seus filmes, lugar onde a cineasta busca aquilo que dela se ausenta?

O segundo capítulo se debruça sobre a escrita de si da cineasta como uma estratégia para inscrever-se em seus filmes, considerando que tal escrita se configura como retratos elaborados pela cineasta de suas personagens. Assim, percebemos que Lucia dialoga consigo mesma a partir de suas memórias e das de indivíduos que ela elege como personagens retratados em seus filmes, enredando-se e autorretratando-se com eles. A partir das noções de retrato de Jacques Aumont, entendemos que é por meio dos personagens retratados que ela se autorretrata (Bellour), pois as memórias daqueles sujeitos que coloca diante de sua câmera tornam-se para ela um lugar de memórias (Arfuch), um lugar onde ela se aninha, onde ela mergulha. Diante deles, logo, diante de si mesma, Lucia se reflete e se reflexiona, mergulhando nos reflexos criados por ela mesma.

O terceiro e último capítulo se dedica a analisar os retratos que Lucia elabora de seus personagens, ora com arquivos, ora com entrevistas, ora com atores e atrizes que corporificam suas memórias de um passado no presente. Diante de tantos retratos e de tantas possibilidades estéticas e estilísticas para construí-los, de que maneira Lucia, como cineasta, posicionada no antecampo, lida com esses retratos? De que modo esses retratos tensionam os limites da

memória, do espaço e do tempo? Se Lucia é também personagem, como ela se relaciona consigo mesma na posição de cineasta? A partir dessas questões, analisaremos os encontros que Lucia provoca com suas memórias e seus traumas pessoais a partir desses retratos elaborados por ela e de que maneira esses encontros tensionam as linhas do campo e do antecampo; linhas que, em princípio, limitariam as posições de personagem e cineasta. Por fim, se para inscrever suas memórias, traumas e histórias pessoais, Lucia retrata personagens íntimos de seu vivido, de que maneira ela tensiona as posições de personagem e de cineasta? Seriam essas tensões uma marca da escrita de si da cineasta?

1 TERRITÓRIOS DE SOBREVIVÊNCIA

Se há algo que a história nos ensina é: os mortos nunca se calam.
(SAFATLE, 2010: 252)

1.1 O SILÊNCIO E O NÃO SILÊNCIO

“O difícil equilíbrio entre o não conseguir esquecer e o continuar vivendo”⁶. É nesse tom que Lucia Murat inicia sua carreira no cinema brasileiro com seu primeiro filme de longa-metragem, *Que bom te ver viva*, em 1989. Lançado quatro anos após o fim da ditadura militar no Brasil (1964-1985), é um dos primeiros longas-metragens brasileiros que propõe resistência à política de esquecimento e silenciamento dos sobreviventes e mortos pela ditadura militar estimulada pela Lei da Anistia, promulgada em 1979, uma política “de sobrevivência imediata, às vezes realmente necessária, mas não pode pretender ser uma política definitiva de regulamento da memória histórica” (GAGNEBIN, 2010: 180). Contra essa política que formaliza a intenção de um silêncio e de um não falar sobre, um abafamento de memórias que dificulta ou impossibilita a existência de um perdão (ibidem, in SAFATLE (org.), 2010), esse filme de Murat marca um enfrentamento a esse alijamento e é também o embrião de uma filmografia de resistência que viria pela frente.

No ano de 1971, aos 22 anos, Lucia Murat foi presa e levada para ao DOI-Codi, na cidade do Rio de Janeiro, onde foi brutalmente torturada por três meses. Durante esse período, para os que estavam além dos muros que cercavam aquele espaço oficial do Exército, Lucia estava desaparecida, pois não se tratava de uma prisão oficial, decretada, muito menos derivada de um processo legal. Pelo contrário, criava-se ali, naqueles espaços destinados à prática da tortura, um lugar onde se perdiam os referenciais de tempo e de realidade comuns aos que conviviam além daqueles muros. Estavam Lucia e os demais desaparecidos jogados num território onde tudo que poderia acontecer dependia apenas da destemperança dos torturadores. Após esses imensuráveis três meses de forte tortura física, emocional e psicológica, ela foi reconhecida como presa política, quando foi mantida em celas do Exército Brasileiro até 1974, período em que pôde receber visitas dos pais e irmãos uma vez por semana (vigiadas) e correspondências (censuradas, é claro).

⁶ *Que bom te ver viva*, dir. Lucia Murat (Brasil, 1989), 16’20”

Lucia experimentou uma espécie de morte-vida, tendo seu corpo tratado como objeto de tortura, como algo que servisse a experiências de todo tipo, com o qual era possível e legitimado qualquer ato, numa lógica perversa em que as atrocidades mais sinistras pareciam ser as mais valorizadas naquele bruto sistema, no qual o que importava era dilacerar o sujeito, retirando-o de si mesmo definitivamente.

Os sobreviventes e aqueles que sofreram indiretamente as práticas da tortura carregam consigo traumas, marcas profundas que os dilaceraram, capazes de torná-los irreconhecíveis até para si mesmos. No íntimo de cada um desses sobreviventes, restou calcificado algo que não se identifica, mas que se relaciona com o presente. Não se trata de algo visível, como cicatrizes ou tatuagens, que ficam na superfície corporal, epidérmica, mas algo que se aloja numa intimidade tão profunda que ao próprio sujeito é difícil identificar essa “coisa” sem nome, inominável, indizível. Alojado no íntimo do sujeito, o trauma passa a fazer parte de sua constituição, transfigurando-o, dilacerando-o, retirando dele sua capacidade de expressão. Jeanne Marie Gagnebin entende o trauma como uma “ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito” (GAGNEBIN, 2006: 110).

A intenção dos regimes totalitários é desestruturar de maneira radical o sujeito, a fim de impossibilitar uma narração daquela experiência terrível da tortura, tornando o silêncio a respeito do sofrido um fim. Em princípio, parece que os objetivos são contraditórios, pois, ao mesmo tempo em que as práticas da tortura tenham a finalidade de fazer o sujeito falar, têm, por outro lado, a finalidade de emudecer o sujeito, num jogo em que o intuito maior dos torturadores e do regime totalitário é retirar do torturado qualquer controle sobre si mesmo, ao mesmo tempo em que retiram deles suas “verdades”. Sobre essas práticas inenarráveis, Naomi Klein toma um dos manuais da CIA:

Há um intervalo — que pode ser significativamente pequeno — de ausência de ânimo, um tipo de situação psicológica de choque ou paralisia. Ele é causado por uma experiência traumática ou subtraumática que aniquila o mundo familiar ao sujeito, assim como a imagem que ele tinha de si mesmo dentro daquele mundo. Interrogadores experientes reconhecem esse estado tão logo ele se manifesta e sabem que nessa hora a fonte está mais sugestível, mais predisposta a ceder do que estava antes de passar pelo choque. (KLEIN, 2008: 71-72).

Nesse confronto entre torturadores e torturados, entre regime totalitário e resistência de militantes que lutam em favor de um regime democrático, encontramos disputas por espaços de existência. De um lado, os torturadores que desejam confissões dos torturados e, ao mesmo tempo, seus desaparecimentos como sujeitos; do outro, os militantes que desejam sobreviver às atrocidades sofridas, (re)existindo. Se os torturadores empunhavam suas regras e controles, buscando descontrolar os sujeitos militantes, retirando deles suas formas de expressão, imputando-lhes traumas que vão ressignificar para o restante de seus dias seus momentos presentes, os torturados tentam desterritorializar-se de tais “regras”, buscando permanecer vivos. Lutar e resistir contra o regime, naquele momento, significava sobreviver e não falar o que se queria que fosse dito. (Sobre)viver era ser político. Essas dinâmicas entre o falar e o não falar, entre o ser e o desaparecer, entre o lembrar e o esquecer, configuram, para o autor Rogério Haesbaert, dinâmicas próprias da territorialização, movimentos que se dão simultaneamente nesse controle por espaços, relações e processos:

Se territorializar-se envolve sempre uma relação de poder, ao mesmo tempo concreto e simbólico, e uma relação de poder mediada pelo espaço, ou seja, um controlar o espaço e, através deste controle, um controlar de processos sociais, é evidente que, como toda relação de poder, a territorialização é desigualmente distribuída entre seus sujeitos e/ou classes sociais e, como tal, haverá sempre, lado a lado, ganhadores e perdedores, controladores e controlados, territorializados que desterritorializam por uma reterritorialização sob seu comando e desterritorializados em busca de uma outra reterritorialização, de resistência e, portanto, distinta daquela imposta pelos seus desterritorializadores (HAESBAERT, 2016: 259).

Nessa disputa por controles e por memórias, encontramos presentes essas dinâmicas de territorialização, que entendemos que se iniciam antes mesmo da prisão do sujeito oponente ao regime totalitário, iniciando-se no próprio espaço social do indivíduo, quando o regime estabelece um sistema de mútua vigilância, fazendo com que as pessoas vigiem seus próximos, formando territórios onde a discordância leva ao alijamento, onde o desacordo leva ao perigo de vida, numa dinâmica em que o sujeito poderia ser desterritorializado a depender de sua fala, seu gesto, suas convicções. Logo, para falar naquele silêncio monocórdico imposto pelo regime, era preciso que o sujeito se desterritorializasse a fim de reterritorializar-se em outro lugar. Sobre a tática da mútua vigília, Ginzburg trata em *Escritas da tortura*:

Os regimes ditatoriais da América Latina, em várias situações, reforçaram a ideia de que a guerra ocorre no interior do espaço social, e que todos devem estar em alerta. (...) Para que essa estratégia funcione, a degradação da memória social é um elemento decisivo. A tensão entre linguagem e silêncio, entre o que falar e o que calar, é uma das suas marcas (GINZBURG in SAFATLE, 2010: 143).

Como sabido, muitos desses sujeitos que desafiaram essa dinâmica de territorialização estabelecida pelo Estado, criando seus próprios movimentos de des-re-territorialização, foram

presos, exilados, desaparecidos, assassinados. Para os sobreviventes daquelas atrocidades, restará algo escondido em sua memória, algo que não é possível simbolizar em linguagem, algo que não se comunica, que não se narra, podendo não restar ao sujeito nenhum rastro, nenhum vestígio daquela experiência, tamanha força de inscrição sobre uma “tábua” de impressões do sujeito, tábua que relaciona o indivíduo à sua capacidade de tratar sua própria experiência no terreno do simbólico. Hélio Pellegrino, em seu artigo *A tortura política* (1985), nos mostra que:

(...) a tortura busca, à custa do sofrimento corporal insuportável, introduzir uma cunha que leve à cisão entre corpo e a mente (...) Através da tortura, o corpo torna-se nosso inimigo e nos persegue. É este o modelo básico no qual se apoia a ação de qualquer torturador. (...) A tortura nos impõe a alienação total de nosso próprio corpo, tornando estrangeiro a nós, e nosso inimigo de morte. (...) O projeto da tortura implica numa negação total – e totalitária – da pessoa, enquanto ser encarnado (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO (org.), 1985, Tomo V, Vol.1: 2).

Nesse processo de desalojar o sujeito de si mesmo, de desestruturá-lo como sujeito social ativo, o trauma assume papel de ente fundamental nessa política de esquecimento e silenciamento do sublime, pois, apesar de íntimo, o trauma se torna impronunciável, intocável, escondido, ainda que sempre presente na vida do indivíduo. O trauma que os sobreviventes desses eventos carregam para toda a vida é a herança mais profunda que qualquer catástrofe poderia causar, pois provoca em seu íntimo um aprisionamento com uma durabilidade que toca o eterno, uma marca tão profunda que esfacela, que desmantela o sujeito que, caso tenha forças para tal, pode passar o restante de sua vida buscando e tentando remontar seus fragmentos para seguir seu caminho como sujeito, e não como um indivíduo que se sujeita ao que lhe é imposto pelo trauma.

É sabido que o silêncio, o não falar sobre aqueles horrores sofridos, contribui com um apagamento e esquecimento das práticas desse período da história e, ainda, do próprio sobrevivente, além de impossibilitar um diálogo entre passado e presente. Para Murat, as marcas que a tortura provocou em seu íntimo não podem nem devem ser esquecidas, ainda que isso fosse possível, pois o que aconteceu jamais deve tornar a acontecer, como a cineasta declara: “Acho que esse horror a gente deve preservar a vida inteira”⁷. Apesar da importância de se tratar o não dito como algo que deve ser dito, existe uma dificuldade natural das pessoas

⁷ MURAT, Lucia. Trecho de entrevista concedida em 2012 ao programa *3a1*, da TVBrasil. Visualizado em dezembro de 2017, no <https://www.youtube.com/watch?v=CAvi0UUj6PQ> - 28:50”.

que foram torturadas e daquelas que sofrem a partir daí, como os filhos, filhas, irmãs, irmãos, mães, pais, de expor o que da tortura permaneceu e como ela transformou seu corpo emocional, sua parte sensível. Tal dificuldade associada às poucas chances de recepção para ouvi-los contribui imensamente para o apagamento desse período e desses sujeitos ou, pelo menos, para a diluição desse imaginário.

Me parece que o trauma é aquilo que de mais íntimo o sujeito carrega. Ainda que não tenha forma, essa “não forma” é delineada individualmente de maneira única, singular, assim também como a maneira com que o trauma se expressa no cotidiano de cada sobrevivente, agindo autonomamente, interrompendo atividades do cotidiano, inserindo-se em lembranças, em sonhos, inscrevendo-se no seu dia a dia, instalando-se “na base de seu relacionamento com a realidade externa”⁸. (GINZBURG in SAFATLE (orgs.), 2010: 141). Essa não coisa se aloja num íntimo tão profundo que ao sujeito é difícil reconhecer esse lugar, criando ali um território sem forma, sem nome e de difícil acesso. Trata-se de uma amarra eterna com o vivido, na qual os nós não são visíveis e, para desatá-los, é preciso buscar um contato com o não lembrado, exigindo desses indivíduos um forte trabalho pessoal de análise, de práticas e cuidados de si.

Michel Foucault entende que ao sujeito é possível estabelecer uma relação íntima consigo mesmo, um vínculo que ele pode construir entre suas ações e sua própria verdade. Trata-se de um acordo que demanda respeito por si, vigilância, tempo, dedicação e disciplina constituindo uma prática diária de atenção. E é a partir desse movimento que o autor percebe o sujeito como um indivíduo capaz de modificar-se, elaborar-se, a partir de uma prática de si, de um cuidado consigo próprio, tornando sua prática de cuidado uma arte da existência. O sujeito, nesse caso, assim como um artista, cria, elabora, inventa seu próprio caminho não apenas se sujeitando àquilo que já lhe é dado, definido, destinado.

Sobre a noção de cuidado de si, num determinado momento de seus estudos sobre a história da prática de subjetividade, Foucault a associa à noção de salvação, mas, certamente, não aquela salvação cristã na qual o sujeito deve renunciar a si mesmo; ao contrário, um sujeito

⁸ O texto de Jaime Ginzburg é *Escritas da tortura*, em que ele analisa uma crônica de Luis Fernando Verissimo, intitulada *O condomínio*. Nessa crônica, o protagonista encontra um vizinho, em seu condomínio, que reconhece como seu torturador.

que opera sua própria salvação no sentido de estabelecer um caminho de vida, uma arte de vida, para si:

Quem se salva é quem está em um estado de alerta, de resistência, de domínio e soberania sobre si, que lhe permite repelir todos os ataques e todos os assaltos. “Salvar-se a si mesmo” quererá igualmente dizer: escapar a uma dominação ou a uma escravidão; escapar a uma coerção pela qual se está ameaçado, e ser restabelecido nos seus direitos, recobrar a liberdade, recobrar a independência.” (FOUCAULT, 2014: 166).

Para o autor, tais cuidados seriam técnicas por meio das quais o indivíduo busca transformar a si mesmo a fim de criar uma existência de resistência aos moldes destinados e preparados para ele. Tais técnicas viabilizariam, assim, um sujeito de acordo com suas verdades próprias e não um indivíduo “assujeitado”, ou seja, um sujeito que fora conformado por moldes e estruturas prontas e a eles destinadas. Esse exercício levaria o indivíduo a construir-se como um ser político por resistir aos padrões estabelecidos e preparados para ele. É um rompimento com aquilo que lhe é destinado, forçando-o a se criar diferenciando-se de si mesmo. Daí Foucault apontar essas técnicas como modos de subjetivação, diferenciando-os dos modos de sujeição, pois as regras normativas de obediência não seriam mais aquelas externas retiradas de códigos estranhos aos sujeitos, mas, ao contrário, as regras derivariam das verdades do próprio sujeito, numa prática de liberdade. Como nos traz Rago:

Segundo Foucault, a constituição de uma ética de si talvez seja hoje uma tarefa urgente, fundamental, politicamente indispensável, se for verdade que, afinal, não há outro ponto, primeiro e último, de resistência ao poder político senão na relação de si para consigo (RAGO, 2014: 43).

Ao narrarem suas lembranças e seus esquecimentos para uma sociedade, para um público, os sobreviventes contribuem com um deslocamento das representações que embasam a construção de uma memória coletiva e nacional, aquela que parte dos interesses do regime vencedor, detentor do poder, que busca ser hegemônica. Nessa disputa de representações, a cineasta trafega numa via de mão dupla de memórias e traumas, equilibrando-se entre o lembrado e aquilo que lhe escapa, num esforço contínuo de se manter viva e íntegra que fica inscrito em praticamente toda sua filmografia. Vindos de um lugar de onde pouco se ouvem ruídos, de onde pouco se escuta falar sobre, Lucia e os sobreviventes da ditadura militar se aglutinam em lugares simbólicos, estruturando um território demarcado por seus afetos.

Considerados pela sociedade “englobante”⁹ como terroristas, subversivos, delinquentes, irrecuperáveis, esses sobreviventes disputam sua representatividade no cenário da composição de uma memória coletiva buscando não só inserir nela suas próprias histórias, memórias e traumas individuais, mas, por meio delas, modificá-la.

Àquele indivíduo que intenta assumir novamente as rédeas de sua vida como sujeito, é imperioso trilhar o caminho em direção ao terreno do indizível e buscar tocar os limites dessa não forma do trauma. Narrar o vivido para testemunhar o passado pode ser tido como uma ação de cuidado de si que pode ajudar o indivíduo a desatar esses nós invisíveis com o não lembrado. No caso dos sobreviventes da ditadura militar brasileira, além de reviver uma dor inevitável ao contatar de forma mais intensa suas memórias e traumas, é preciso ainda enfrentar uma sociedade emoldurada pelo colorido dos vencedores e que pretende afastá-los do campo da existência, alijando-os para um esquecimento de si mesmos. Se não é permitido lembrar-se, como e por que fazê-lo? Lidar com as memórias e os traumas, seja narrando, seja revivendo, seja visitando o passado, é lidar com algo que carrega uma potência ímpar, pois carrega uma capacidade de constituir e des-constituir o sujeito por completo, simultaneamente. Lucia optou por enfrentar a sociedade e a si mesma a fim de fazer existir sua própria história. Para ela, o cinema foi esse caminho de enfrentamento, embora mais ainda o de sua sobrevivência, afinal era preciso que ela se reconhecesse como indivíduo, pessoa e sujeito, antes de enfrentar uma sociedade. Foi (e é) com a escrita de si, relatando o passado e se reelaborando como sujeito, que Lucia Murat ressignifica o vivido, transformando a si mesma, contribuindo com a construção de uma memória social e potencializando uma mudança na sociedade como um todo.

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 espaço subjetivo próprio com um abrigo para instalar-se e organizar a própria vida, especialmente no caso de experiências traumáticas, como a da clandestinidade e a do confinamento na prisão (RAGO, 2016: 141-142).

O cinema de Lucia Murat constitui-se como sua linha de fuga. Ela estabeleceu para seu cinema a escrita de si que potencializa espaços de resistência e sobrevivência diante dessa

⁹ Michael Pollak traz esse termo quando trata das lembranças proibidas, indizíveis ou vergonhosas, entendendo que estas passam despercebidas pela “sociedade englobante”. In: *Memória, esquecimento e silêncio*. Estudos históricos, Rio de Janeiro, V. 2, No. 3, 1989, p. 08).

pretensa hegemonia a respeito de seu próprio passado, de um coletivo e de um país. Afinal, a história não pode ser só dos vencedores! Lucia, assim, contribui para a construção da memória de um passado a partir do presente, possibilitando que o presente também se modifique a partir desse passado. Um círculo benéfico sobre o qual Gagnebin nos alerta: “A construção da memória do passado se desdobra na construção de uma atenção ativa que permite intervir no presente histórico” (in NESTROVSKY; SELIGMANN (orgs.) 2000: 102).

1.2 DINÂMICAS DE LUCIA: DES-TERRITORIALIZAR-SE

Segundo Deleuze e Guattari, fazem parte da constituição da dinâmica dos territórios os movimentos contínuos dos vetores da desterritorialização e da re-territorialização. Quando pensamos sobre o passado e o presente da cineasta, nos deparamos com esses deslocamentos que estruturam os espaços do próprio existir da cineasta como sujeito ativo. Desde quando ela rompe com os padrões familiares, ainda nos anos 1960, e segue o caminho da luta política pela democracia no Brasil até, bem mais tarde, a escrita dos roteiros, direção e montagem de seus filmes, percebemos essas dinâmicas que movimentam os espaços e territórios desenhados pela cineasta, revelando um sujeito que deseja lidar com as rédeas de sua própria vida.

Os territórios sempre comportam dentro de si vetores de desterritorialização e de re-territorialização. Muito mais do que uma coisa ou objeto, o território é um ato, uma ação, uma relação, um movimento (de territorialização e desterritorialização), um ritmo, um movimento que se repete sobre o qual se exerce um controle. (HAESBAERT, 2016: 127).

Lucia criou uma rota de fuga ao romper com seu *status quo* deixando família, amigos e sua vida de padrões de classe média alta, a fim de lutar em favor dos movimentos políticos e sociais no Brasil, indo ao encontro de suas próprias crenças e posições. Com isso, a cineasta dispara um movimento de desterritorialização, rompendo com uma estrutura de vida a fim de envolver-se em outra muito mais coerente com seus próprios ideais e verdades. Nesse novo espaço que Lucia constrói e no qual se inscreve, nesse lugar desenhado por ela a partir de sua linha de fuga, a cineasta delimita seu território. Ainda que esse novo território trouxesse para ela um regime de outras regras como as de partidos políticos, de organizações, vindas das diversas relações de poder envolvidas, foi a partir de seu movimento voluntário que esse território se constituiu, numa dinâmica simultânea de construção e desconstrução, quando foi necessário desterritorializar-se para re-territorializar-se em outro lugar.

Territorializar-se, desta forma, significa criar mediações espaciais que nos proporcionem efetivo “poder” sobre nossa reprodução enquanto grupos sociais (para alguns também enquanto indivíduos), poder este que é sempre multiescalar e multidimensional, material e imaterial, de “dominação” e “apropriação” ao mesmo tempo (ibidem, 97).

Por sua vez, foi sobre esses territórios simbólicos re-territorializados que a polícia da ditadura militar agiu com o claro projeto de dilacerá-los, interrompendo qualquer linha possível que os demarcassem novamente, utilizando a estratégia de espalhar seus componentes. Esses novos territórios formados pela esquerda brasileira em vários pontos do país se confirmaram como alvo da polícia da repressão. Naquele período da história do país, era preciso desterritorializar por completo tais territórios físicos e mais ainda os simbólicos. O desejo que movia o regime era o de prisão, dilaceramento, apagamento, silenciamento de todos os envolvidos com os movimentos de resistência. Assim, vários lugares de encontros (“aparelhos”) foram desmontados, várias pessoas foram desaparecidas, assassinadas, presas, torturadas e exiladas.

O período de enclausuramento e de tortura pelo qual passou a cineasta se concretizou num tremendo processo de desterritorialização de tempo bastante duradouro e alargado, quando os dominadores a deixaram, a exemplo do que houve com outros milhares de indivíduos, sem qualquer controle e poder sobre sua vida, seu corpo e suas ações, nem tampouco mostraram-lhe novas regras para um caminho de re-territorialização, distorcendo até mesmo a noção de regras nos espaços disciplinares trabalhada por Foucault, como Haesbaert aponta:

A clausura espacial (cada um no seu lugar) e o controle do tempo (cada atividade no seu rígido horário), características fundamentais daquilo que Foucault denominou de espaços disciplinares (juntamente com outros locais como quartéis, escolas, manicômios e hospitais), estão presentes na prisão de modo a, separando e classificando cada presidiário, “desterritorializá-lo” a um nível individual, ao mesmo tempo que o reterritorializa dentro da sociedade disciplinar vigente (HAESBAERT, 2016: 256).

Não se tratava ali de prisão nem de regime disciplinar, e sim de um espaço destinado ao total dilaceramento do sujeito, visando ao apagamento de sua existência, memória e história. A re-territorialização proposta pelo regime e por sua polícia tinha outro tipo de embasamento, cuja intenção era criar no interior de cada sujeito torturado verdadeiros traumas, o que impossibilitaria a recomposição completa daquele indivíduo. O objetivo dos agentes da repressão naqueles porões da ditadura militar era alongar o processo de desterritorialização dos “subversivos”, fazendo deles indivíduos sem quaisquer referências de tempo e espaço, retirando de seus convívios traços de rotina e de personalidade, buscando com isso evitar possibilidades de qualquer reconhecimento de si mesmos. Para tal fim, eram constantes as trocas de celas, de horários de ida para as salas de tortura e das pessoas que as interrogavam e

torturavam. Sobre isso, Pupi, uma das ex-presas políticas entrevistadas no filme *Que bom te ver viva*, nos conta parte de sua experiência sobre o que ela chama de jogo:

Jogo com os amigos que iam chegando, de você ver as pessoas torturadas... jogo com tua moral mesmo. Entrevistas muito longas, os caras alternando... um torturador explícito com um torturador que é bonzinho que vai conversar com você, que vai te ajudar. Até um que finge que tá se apaixonando por você e aí você vai se misturando naquilo... eu tinha 19, 20 anos... você vai se misturando naquilo e tentando manter sua integridade e é uma coisa cada vez mais difícil... eles misturam períodos que você tem alguém com períodos que você está isolada e... e misturam tudo isso com o choque elétrico, com o pau-de-arara, com a barata.¹⁰

Aos sujeitos torturados que são largados nesse processo brutal de desterritorialização, as regras do sistema vigente não são apresentadas. Quem apresenta as regras ao sujeito são suas próprias memórias e seus traumas, que passam a calçar a disciplina do regime. A crueldade é tal que as regras disciplinares do regime não vêm a partir de um ente externo ao sujeito, mas se incrustam nele, ficando encapsuladas em seu íntimo, por meio de suas memórias e seus traumas que vão regê-lo para o resto de suas vidas. O vetor do movimento da reterritorialização se dá por meio do próprio sujeito que passa a ser o “porta-voz” do regime. Plantada no interior do próprio indivíduo, a voz do regime estabelece uma relação eterna e direta do sujeito com o mundo externo, ficando as regras sob a batuta do trauma, em que o objetivo é manter o sujeito eternamente dilacerado e sem possibilidade de uma recomposição completa, pois parte de seu vivido é inenarrável.

Para Lucia, foi fundamental romper com esses padrões de silenciamento e morte, impostos pelo regime, que se utilizam das memórias e dos traumas de cada sobrevivente. Deleuze e Guattari radicalizam: “A desterritorialização absoluta refere-se ao pensamento, à criação. Para Deleuze e Guattari, o pensamento se faz no processo de desterritorialização. Pensar é desterritorializar” (ibidem, 130). E, assim, Lucia o faz. Num ambiente nada acolhedor, que intenta silenciá-la, a cineasta desenha novamente uma linha de fuga traçando uma atitude que certamente não seria uma das opções disponíveis para uma mulher dada como terrorista, subversiva, irrecuperável: a de tornar-se cineasta, fazendo do cinema um espaço para si mesma e para os mortos, sobreviventes e pessoas que lutaram pelo ideal de uma mudança sólida no país. Como a própria Lucia analisa: “Eu, pessoalmente, tive no cinema uma maneira

¹⁰ *Que bom te ver viva*. Brasil, 1989. Direção: Lucia Murat. 46’15”.

de procurar entender todo o processo que vivi como militante, uma quase adolescente que foi presa e barbaramente torturada aos 21 anos de idade”¹¹.

Simplificadamente, podemos afirmar que a desterritorialização é o momento pelo qual se abandona o território, “é a operação da linha de fuga”, e a reterritorialização é o momento de construção do território (Deleuze e Guattari, 1997:224) (...) (ibidem, p. 127).

A escrita de si é o grande motor desse movimento da des-reterritorialização da cineasta, que encontrou no cinema um lugar para traçar as linhas que delimitam um espaço para seu existir, construindo representações que confrontam aquelas que embasam uma memória e uma história sociais. Durante a escrita do roteiro, direção e montagem de seus filmes, Lucia se reconstrói, se remonta, se revisita, junta seus cacos, ressignifica seu passado no tempo presente e o lança para um futuro. Suas obras passam a ser territórios-filmes, onde a cineasta e seus personagens têm nome, fala, poder, controle, memória e história, ou seja, um espaço com o qual ela se relaciona e, a partir do qual, ela se re-identifica para si mesma e para o público, dando outro significado para suas memórias e seus traumas. Ao refazer-se nessa escrita de si, a cineasta novamente assume as rédeas de sua trajetória criando outras possibilidades para sua existência, assumindo-se como um sujeito político nesse processo de subjetivação ao resistir ao que lhe fora imposto. Sobre a escrita de si, Margareth Rago nos ensina: “A escrita de si é entendida como um cuidado de si e também como abertura para o outro, como trabalho sobre o próprio eu num contexto relacional, tendo em vista reconstituir uma ética do eu” (2014: 50).

A fim de evitar o apagamento e silenciamento de sua própria história, Murat luta em sentido contrário, criando em sua filmografia camadas de afetos que alicerçam um território a partir do qual a cineasta provoca um confronto consigo mesma modificando, no tempo presente, ela própria e o público. Nesse território, o exercício de poder, controle e força são da cineasta e não da repressão. Se os vencedores colocam suas memórias nos principais meios de comunicação, no caso do cinema de Murat, é ela mesma quem detém o poder da fala, testemunhando suas histórias e seus traumas por meio de suas memórias e das de seus personagens retratados. Entre apagamentos e manutenção de palavras, quem terá contado esta história? Em *Que bom te ver viva*, o texto da atriz Irene Ravache acentua essa questão: “Se ao menos tivesse colocado o ‘ex’ antes de cada nome... ex-torturador e ex-terrorista ... não é

¹¹ MURAT, Lucia. Trecho de entrevista concedida ao programa *3a1*, da TV Brasil, em setembro de 2012. Visualizado em dezembro de 2017, em <https://www.youtube.com/watch?v=CAvi0UUj6PQ>.

pedir muito isso, né?!”¹², comentando sobre o jornalista que, ao dar os créditos de uma entrevista concedida, a nomeia como terrorista, e o ex-torturador, como médico.

Meus adversários é que mentem, meus adversários é que são hábeis em falar, mas são tão hábeis em falar que quase conseguem me fazer “esquecer o que sou”. Por causa deles, quase perdi a memória de mim mesmo. (FOUCAULT, 2011: 64).

Em seu cinema, Murat revela indivíduos, antes anônimos, tratando-os como sujeitos que desafiam uma história construída no presente a respeito de um passado vivido por eles. Lucia inscreve em seus filmes sua história e a desses sobreviventes, dos mortos e daqueles que participaram pegando ou não em armas contra a ditadura militar, extrapolando o que é circunscrito a uma memória individual. Os filmes produzidos pela cineasta desenham um lugar sólido a partir dessas memórias que, até então, tinham seus corpos utilizados para contar a história dos vencedores que desenhavam e nomeavam os lugares que tais corpos poderiam ocupar, bem como Hartman nos traz a respeito da representação comumente encontrada nos museus do Holocausto:

O meio vídeo-visual não existe para servir à narrativa, mas para corporificar o sobrevivente, substituindo fotos nazistas degradantes e às vezes injuriosas que, até recentemente, eram o que havia de mais comum nos museus do Holocausto. Não podemos permitir que apenas as imagens feitas pelos executores habitem a memória (in: NESTROVSKI; SELIGMAN (orgs.), 2006: 216).

Murat, ao contrário, desenha espaços e lugares para ela e para esses indivíduos, rompendo fronteiras entre individual/coletivo, privado/público, razão/emoção, possibilitando o surgimento de outras memórias, histórias e subjetividades. As narrativas elaboradas por Lucia criam um território que potencializa vozes pouco soadas, propondo uma disputa de representações entre aquilo que já é dado como história e o que ela constrói como memória e que contribui com uma outra história, no presente. Em seu território, aqueles corpos sem identidades são tratados como corpos de sujeitos que ecoam, em seus testemunhos, um tom dissonante com o timbre que rege uma história que busca ser “nacional”.

Em *Que bom te ver viva* (1989), *Uma longa viagem* (2011) e *A memória que me contam* (2012), a cineasta delimita um território para si mesma e para aqueles envolvidos em passados de prisão, tortura, exílio, morte e resistência ao período de ditadura militar brasileira, um espaço em constante construção e reconstrução que desloca conceitos e representações criando outras possibilidades de significados do passado lembrado e não lembrado. A partir

¹² *Que bom te ver viva*, dir. Lucia Murat (Brasil, 1989). 17'00”

dos personagens retratados nesses filmes (as mulheres ex-presas políticas, em *Que bom te ver viva*; do irmão caçula Heitor, em *Uma longa viagem*; e da amiga Vera Silvia, em *A memória que me contam*), Lucia se reelabora como sujeito colocando diante de si memórias e traumas pessoais que se confundem com as histórias, as memórias e os traumas daqueles personagens, construindo, assim, um modo de subjetivação para si mesma por meio dessa escrita de si que elabora em seu cinema a partir do outro. Nesse lugar de escrita de si, Lucia possibilita um rompimento de significados de um vivido construindo outros, num movimento contínuo, que propõe alterações e fissuras em estruturas sociais já dadas como prontas.

Por meio de seus filmes-territórios, Lucia estabelece um desafio pela disputa de representações e memórias tornando aquilo que é inesquecível para ela e para os sobreviventes da ditadura militar também inesquecível para o público, propondo com essa trinca de filmes não só trazer testemunhos daqueles que viram, ouviram e sentiram os horrores da ditadura militar, mas, muito além disso, ampliar as testemunhas dessas atrocidades.

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa 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. (GAGNEBIN, 2006: 57).

A apresentação de outras perspectivas de olhar um período da história brasileira que a cineasta propõe em seus filmes contribui com a construção de um outro presente. Se as práticas da tortura buscam aniquilar a capacidade de transmissão do vivido, fazendo com que aquele momento não exista para uma memória social, o que Lucia estabelece em seus filmes é justamente o oposto. Expondo as marcas daquelas atrocidades sofridas por tantos sujeitos, ela faz do público sua testemunha. Sentando em sua posição de “spectare”, Lucia provoca o espectador e exige sua participação com seus olhos, ouvidos e voz, para que ele a escute, a perceba, a olhe nos olhos, tornando públicas memórias, traumas e histórias pessoais, contribuindo para a invenção de um outro presente e de um outro futuro, pois a “fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente” (GAGNEBIN, 2006: 55).

2 A ESCRITA DE SI NO CINEMA DE LUCIA MURAT

2.1 OS RETRATOS DE LUCIA

Narrar o vivido, para alguns dos indivíduos torturados, além de significar lidar com o lembrado e o não lembrado, é também enfrentar uma sociedade emoldurada pelo colorido dos vencedores que os alijam para um esquecimento de si mesmos com suas memórias silenciadas. A interpretação dos vencedores dos fatos históricos, no intuito de ser hegemônica, abafa e esconde histórias e memórias individuais e coletivas dos mortos e sobreviventes da ditadura militar. A narração das duras experiências passadas durante esse período de ditadura pode significar humilhação, vergonha, discriminação, isolamento social e uma série de outras consequências emocionais e sociais; por outro lado, relatar o não dito pode constituir-se como único caminho para seguir existindo, o caminho da sobrevivência ao resistir ao apagamento imposto pela sociedade como um todo. Lucia Murat se identifica com proposta do narrar a si mesma: é preciso falar para não se deixar esquecer.

A fim de se reinventar e não cumprir com o silêncio e o esquecimento que lhe foram destinados, Lucia criou uma saída para si mesma, o que Deleuze e Guattari entendem como uma “linha de fuga” (1995), que possibilitou um deslocamento de representações e sentidos do seu vivido para ela mesma e que neste trabalho analisamos a partir das noções da escrita de si. Por meio dessa escrita, a cineasta assume a direção de sua própria história e existência, como um sujeito ativo e não como um indivíduo que se sujeita ao que lhe é colocado pelo regime vencedor, fazendo dessa escrita uma “prática de si que contribui para a constituição ativa do eu” (McLAREN, 2016: 195). Para Lucia Murat, que sofreu na pele as torturas legitimadas pelo governo ditatorial brasileiro, o cinema é um lugar onde e através do qual ela se reinventa como sujeito, reescrevendo-se por meio da inscrição de si em seus filmes, fazendo dele seu veículo de crítica e de transformação de si (ibid., 191), constituindo, desse modo, uma resistência contra o alijamento imposto por uma sociedade e o esquecimento de si mesma.

A partir dessa narração do “eu”, contrói-se a possibilidade de uma transformação social. Uma transformação que parte de um sujeito que se narra e que se reconstrói no momento mesmo em que é narrado. Um reconstrução do “eu” que se dá com a narração de um vivido, no caso de Lucia, com a escrita de si que ela elabora em seu cinema. Esse reconstruir-se como sujeito

acaba representando um caminho político de resistência, de existência, pois o outro sujeito Lucia que se elabora nesse processo está cada vez mais distante daquele lugar de silêncio destinado a ela como uma mulher ex-prisioneira política torturada. Lucia demarcou um outro lugar a partir dela mesma com sua escrita de si, o que possibilitou a criação de outros lugares e outras subjetividades, provocando uma transformação social que Foucault entende (como nos traz Margareth Rago) não só como “um projeto político, mas como um estilo de vida, uma ‘estética da existência’ criada na experiência individual e social (...)” (RAGO, 2013: 49).

Nessa escrita do eu, Lucia inverte as perspectivas históricas. Em seu cinema, as memórias, as histórias e os traumas de uma mulher, ex-militante política que foi presa e torturada, um sujeito político histórico dentro de uma “história de homens” (COLLING, 2004: 03). Revivendo o que se lembra e buscando lidar diretamente com seus traumas ou aquilo que não lhe é possível lembrar, a cineasta se inscreve em seus filmes utilizando a escrita de si como principal estratégia, a fim de se reconstruir como sujeito possibilitando para o público outras perspectivas de uma história jogando luz sobre um lugar subterrâneo repleto de lembranças e esquecimentos e reconfigurando aquelas experiências pessoais e coletivas tanto para si mesma quanto para um coletivo e, ainda, para a sociedade como um todo. Sobre cinema e história, Luciana Carla de Almeida traz uma citação de Marc Ferro, em sua tese *Narrar a ditadura: subjetividade e gênero no documentário brasileiro (1996-2013)*, que nos ampara a respeito da potência do cinema de Lucia em fissurar uma história oficial:

O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável de se mostrar. Ela desvela o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas (FERRO, 1992: 86 apud ALMEIDA, 2017: 77).

O passado daqueles que sofreram a ditadura é tido como algo ultrapassado, uma estratégia do discurso do silenciamento que abafa o vivido dos sobreviventes. Lucia faz questão de deixar acesa para o público essa artimanha de disputa de discursos e narrativas, quando, por exemplo, em uma passagem de *Que bom te ver viva*, a atriz Irene Ravache (que interpreta Lucia e as mulheres entrevistadas no filme) olhando diretamente para a câmera, se refere a uma matéria de um jornal impresso, na qual o jornalista reclama do lançamento de um livro sobre as memórias da ditadura militar, pois o tema já é velho e ultrapassado: “Então, eu só

posso me lembrar quando você determinar? Você que dá a hora para eu lembrar, né?”¹³. A fim de resistir e ir contra a essa política de silenciamento, o passado desses sujeitos é trazido à tona, é presentificado, atualizado, de maneira atrelada às histórias pessoais da cineasta e de um coletivo, a partir do presente.

Não há reação mais nefasta diante de um trauma social do que a política do silêncio e do esquecimento, que empurra para fora dos limites da simboliza as piores passagens da história de uma sociedade. Se o trauma, por sua própria definição de real não simbolizado, produz efeitos sintomáticos de repetição, as tentativas de esquecer os eventos traumáticos coletivos resultam em sintoma social (KHEL, 2010: 126).

A escrita de si da cineasta desloca histórias e lembranças vindas de um espaço escondido da esfera pública e, com elas, redesenha um outro lugar, outro espaço onde essas memórias e esses esquecimentos podem ser individualizados, visibilizados, partilhados, contados, transmutando o destino que foi dado pelos vencedores a esses indivíduos¹⁴. No território elaborado por Lucia, esses indivíduos passam a ser identificados como sujeitos históricos que foram mortos, presos, torturados por suas posições políticas de resistência ao regime totalitário imposto. Um lugar de subjetivação política, como Rancière nos propõe, pois esses indivíduos foram arrancados de uma evidência passando a ocupar lugares distintos daqueles que lhes foram designados, transformando identidades definidas. Aqueles indivíduos, antes considerados vagabundos, traidores, subversivos, irrecuperáveis, bandidos, são re-identificados a partir desse outro território construído por Murat.

Toda subjetivação é uma desidentificação, o arrancar à naturalidade de um lugar, a abertura de um espaço de sujeito onde qualquer um pode contar-se porque é o espaço de uma contagem dos incontados, do relacionamento de uma parcela e uma ausência de parcela. (RANCIÈRE, 2018: 48).

Assim, o cinema da escrita de si de Lucia é um lugar em que a cineasta demarca um território com uma bandeira hasteada, um marco sinalizando a necessidade de se revisar vários pontos da história brasileira que são tecidos ainda no tempo presente, numa franca disputa de representações nas quais essas memórias individuais, subversivas e proibidas possam minar uma memória oficial que busca calar, esquecer e silenciar os “executados”¹⁵ e sobreviventes, como Rago nos sinaliza:

¹³ *Que bom te ver viva* (1989), de Lucia Murat, 55:54”

¹⁴ Geoffrey H. Hartman, em seu *Holocausto, testemunho, arte e trauma*, nos traz: “Não podemos permitir que apenas as imagens feitas pelos executores habitem a memória”. In: *Catástrofe e representação: ensaios*. SELIGMAN, Marcio, NESTROVSKI, Arthur (orgs.). São Paulo: Escula, 2000, p. 216.

Revisitar o passado é enfrentar as disputas pela memória que se aprofundam desde então, dar sentido ao vivido, processar a experiência e elaborar o luto, inscrevendo-se a si mesma e aos companheiros definitivamente na contra-história do país. (RAGO, 2013: 138).

É a esse lugar simbólico de afetos que o cinema de Lucia abre espaço. Nele, Lucia não busca confessar ações cometidas no passado, quando ela e um grupo de pessoas pegava em armas para resistir ao regime totalitário, mas, sim, por meio das marcas presentes desse passado, criar terreno fértil para transformações de si mesma, de um coletivo e de uma sociedade como um todo. Encontramos no cinema de Murat a intenção de criar fissuras em uma história oficial, estabelecendo em seu espaço-filme outras possibilidades no contar, não se tratando de relatar uma história de seu vivido buscando trazer para o presente o lembrado do que foi, o que seria impossível, mas um contar sobre um passado já re-elaborado no tempo presente e que se reelabora contínua e ininterruptamente a cada convocação de si mesma.

Dessa maneira, o espectador é provocado a deslocar-se numa outra perspectiva histórica diante e a partir dessa escrita de si da cineasta. Lucia convoca o público a olhar para esse território-filme que ela demarca com o que emerge de um lugar invisibilizado, tornando não apenas esse lugar público, mas também fazendo-se existir ela mesma como sujeito histórico e ativo, bem como outras pessoas de um coletivo. Esse ato de interpelar o público possibilita uma modificação do presente a partir do passado da cineasta, um passado que se faz sempre presente e que é apresentado ao público por meio de seus filmes.

O ato de relatar a si mesmo, portanto, adquire uma forma narrativa, que não apenas depende da capacidade de transmitir uma série de eventos em sequência com transições plausíveis, mas também recorre à voz e à autoridade narrativa, direcionadas a um público com o objetivo de persuadir (BUTLER, 2017: 23).

Diante do público, o cinema de escrita de si que Lucia retrata com sua câmera. Diante da câmera de Lucia, o vivido de um personagem que se confunde com suas memórias. Diante do personagem, a cineasta. Inscrita a cineasta nesse retrato pintado por ela própria, a verdade de cada um de seus personagens e a sua, fazendo de sua câmera um mediador de sua escrita que, ao mesmo tempo, oportuniza a escrita de si de cada um de seus retratados. Jacques Aumont afasta a definição de retrato a partir do enquadramento de um rosto parado diante de uma câmera ou pintor. Para o autor, a noção de retrato parece se confundir com o desejo do autor (diretor/pintor) de criar uma relação de veracidade a partir de uma expressão individualizada que ele próprio estabelece com sua câmera. Essa é uma noção que, sem dúvida, abarca várias possibilidades estéticas e estilísticas no retratar um personagem numa produção filmica, pois

não é a solução formal que o cineasta elege que dará embasamento para identificarmos momentos de retratos no filme. De fato, o ponto determinante para Aumont em sua noção de retrato é a relação de veracidade que o autor deseja criar entre ele, personagem e público. Aumont resume: “El hecho mismo de intentar un retrato quiere decir que se cree en la posibilidad de una verdad” (AUMONT, 1998: 27).

Nessa trinca de filmes, Lucia apresenta ao espectador “verdades” a partir de outras perspectivas de um passado que certamente não estão incluídas em grande parte dos livros dedicados ao contar aquele período da história brasileira, e, muito além disso, nesse processo de escrita de si, Lucia lida com suas próprias verdades a partir do outro que ela coloca diante de si mesma. A cada encontro com o outro, Lucia já não é mais a mesma abrindo-se para um outro por vir, e o retorno a si não será mais possível (“Sempre sou, por assim dizer, outro para mim mesma, e não há um momento final em que aconteça meu retorno a mim mesma” BUTLER, 2017: 41). Diante de si, o outro, a sua memória do outro, o que ela lembra do outro e de si mesma. Lucia proporciona em seu cinema um encontro consigo nesses retratos cinematográficos que ela elabora, fundindo-se com o personagem que ela olha diante de si enquanto é olhada por ele.

2.2 OS AUTORRETRATOS

Para o militante, a identidade é tudo. (SONTAG, 2004: 14)

A escrita de si de Murat se dá nessa inscrição de si em seus filmes quando ela, ao criar tecidos de tramas narrativas, enreda nelas suas lembranças e seus esquecimentos, dando outros sentidos para sua própria história, propondo uma modificação do presente a partir de seu próprio passado e de seus personagens. Na frente de sua câmera, os personagens cujas memórias Lucia entrelaça às dela; atrás da câmera, a própria cineasta, que se reconstitui como sujeito nesse refletir-se. Processo que, segundo Rago, não se trata de autobiografia confessional, numa pura introspectiva de si, mas, sim, de “assumir o controle da própria vida, tornar-se sujeito de si mesmo pelo trabalho de reinvenção da subjetividade possibilitado pela escrita de si” (RAGO, 2013: 52). A partir de suas memórias pessoais e de um coletivo de pessoas que como ela, sofreram e ainda sofrem as marcas da ditadura, Lucia se reelabora nessa escrita do eu demarcando um território de enfrentamento onde essas memórias

subterrâneas resistem ao apagamento proposto por uma memória social, fazendo de seu cinema um lugar de sobrevivência e (re)existência.

O cinema de Lucia reformula histórias e memórias pessoais por meio de sua escrita de si, um processo de subjetivação vivo e dinâmico da cineasta num contínuo trabalho de *dobra* sobre si mesma, um refletir-se, um perguntar-se, um pensar-se, um processo cuja condição essencial é colocar-se diante de si mesma em todas as etapas de realização de sua obra. Num discurso polifônico, a cineasta acaba por englobar outras subjetividades, como a de seus personagens, as de um coletivo e as do próprio público, que é interpelado a virar o olhar para si mesmo, sob a perspectiva do olhar do outro. À medida que a cineasta torna públicas suas memórias e seus traumas, ela enlaça ainda mais essas subjetividades diversas (ela, coletivo e público), como num *filme-ensaio*, no qual ela desafia e confunde sua própria subjetividade evitando coerências e tradições biográficas, tendo um “eu desestabilizado como foco.” (CORRIGAN, 2015: 82).



Frame do filme *Que bom te ver viva* (1989)



Frames do filme *Que bom te ver viva* (1989)



Frames do filme *Uma longa viagem* (2011)



Frames do filme *A memória que me contam* (2012)

Uma cineasta olhada por seu personagem, que é olhado por ela, uma cineasta que se olha através de seu personagem; o público que é olhado pelo personagem e por Lucia. Um entrecruzamento de tempos, de subjetividades, de espaços, quando ao falar de um, fala-se de um coletivo; ao falar do passado, fala-se do futuro no presente. Nesse processo de produção de subjetividade, nesse processo de produção de si (VEIGA, 2016: 46)¹⁶, Lucia funde suas posições de cineasta e personagem rompendo com a convencional barreira existente entre campo e antecampo, campos destinados à técnica e ao discurso, de um lado, e à representação e às cenas, de outro, permeando “o fazer cinema” de uma cineasta com o seu vivido como personagem.

Lucia monta um jogo de subjetividades no qual cada um necessita do outro para se reconstituir num outro, em que cada um precisa do olhar, da presença, da ausência do outro. A cineasta provoca encontros entre si mesma e o seu vivido por meio de retratos que elabora dos personagens de seus filmes. Ao elaborá-los, Lucia se volta, no presente, para um passado reformulado, permeando subjetividades, tempos e espaços. Segundo Aumont, é difícil determinar os filmes que contêm retratos. Para ele, o que nortearia uma definição de retrato se assentaria “nas ocasiões filmicas em que se manifesta uma expressividade, só que individualizada e visando veracidade” (OLIVEIRA, 2017: 188). Desse modo, a cineasta formaliza estética e estilisticamente seus retratos por meio de vários recursos narrativos (visuais e sonoros), embora alguns deles pareçam manifestar com mais intensidade esse encontro consigo mesma que Murat propõe em seu cinema de reescrita do eu.

Embora nos pareça possível afirmar que Lucia se inscreva em grande parte de sua filmografia, nos parece, por outro lado, que essa inscrição se manifesta de forma mais intensa nessas três obras: *Que bom te ver viva* (1989), *Uma longa viagem* (2011) e *A memória que me contam* (2012). Nelas, os indivíduos tratados pela sociedade em geral como subversivos, irrecuperáveis, terroristas, são re-identificados, recebendo um tratamento de sujeitos ativos que assumiram um caminho mais duro da resistência política em coerência com o que pensavam e acreditavam, pessoas que se lançaram contra um sistema bruto, mas que assim o

¹⁶ Roberta Veiga propõe a noção de “autobiografia não autorizada”, considerando aquela autobiografia em que o diretor/personagem não teria exatamente um controle sobre a construção do seu “eu”, assumindo o processo do fazer filmico como constituinte.

fizeram a fim de se manterem íntegros consigo mesmos ao agirem de acordo com suas verdades. Lucia abre espaço para uma identificação de nomes e rostos desses sujeitos apartados da sociedade, fazendo deles sujeitos existentes, localizáveis, jogando luz sobre um lugar silenciado que lhes fora destinado. Nesses três filmes, Lucia se autorretrata por meio de seus personagens de uma maneira que não encontramos nos demais títulos da cineasta. Se, na maioria dos demais títulos de Murat, é possível percebermos uma inscrição de si, o que se dá, por exemplo, pelas histórias contadas ou por alguns comentários extra-filmes¹⁷ da cineasta que identificamos nas tramas, por outro lado, nessa trinca, a inscrição de si se manifesta com mais intensidade devido ao uso de vários recursos visuais e sonoros; mas, além disso, devido ao desejo mesmo que encontramos da cineasta de inscrever-se neles, de inscrever-se em sua própria inscrição, momento que a cineasta sublinha sua escrita de si. No próximo capítulo deste estudo, pretendemos nos dedicar à inscrição de Lucia nesses títulos e ao modo como a intensidade dessa inscrição, em várias ocasiões desses filmes, acaba fundindo espaços, memórias e tempos.

Falando um pouco mais sobre essa identificação que Lucia formaliza nesses filmes, temos, por exemplo, em *Que bom te ver viva*, cartelas com nomes, sobrenomes, rostos e dados como a que grupo ou organização pertenciam e qual, no momento do filme, profissão exerciam aquelas oito mulheres ex-presas políticas torturadas, com cujas entrevistas Murat estrutura o filme; ou, em *A memória que me contam* (homenagem póstuma à sua grande amiga e ex-prisioneira Vera Silvia, conforme consta nos créditos finais da obra: “Este filme é dedicado a Vera Silvia Magalhães. Porque a amávamos muito.”), que a cineasta identifica a amiga

¹⁷ Chamamos de extra-filmes comentários que encontramos em entrevistas com a cineasta concedidas para alguns veículos. Por exemplo, sobre o filme *Em três atos* (2015), em que ela comenta em uma de suas entrevistas o porquê de ter abordado a questão da velhice e como o processo de realização desse filme foi um diálogo intenso com seu vivido. “Foi interessante fazer este filme porque eu começo a pensar nele exatamente porque eu começo a enfrentar essa questão da velhice, você tem uma relação um pouco com raiva com isso e comecei a pensar em fazer algum tipo de trabalho sobre isso, mas no decorrer do trabalho que foi um trabalho muito lento, meio de descoberta... porque como é um filme de narrativa totalmente peculiar e particular você pra chegar a ele você tem que fazer via meio ensaio e erro.” <https://www.youtube.com/watch?v=FuyXxX31Ktk>; ou em uma outra entrevista, na qual a cineasta comenta uma passagem no presídio de Ilha Grande em que ela entrou com uma carta enrolada em sua vagina, cena que encontramos no filme *Quase dois irmãos* (2004). Entrevista visualizada em <https://www.youtube.com/watch?v=gc7WwBKOegY>: “A questão da carta que eu entrego pra Zuzu (Angel)... bom, eu já estou solta, e a Zuzu precisava desse documento... Na época eu estava visitando a Ilha Grande porque meu companheiro da época estava preso lá ainda e o Alex estava preso lá e aí a gente combinou que ele iria fazer uma carta e pra não me comprometer porque todo mundo ia desconfiar que eu teria tirado a carta da cadeia, ele assinou a carta como se tivesse sido dois anos antes... ou logo depois do assassinato... e aí a gente armou isso, eu armei com a Zuzu, na época, e eu tirei a carta da Ilha na vagina, escondida na vagina (...).”



Frame do filme *A memória que me contam* (2012)

inserindo uma fotografia de seu rosto e parte de suas histórias e memórias utilizando material de arquivo. Essa identificação é bastante evidente em uma cena na qual a atriz Irene Ravache, enquanto parece relembrar o passado revendo fotos antigas, posiciona lado a lado fotos da atriz Simone Spoladore, que interpreta a personagem Ana, e a da amiga Vera, atestando para o público que a atriz que aparece na foto interpreta sua amiga, cujas histórias e memórias Lucia enreda com as suas próprias; ou, em *Uma longa viagem*, filme em que Lucia, em voz off, identifica seu irmão caçula Heitor, sua família e, por fim, ela mesma, a partir de fotos que insere tiradas em momentos de convívio com a família ou no interior do presídio de Bangu. Arquivos justapostos com as imagens do filme, nas quais a cineasta aparece ao lado do irmão Heitor (recurso visual que está bem na linha do que Dubois nos ensina: “o ‘eu’ autobiográfico só se instaura pelo intermédio obrigatório da imagem fotográfica. Um não funciona sem o outro.” (DUBOIS, 2012: 05)).

Ao identificar os personagens em seus filmes, a cineasta também se identifica, enlaçando-se com eles. Lucia está inscrita nessas obras através desses personagens que são apresentados para o público como retratos: as mulheres ex-prisioneiras políticas de *Que bom te ver viva*; o irmão mais novo de *Uma longa viagem*; a amiga ex-militante Vera Silvia, em *A memória que me contam*. Ainda sobre o retrato, Claudia Mesquita ensina que ele é um diálogo entre duas instâncias (retratista e retratado) e aponta que “há muito do gesto do retratista no retrato de

seu personagem” e, ainda, que são retratos porque “os filmes¹⁸ não se apresentam como cópias, mas como composição das personagens segundo a perspectiva daquele que retrata e segundo a relação em que ambos (cineasta, personagem) se engajam” (MESQUITA, 2010: 108). A partir dessa relação entre retratista e retratado, entendemos que é por meio desses personagens retratados que a cineasta se autorretrata, “com-fundindo-se” com suas memórias e histórias, atualizando e reconfigurando suas próprias memórias e seus traumas nessa relação que ela estabelece como cineasta, abrindo, assim, caminho para o surgimento de outro sujeito Lucia.

Lucia aposta nessa interação, colocando-se diante e em “com-junto” com seus personagens, proporcionando uma criação de subjetividades, de memórias, de afetos. Para esses retratos-autorretratos, Lucia se ampara nos “seus”, elegendo amigos, parentes, vividos que Lucia conhece ou, pelo menos, vividos que lhe parecem familiares. Com eles e por meio deles, Murat se identifica, vê-se a si mesma, num jogo de intersubjetividades em que a intimidade assume força de resistência, de lugar de memória, de rebeldia, de identidade. Em *Que bom te ver viva*, a proximidade da cineasta com o vivido de oito mulheres ex-militantes, com um passado de prisão e tortura; em *Uma longa viagem*, a intimidade de sua família que ela traz para o público a partir das cartas escritas por seu irmão mais novo, Heitor, enquanto viajava pelo mundo entre 1971-1978 – cujo período, em parte, Lucia esteve presa –; e a intimidade com o vivido de um grupo de amigos e amigas e, principalmente, com o que viveu a amiga Vera Silvia Magalhães, a quem Lucia dedica o filme, em *A memória que me contam*.

Proximidade e intimidade com esses sujeitos, suas memórias e vividos que a cineasta elege como personagens de seus filmes e que, por meio deles e com eles, a cineasta se retrata. Leonor Arfuch, em seu texto *Cronotopías de la intimidad*, traz um recorte da história da intimidade e aponta seu entendimento de que no mundo contemporâneo a intimidade pode ser compreendida como um lugar do privado e que nele se associam espaço e lugar pelo afeto, um lugar de memória “que atesora un pasado y también como resistencia, rebeldía, escape, como ámbito donde resuena la lengua materna” (ARFUCH, 2010: 286). Lucia lança mão desse lugar de memórias de um coletivo, de encontros e deslocamentos, de pertencimento, para

¹⁸ Cláudia Mesquita, em seu texto *Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente*, refere-se aos filmes biográficos: *Santiago* (2007), de João Moreira Salles; *Acácio* (2008), de Marília Rocha; *Pan-cinema permanente* (2008), de Carlos Nader; e *Vida* (2008), de Paula Gaitán.

realizar seu processo de subjetividades, expondo esse processo de si refletivo e reflexivo para o público, fazendo com que o antecampo invada o campo da cena e vice-versa. Como Gabriela Alves assinala em seu texto *Memórias de paz, imagens de guerra: La jetée, de Chris Marker*, considerando as teses de Halbwachs, “que as situações vividas só se transformam em memória se aquele que se lembra sentir-se afetivamente ligado ao grupo do qual essas memórias provêm, ou seja, é o afetivo que indica o pertencimento” (ALVES, 2015: 153). Lucia se volta para os seus, para seu grupo, para os que pertencem ao grupo de suas lembranças, para uma memória coletiva e, com eles, se confunde para construir outras memórias e subjetividades diversas.

A partir dessa intimidade com seus personagens, nessa trinca de filmes, Lucia elabora retratos com as várias possibilidades que os recursos sonoros e visuais do cinema despertam. Independentemente das soluções formais adotadas, a cineasta identifica seus personagens trazendo à tona suas memória e histórias abafadas, misturando-as às suas, constituindo um movimento dinâmico de falar de si através do outro (MESQUITA, 2010: 109). Em alguns momentos dessa tríade, encontramos situações em que Murat sublinha sua escrita de si, marcando-a mais profundamente a partir desse enredamento de subjetividades proposto. Tal força que Lucia inscreve nesses momentos fílmicos é tamanha que chega a tensionar radicalmente a superfície de contato entre campo e antecampo, desestabilizando as posições de cineasta e personagem, parecendo fundi-las na própria imagem, provocando, ainda, além dessa tensão nos limites espaciais próprios da cinematografia, uma desestabilização nos limites temporais e subjetivos.

2.3 RETRATOS TENSIONADOS

Me interessa não apenas a realidade que nos circunda, mas também aquela que está dentro de nós. Não me interessa o próprio acontecimento, mas o acontecimento dos sentimentos. Digamos assim: a alma do acontecimento. Para mim, os sentimentos são a realidade. (SVETLANA, 2016)

Como Comolli nos lembra: o cinema só “escreve em tempo presente” (COMOLLI, 2008: 226) e é a partir do presente que Lucia se vê no passado, é a partir do presente que Lucia rememora seu vivido, é a partir do hoje que ela lembra de seu irmão, que lembra de sua amiga, que lembra de si mesma. É a partir de suas lembranças de hoje que Lucia se autorretrata.

Lucia Murat lança mão de diversos recursos narrativos, estéticos e estilísticos para constituir em seu cinema os retratos de seus personagens e com eles inscrever-se em seus filmes, autorretratando-se. Com recursos tradicionais do fazer cinematográfico, como o uso das próprias presença e voz em cena, o uso de material de arquivo, de entrevistas e de atores/atrizes que interpretam a própria cineasta e outros personagens (vivos ou não), Lucia constrói retratos de seus personagens e de si mesma, refletindo-se, a partir do tempo presente, nas memórias e histórias de seus personagens deixando esse processo em comunicação com o público a fim de que ele também se reconstrua a partir da memória do outro, nesse jogo de intersubjetividades provocado pela cineasta.

Raymond Bellour aprofunda a noção de autorretrato concluindo que ele se nortearia pela busca de imagens, como se “em vez de evocar a experiência pelas palavras, o autorretrato promove uma escavação em busca de imagens” (CAVALARI, 2016: 98). O autorretrato estaria, então, relacionado com um lugar de memória e não apenas (ou não necessariamente) com a intenção de tecer um vivido para o leitor/espectador ou para si mesmo, intenção que enredaria o conceito de autobiografia. O autorretrato, ao contrário, seria um lugar de memória, de imagens, grupos de pessoas, fotografias, lugares, enfim, artifícios que levam o autor/diretor em direção a esse lugar do “eu”, naquele momento de elaboração de seu filme. Conforme ensina Beaujour (1980: 110): “El autorretrato seria en primer término un deambular imaginario a lo largo de un sistema de lugares, depositario de imágenes-recuerdos” (apud BELLOUR, 2008: 315). Nesse sentido, entendemos que Murat se autorretrata por meio dos seus personagens, por meio de suas imagens construídas, por meio de fotografias antigas, por meio das entrevistas com pessoas próximas ao seu vivido, por meio dos personagens que ela constrói a partir de suas memórias, como a anônima de *Que bom te ver viva*, Heitor jovem de *Uma longa viagem* e Irene e Ana de *A memória que me contam*. Artifícios que Lucia estabelece para acessar seu lugar do “eu” nessa trinca de filmes.

A cada encontro que a cineasta provoca entre si e os personagens de seu filme, no caso das entrevistas; a cada manipulação de material de arquivo em que a cineasta se vê refletida nele; a cada enquadramento de câmera que a cineasta estabelece fazendo com que ela encare nos olhos de suas próprias memórias, Lucia “não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2001: 268). A partir da memória do outro, que Lucia retrata, a cineasta se reescreve, inscrevendo-se em

seus filmes. Em sua estratégia da escrita de si, o outro é fundamental. O processo de feitura, de aproximação, de diálogo entre Lucia e seus personagens, entre Lucia e suas memórias, entre Lucia e aquilo que ela lembra de cada personagem e de si mesma, no tempo presente, constitui desses filmes retratos dos personagens e (logo) seu autorretrato. Novamente trazemos Cláudia Mesquita, ao citar José Carlos Avellar: “Produz-se, em suma, ‘na relação entre o artista e seu modelo’, (...) ‘uma espécie de fusão que produz um retrato da pintura: o retrato do modelo tem algo de autorretrato do artista’” (MESQUITA, 2010: 109).

Ainda a respeito dos recursos visuais e sonoros citados acima, sobre a opção de colocar seu próprio corpo em cena, nos parece relevante levantar a questão de que a cineasta já havia utilizado tal recurso em outros de seus filmes. É notório o fato de que a cineasta se coloca diante da câmera em seus filmes mesmo como figurante. É o caso, por exemplo, da cena em que Lucia aparece sentada no barco utilizado como transporte pelos familiares dos presos em dias de visita ao presídio de Ilha Grande, no Rio de Janeiro, local onde se passa grande parte da trama do filme *Quase dois irmãos* (2004); ou na cena em que temos um material de arquivo de registro de uma festa em comemoração ao encontro de ex-militantes de algumas das organizações políticas ocorrida na década de 1980, e Lucia está lá entre os convidados, no filme *Que bom te ver viva*; ou, ainda, quando ela aparece caminhando pelo viaduto localizado na frente do estádio do Maracanã, no Rio de Janeiro, passando ao fundo de uma das cenas em seu último filme *Praça Paris* (2017). Apesar da intenção evidente de querer estar em cena em (quase) todos os seus títulos¹⁹, por outro lado, nos parece também evidente a diferença de intenções que encontramos no uso desse recurso no filme *Uma longa viagem*, por exemplo. Nesse filme, Lucia, em várias das cenas, está posicionada ao lado do irmão Heitor enquanto manipula fotos suas, da família e amigos, cartas e cartões postais escritas por Heitor e endereçadas a ela, à mãe ou ao irmão Miguel. Ainda nesse filme, em outras cenas, a cineasta opta por aparecer sentada no pátio interno do presídio de Bangu, onde ficou presa por três anos, num ato de busca, num artifício de rememoração no presente do filme (VEIGA, 2016: 50)²⁰, “em uma tentativa de dar novamente a essa imagem um espaço concreto, uma ligação

¹⁹ Em entrevista realizada com Lucia Murat, ela me apontou que se coloca em cena em todos os seus filmes, mas entende que essa atitude é uma “brincadeira” dela. Comentou que na montagem de seu último longa (*Praça Paris*), o montador queria cortar a cena antes de ela aparecer por ter avaliado longa a cena, mas ela quis manter porque, afinal, em todos os filmes ela aparece e já seria uma “superstição”. (Anexo I)

²⁰ Roberta Veiga sobre o filme *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro.

com o tempo presente” (*op. cit.*, p. 76)²¹, o que para nós confirma, além de outras marcas que trazemos mais adiante nesse texto, que se trata de uma obra sobre ela mesma, um filme que trata de seu próprio testemunho, de seu vivido, de suas dores e memórias, um íntimo que ela precisa deslocar, rememorar, transformar em conjunto com o personagem e com o público.



Frame do filme *Uma longa viagem* (2011)

Sobre o uso da voz em primeira pessoa, esse recurso é utilizado pela primeira vez por Murat em seu longa-metragem *Olhar estrangeiro* (2005), um documentário que ela realiza sobre alguns dos filmes estrangeiros rodados no Brasil, filme que apresenta colocando a intenção do fazer em voz *off* logo em sua abertura:

A indústria cultural é uma das responsáveis por reproduzir infinitamente esses clichês que nos perseguem. Cansada de ser obrigada a digeri-los, decidi fazer este documentário porque assim trocaríamos de posição, de posição da câmera. Resolvi, então, procurar quem construiu esse personagem chamado Brasil. Os produtores, roteiristas, atores e diretores, a indústria de carne e osso, pois a nós interessava a carne e o osso.²²

²¹ Tatiana Barbosa Cavalari sobre a importância do registro fotográfico na composição da obra literária *Récits d'Ellis Island* (Georges Perec e Robert Bober, 1980).

²² *Olhar estrangeiro*, dir. Lucia Murat (Brasil, 2005), 1'55”.

Se, em *Olhar estrangeiro*, Lucia quer buscar a origem dos clichês que envolvem parte da cultura brasileira, em *Uma longa viagem*, o que ela busca é falar de si ao utilizar sua voz em primeira pessoa em grande parte do filme como, por exemplo, no trecho em que relata:

Depois de viver dois anos e meio clandestina, fui presa em março de 1971. Passei dois meses e meio incomunicável sendo torturada no DOI-Codi, o centro de investigação do Exército, localizado no Rio de Janeiro. Então, foi mais ou menos em junho que me mandaram para a Vila Militar e que eu passei a ser oficialmente presa política, com direito a visita uma vez por semana e a receber cartas.²³

Das soluções formais comentadas acima, o uso de arquivos é, sem dúvida, o mais utilizado por Murat em sua filmografia, ainda que na maioria das obras seu uso não pareça fazer parte de um processo de si como entendemos presente na tríade desta pesquisa. Lucia utiliza o material de arquivo em vários filmes desde o início de sua carreira: *Que bom te ver viva* (1989), *Doces poderes* (1996), *Quase dois irmãos* (2004), *Olhar estrangeiro* (2005), *Uma longa viagem* (2011), *A memória que me contam* (2012), *Em três atos* (2015). Em todos esses títulos, utiliza material pré-existente à filmagem de suas obras. Ocorre que a função do uso parece ser bastante distinta por se aproximar mais de uma situação técnica e não engajada com as memórias da cineasta, como em *Doces poderes*, quando Lucia utiliza imagens de arquivo de uma das cidades onde se passa parte da trama do filme, evitando, assim, o deslocamento de toda uma equipe para a gravação de um registro daquela cidade, opção relacionada, sem dúvida, a questões orçamentárias e não a questões subjetivas; ou, em *Quase dois irmãos*, em que a cineasta utiliza imagens do Carnaval do Rio, justapostas, na montagem, com cenas gravadas de seus personagens – recurso novamente utilizado para reduzir investimentos de produção –; ou em *Olhar estrangeiro*, no qual a função da inserção de material de arquivo (trechos de filmes estrangeiros rodados no Brasil) é ilustrar os filmes citados durante as entrevistas com diretores e produtores estrangeiros; ou, ainda, no *Em três atos*, em que Lucia insere fotos antigas de homens e mulheres residentes no Retiro dos Artistas, localizado na cidade do Rio de Janeiro, deixando documentado em seu filme alguns dos momentos áureos das carreiras daqueles artistas que aparecem no filme, provocando no público uma reflexão acerca da velhice, que é o viés central dessa obra.

O terceiro recurso aqui levantado é o da entrevista: além das que Lucia realiza em *Que bom te ver viva* e em *Uma longa viagem*, a cineasta provoca encontros com personagens em outras de

²³ *Uma longa viagem*, dir. Lucia Murat, (Brasil, 2011), 5'55".

suas obras, como *Brava Gente Brasileira* (2000), *Maré, uma história de amor* (2007) e *Em três atos* (2015). Em *Brava Gente Brasileira*, nos minutos finais do filme, Lucia insere cenas de uma senhora índia do povo Kadiwéu, de ascendência Guaicuru, sentada em frente à câmera cantando e folheando um livro, num registro ainda não utilizado no restante do filme trazendo, um formato bastante tradicional do registro ficcional.²⁴ Nas primeiras imagens, vemos a índia, em *close*, com uma luz natural, cantando um dos rituais da tribo, em seguida, a vemos folheando um livro intitulado *Viagem filosófica a Capitania do Mato Grosso*, cuja autoria é atribuída a Diogo de Castro e Albuquerque, personagem principal da ficção criada por Lucia. Em seguida, a índia dirige o olhar para alguém que está fora do enquadramento, mas próximo à câmera: “Assim é como termina nossa velha canção sobre a guerra. Eu posso cantar outras histórias boas ou ruins sobre os Guaicuru, mas elas são as canções das guerra de hoje”. Lucia dedica o filme aos Kadiwéu, nos créditos finais: “Aos Kadiwéu, que sobreviveram”. Nos parece que é um encontro com o intuito de atestar ao que assistimos anteriormente, um registro para não deixar dúvidas de que o povo cuja história está inscrita na trama ficcional de fato existe e resistiu (não seria como a própria cineasta, que resistiu à sua própria história?).

No filme *Em três atos*, o uso da entrevista se assemelha ao de *Brava Gente Brasileira*, quando a cineasta grava algumas imagens com artistas de idade bastante avançada, uns mais e outros menos conhecidos da cultura do Rio de Janeiro, todos residentes no Retiro dos Artistas, localizado naquela cidade, provocando um diálogo com o restante do filme, que tem a velhice como norte de reflexão. Na tela, surgem, então, o Palhaço Cocada, no auge de seus noventa e seis anos, olhando seu rosto refletido no espelho, enquanto se maquia, e a cantora Helena de Lima, além de outros rostos de idosos, que aparecem em cena, uns olhando seus reflexos no espelho, outros encarando a câmera. A cineasta, num registro mais comum ao documental, deixando sua câmera mais entregue às ações daqueles personagens, parece buscar respostas para suas perguntas pessoais acerca da idade mais avançada – e é a partir delas, conforme comenta em algumas entrevistas concedidas, que surge o argumento desse filme.

²⁴ Ainda que não haja regras para definirmos o que é ficção e o que é documentário, aqui me refiro, por exemplo, ao estilo de gravação (com uma iluminação contrastada, dramática) e montagem (muitos momentos em *raccord*) respeitando os cortes dos planos de maior dimensão para o menor, situações bastante usuais no campo da ficção. Há outras situações que poderíamos trazer para justificar o comentário, mas o intuito desse é reforçar a diferença de registro da cena da entrevista comentada e o restante do filme.



Frame do filme *Brava Gente Brasileira* (2000)



Frame do filme *Em três atos* (2015)

Ainda sobre o uso da entrevista, em *Maré, uma história de amor*, não temos uma entrevista propriamente dita, pelo menos se considerarmos o enquadramento mais tradicional, quando temos uma personagem como num retrato quase 3x4, com uma câmera estática e uma luz

marcada, tendo um entrevistador do lado de cá da câmera. O que temos nesse filme é de novo uma câmera que persegue o personagem, parecendo buscar saber algo sobre sua vida, seu cotidiano, uma câmera que acompanha seu movimento, deixando claro que a gravação daquela imagem não foi ensaiada, pois é sensível que a câmera busca enquadrar a ação da personagem, mostrando-se uma câmera “atrasada”, chegando depois da ação, e a busca de foco, que “denuncia” a falta de roteiro e ensaio prévios. Sua câmera, nesse momento, funciona como uma janela que se abre para uma situação posta, aguardando dela ações não ensaiadas, reações de um mundo objetivo que está diante da cineasta. Em *Maré, uma história de amor*, temos a história de dois grupos rivais numa comunidade de periferia da cidade do Rio de Janeiro. Na comunidade, uma academia de dança para adolescentes e jovens é um lugar neutro, pois ali pessoas de grupos rivais se encontram em prol da arte, da dança. Em uma das aulas, a professora (interpretada pela atriz Marisa Orth) apresenta num aparelho de TV²⁵ trecho de um dos atos do balé *Romeu e Julieta*, de Sergei Sergeyevich Prokofiev, para os alunos. Ao final, Marisa Orth faz perguntas para eles relacionadas ao amor, à paixão, se já se apaixonaram um dia, se acreditam que uma história como a de Romeu e Julieta é possível nos dias atuais. Na vida real, aqueles jovens são moradores de algumas das comunidades do Complexo da Maré que passaram por alguns testes e oficinas de atuação para participar do filme. Seus cotidianos como moradores de uma das maiores comunidades de periferia do Rio de Janeiro, que tem um dos menores índices de desenvolvimento social do Brasil, são, obviamente, repletos de violência ao redor (violência devida em grande parte ao legado da ditadura militar, como a praticada pelo Bope). Lucia abre sua câmera para um mundo objetivo, real, a fim de saber o que aqueles jovens pensam, vivem, em que acreditam (jovens que, como a cineasta, sofrem ou sofreram marcas de uma violência acreditam que o amor é possível? Teria sido também uma dúvida de Lucia?).²⁶

²⁵ *Maré, uma história de amor* (2004), de Lucia Murat, 36’.

²⁶ Em entrevista para o Laboratório de Análise Fílmica da UFBA, Lucia comenta sobre a gravação desse momento do filme. Ela entende que se trata de trecho documental, pois gravou com a câmera de *making of* e que apenas os atores principais estavam marcados. Sua intenção era ouvir os adolescentes falarem sobre a violência. <https://vimeo.com/155216683>, 06’30”. Última visualização em 20 de janeiro de 2018.



Frames do filme *Maré, nossa história de amor* (2004)

Sobre o uso do recurso de ter um ator ou uma atriz interpretando a si mesma ou outro personagem como um desdobramento de suas memórias, em sua filmografia, Lucia lança mão dessa solução estética apenas na trinca de filmes objeto desse estudo. Em *Que bom te ver viva*, a atriz Irene Ravache interpreta a própria Lucia e as oito mulheres ex-militantes personagens do filme; em *Uma longa viagem*, o duplo é de seu irmão caçula, Heitor, interpretado pelo ator Caio Blat; já em *A memória que me contam*, temos novamente Ravache

interpretando Lucia Murat, e a atriz Simone Spoladore interpretando Ana, que funciona como um duplo de Vera Silvia Magalhães, a quem Murat dedica a realização da obra²⁷.

É quase inegável dizer que as memórias da cineasta parecem se misturar com as dos personagens em grande parte de sua filmografia, especialmente ao lidarmos com as questões dos personagens que parecem saltar da experiência da cineasta. A própria Lucia reconhece isso numa fala sobre os filmes realizados após seu segundo longa-metragem, *Doces poderes* (1996):

Todos os filmes que se seguem (*Brava gente brasileira*, *Quase dois irmãos*, *Olhar estrangeiro*, *Maré, nossa história de amor*, *Uma longa viagem*, *A memória que me contam*, *A nação que não esperou por Deus* e *Em três atos*) de alguma maneira tiveram a ver com o presente e com o passado. Com o presente, porque partiram de preocupações que vivia no momento em que os realizava. Com o passado, porque o fato de ter vivido uma experiência limite é parte da minha existência. (MURAT in ARAUJO, D.; REIA-BAPTISTA, V.; MORETTIN, E., 2016: 763)

Por outro lado, é inegável também que, na trinca de filmes que tratamos neste estudo, a relação de Lucia com seus personagens, com suas memórias, com o vivido de cada um é de natureza bem mais subjetivada, uma relação que busca um lugar de memória criando uma intersubjetividade a partir da qual Lucia se inscreve, reescrevendo-se, autorretratando-se, rompendo e enlaçando simultaneamente, os tempos, os espaços e os campos. *Que bom te ver viva*, *Uma longa viagem* e *A memória que me contam* constituem uma trinca de filmes nos quais Lucia está inscrita de maneira bastante evidente, constituindo verdadeiros autorretratos da cineasta, mas há momentos em que a inscrição de Lucia tensiona a tal ponto a superfície de contato entre campo e antecampo que eles parecem confundir-se. Nesses momentos, o que parece vibrar com mais intensidade e força diante de nós (como público) são as memórias, os traumas, o apelo, o sofrimento da cineasta. Se, tradicionalmente, o antecampo é impenetrável, pois está destinado ao aparato técnico, ao que está atrás da câmera, e o campo, o local destinado à cena, à representação (AUMONT, 2004: 41), ou seja, campos que não se fundem, pelo menos, no cinema mais convencional, o cinema de escrita de si de Murat rema para o sentido oposto, principalmente, nesses momentos em que “a exposição do antecampo revela um olhar situado, participante, que sofre, em retorno, os afetos do mundo” (BRASIL, 2013:

²⁷ Sem dúvida, estamos tratando esses recursos bem grosso modo, pois seria possível uma abordagem mais aprofundada, quando, provavelmente, encontraríamos a “presença” de Lucia em vários momentos, mas, como esse estudo se dedica aos autorretratos que Lucia elabora de si na trinca já citada, deixamos os recursos dos demais filmes nesse capítulo. O intuito aqui foi apenas citar as obras em que os recursos sobre os quais nos debruçamos neste estudo também aparecem.

580). Sobre esses momentos em que Lucia faz quase desaparecer a cineasta reforçando sua posição como personagem é que vamos nos debruçar no capítulo seguinte.

3 MARCAS DA ESCRITA DE SI NO CINEMA DE LUCIA MURAT

É pelo olhar que entro na luz, e é do olhar que recebo seu efeito. Donde se tira que o olhar é o instrumento pelo qual a luz se encarna, e pelo qual (...) sou *foto-grafado*. (LACAN, 1985 in: CORRIGAN 2015: 86-87)

A escrita de si de Lucia Murat, na trinca de filmes *Que bom te ver viva*, *Uma longa viagem* e *A memória que me contam*, cria uma rede tecida com as memórias da cineasta e as de pessoas de sua intimidade que ela retrata como personagens. A cineasta se inscreve nesses filmes por meio dos retratos de seus personagens, confundindo-se com eles. Por meio dessa “fusão”, a cineasta se recria, se reconstrói, se reconfigura como sujeito, no presente, a partir de uma reconfiguração que faz de lembranças e esquecimentos de um passado vivido. A partir dessa ideia de “com-fusão” de campos, de espaços e de tempos, nos interessa refletir de que maneira isso se dá em seus filmes, de que modo essa mescla que Lucia propõe em seu cinema fica marcada em seus filmes e como tal enredamento tensiona os limites temporais, mnemônicos e os próprios da linguagem cinematográfica (campo e antecampo).

A partir das noções de retrato de Jacques Aumont (1998), que relaciona o desejo do autor à definição de retrato trazendo a relação de veracidade para a equação, conforme tentamos demonstrar no capítulo anterior, entendemos que os retratos que a cineasta elabora de seus personagens e a tensão que eles provocam em limites espaciais, mnemônicos e subjetivos funcionam como uma marca de sua escrita de si. Esses retratos, que se confundem com autorretratos pelo enlaçamento de memórias, traumas e histórias da cineasta e de seus personagens, provocariam uma reflexão da cineasta, no antecampo, em sua própria imagem, no campo, “com-fundindo” presente e passado, lembranças e esquecimentos, campo e antecampo.

Bem como um objeto fotografado que, através de um obturador, tem sua luz inscrita numa película ou sensor digital, ficando a imagem do objeto arquivado nessa impressão, a escrita de si da cineasta, ao retratar essas memórias através de sua câmera, captura a luz que ainda emana de um lugar subterrâneo e escondido, tornando-o identificável, visível. Lucia ilumina as lembranças e histórias de sua vida e de um coletivo e as captura, atualizando-as no tempo, tornando-as eternas, lançando para o futuro arquivos gerados no presente que rememoram o passado, entrecruzando os tempos. Um arquivamento que por si só já seria um ato de

resistência política da cineasta: “Nesse sentido, narrar é inscrever-se, é constituir-se publicamente, dando visibilidade e sentido à própria vida, é existir. O arquivamento do eu pode ser um ato de resistência política” (RAGO, 2014: 140).

Poderíamos dizer que o cinema de escrita de si de Murat toca o terreno da ideia de autobiografia. Por outro lado, entendemos que, ainda que o cinema de Lucia se dê a partir de suas próprias memórias e seus traumas, a cineasta procura jogar luz sobre um lugar escondido e silenciado enlaçando outras memórias às suas, que são, no caso dessa trinca de filmes, passados de pessoas de sua intimidade. Raymond Bellour compara o autorretrato à autobiografia e considera que, a partir de uma ausência de si mesmo, o autor de autorretratos sai em busca de imagens e lugares de memórias. Bellour traz a figura de Narciso para ilustrar esse “mergulho” do autor de um autorretrato em si mesmo: “Es verdaderamente ahogando en sí a Narciso como se construye el autorretrato” (BELLOUR, 2008: 308). O que Murat propõe em seu cinema é justamente esse mergulho e a morte de um sujeito Lucia para dar lugar a outro sujeito – o que, nessa trinca de filmes, ela faz através de seus personagens, que constituem seu “lugar de memória”, lugar do afeto, da resistência, da rebeldia. Na posição de cineasta, Lucia constrói uma trama narrativa em que ela se inscreve como personagem a partir das memórias do outro, propondo uma rede de subjetividades, de espaços e de tempos.

El autor de autorretratos parte de una pregunta que manifiesta una ausencia de sí mismo, a la que cualquier cosa puede terminar por responder; pasa así sin transición de un vacío a un exceso, y no sabe claramente ni adónde va ni lo que hace, mientras que el autobiógrafo es contenido por una plenitud limitada que lo somete al programa de su propia vida (BELLOUR, 2008: 294).

O cinema, como sabido, trabalha com a noção de campos. A partir do antecampo, “lugar eminentemente simbólico onde se maquina a ficção, mas onde ela não penetra” (BRASIL, pg. 41), enquadra-se o campo e o antecampo. Entre eles, uma linha imaginária de contato que contribui para uma fluidez de narrativa e ainda para anuviar os processos de realização fílmica. Sobre isso, trazendo Jacques Aumont, André Brasil resume: “Enfim, o enquadramento institui uma relação entre posição da câmera e a do objeto; ele estabelece uma superfície de contato imaginário entre essas duas zonas, a do filmado, a do que filma” (BRASIL, pg. 39). São essas as linhas imaginárias que Lucia parece tensionar drasticamente em várias ocasiões nessa trinca de filmes, momentos em que os campos se “com-fundem” nesses retratos de seus personagens que ela elabora.

3.1 MEMÓRIAS PRESENTES

O primeiro filme da trinca estudada neste texto, como vimos na introdução, é *Que bom te ver viva*, longa-metragem lançado no Festival Internacional de Cinema de Toronto, em 1989. Produzido, roteirizado e dirigido por Lucia Murat, foi um dos primeiros filmes exibidos em salas de cinema que tratam abertamente das práticas de tortura legitimadas pelo sistema de repressão do governo ditatorial brasileiro (1964-1985)²⁸. Nele, Lucia se debruça sobre o testemunho de oito mulheres ex-prisioneiras políticas a respeito de suas vidas no presente incrustadas com marcas profundas de um passado. Não se trata de uma narração do vivido com o fim em si mesma, mas uma narração de um viver interpelado, no presente, por traumas provocados pela experiência de tortura, de prisão e de exílio. Um passado que, sob a forma do trauma, interpela com autonomia o presente se relacionando com o mundo externo por meio das ações do próprio sujeito. Como Jeanne Marie Gagnebin nos atenta sobre a autonomia de algumas lembranças: “As lembranças são como bichos selvagens que voltam a nos atormentar quando menos queremos” (2010: 183).

O intuito de Murat é, no entanto, reescrever o presente a partir do passado sob o prisma daquelas mulheres (e de si mesma) que convivem com seus traumas e memórias, mulheres que sobrevivem a elas mesmas, tom que Lucia apresenta logo na abertura do filme: “Tudo começa aqui, na falta de resposta. Acho que devia trocar a pergunta. Ao invés de ‘por que sobrevivemos?’ seria ‘como sobrevivemos?’”.²⁹ Aqueles relatos individuais representam um lugar de memórias escondidas e silenciadas que Lucia ilumina, materializando seu próprio existir, uma existência política no sentido de que contribui para a fissura de uma hegemonia histórica e visual. Naquele momento da realização do filme, para a cineasta, passados quinze anos de sua saída da prisão, era essencial falar para existir, era essencial contrapor-se ao regime de silenciamento imposto. Com esse desejo, Lucia coloca-se diante daquelas mulheres compartilhando com elas memórias, traumas e histórias, contribuindo com uma transformação

²⁸ “A tortura já havia sido tema de documentários-denúncia realizados no exterior, como *Brazil: a report on torture* (1971), de Saul Landau e Haskell Wexler. No país, os curtas *Eunice*, *Clarice* e *Thereza* (1979), de Joatan Berbel, que traz depoimentos de Clarice Herzog, Eunice Paiva e Thereza Fiel, viúvas do jornalista Vladimir Herzog, do ex-deputado Rubens Paiva e do operário Manoel Fiel Filho, e *Frei Tito* (1983), de Marlene França, abordaram no período da chamada redemocratização a questão. *Que bom te ver viva* ganha novo estatuto, não apenas pelo fato de ser longa metragem, mas por ter sido exibido nas salas de cinema, o que lhe conferiu maior repercussão” (MORETTIN, FRAMIL, MIGUEZ e FELTRIN. *Ditaduras Revisitadas: Cartografias, Memórias e Representações Audiovisuais*. Faro, Portugal: Universidade do Algarve, 2016, pg. 747).

²⁹ *Que bom te ver viva*. Brasil, 1989. Direção: Lucia Murat. 00’50”.

de um presente: “A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente” (GAGNEBIN, 2006: 55).

No filme, diante do público, apresentam-se oito mulheres ex-prisioneiras políticas: Maria do Carmo Brito (comando da organização VPR, presa em 1970, torturada durante dois meses, trocada pelo embaixador alemão, dez anos no exílio, educadora, casada, dois filhos); Estrella Bohadana (militante da organização POC, presa em 1969 e em 1971, casada, filósofa, dois filhos); Maria Luiza Rosa (conhecida por Pupi, foi presa quatro vezes nos anos 1970, médica sanitária, dois filhos); Rosalinda Santa Cruz (chamada por Rosa, foi militante da esquerda armada e presa duas vezes, teve seu irmão desaparecido, professora universitária, três filhos); Criméia de Almeida (sobrevivente da Guerrilha do Araguaia, foi presa grávida em 1972, teve seu filho na prisão, enfermeira); Regina Toscano (participou da organização MR-8, foi presa em 1970, educadora, três filhos); Jessie Jane (presa em 1970, nove anos na prisão, historiadora, casada, uma filha); e, ainda, uma mulher que preferiu não ser identificada (quatro anos na clandestinidade, quatro anos na prisão, vive numa comunidade mística) – a cineasta optou por representá-la com uma imagem de uma vela acesa.

Formalmente, *Que bom te ver viva* é montado com cenas dos depoimentos dessas mulheres, da interpretação da atriz Irene Ravache – que funciona como alterego da cineasta e das oito mulheres – e imagens de arquivos (fotografias e jornais impressos). A trilha é assinada por Fernando Moura e seu tom dramático reflete o conflito interno das personagens entre “o não esquecimento e o continuar vivendo”. Murat marca com opções estéticas e estilísticas distintas os dois tratamentos que estabelece para esse filme: a mise-en-scène de Ravache (cujas cenas se passam todas dentro de um apartamento) e os depoimentos das mulheres. O tom mais teatral ficou reservado às cenas de Ravache. O campo se transforma num palco estando a câmera no centro da boca de cena. A personagem anônima caminha de um lado para o outro mostrando revolta, angústia, tentando desatar um nó preso na garganta. O ódio é latente e explícito em alguns momentos, como quando Ravache olha para a câmera e dispara: “Essa é a minha história e vocês vão ter que me suportar!” ou, ainda, “E eu? O que eu faço com o meu ódio?”³⁰.

³⁰ *Que bom te ver viva*. Brasil, 1989. Direção: Lucia Murat. 1:07'20”.

Já nas cenas dos depoimentos das demais companheiras, a câmera se “comporta” de maneira mais tradicional, como as conhecidas *talking heads* dos documentários. O enquadramento é bem fechado durante seus relatos, buscando os rostos e as emoções das personagens. Lucia aguarda os tempos de cada uma delas, seus respiros, seus choros, os silêncios em busca de palavras e pensamentos. Em vários momentos, sentimos a falta de ar que acomete as mulheres. A cineasta não considera mortos esses tempos de silêncio, mantendo-os no processo de montagem do filme.

Além das entrevistas, Lucia apresenta ao público essas mulheres em seus contextos familiares e profissionais, em atividades comuns a quaisquer outras pessoas, retirando delas o fardo de tantos adjetivos excludentes da sociedade (subversivas, terroristas, sequestradoras, irre recuperáveis...). Assim, ora ou outra, surgem outros depoimentos de familiares ou amigos dessas mulheres para reforçar (além de trazer situações de convívio com elas – como quando o ex-companheiro de uma das mulheres relata sobre os pesadelos dela) a proposta de Lucia de retirar esse véu de invisibilidade que adere a pele de ex-militantes e, especialmente, de mulheres com uma vivência de tortura e prisão. No filme, diante do espectador, mulheres exercendo suas profissões, em cuidados com a família, em convívio com amigos, mulheres em eterna luta consigo mesmas para se manterem íntegras, ainda que com a presença dos traumas. Lucia parece desafiar o tempo todo o espectador. Afinal, a mulher desaparecida, exilada, presa e torturada poderia ter sido uma familiar do espectador, não é mesmo?

Os relatos dessas mulheres revolvem sentimentos abafados por preconceitos de todos os lados, tanto de amigos e familiares quanto dos próprios companheiros e militantes da esquerda, o que é posto à tona de várias formas. A personagem Criméia, em *Que bom te ver viva*, por exemplo, percebe a inocência daqueles que não viveram o período da ditadura que veem sua história pessoal como um conto de fadas: “Há uma ideia romantizada (...). Para os meus sobrinhos, eu sou uma espécie de contadora de histórias”³¹. Ou no relato de Estrella: “As pessoas não têm condições de ouvir o sentimento interno da tortura”³². E, ainda, no relato de Rosalinda, quando comenta: “Hoje, parece que a gente é rancoroso, parece que a gente tá

³¹ Ibidem, 1:04’40”.

³² Ibidem, 1:06’20”.

falando de uma coisa velha”³³.

Murat propõe um confronto entre as mulheres ex-presas políticas e o público em geral, estabelecendo um desafio ao propor um outro olhar da memória histórica, trazendo memórias e traumas de mulheres que, para a cineasta, representam seu lugar de memórias. A cineasta respeita cada testemunho, entendendo que cada uma daquelas mulheres sofreu uma experiência ímpar, solitária e que ninguém pode testemunhar no lugar delas. O que Lucia propõe é se misturar nesse lugar simbólico, atrelando suas memórias às dessas mulheres retratadas, propondo ao espectador um mergulho naquele lugar de tantos vividos, de tantas experiências sofridas para que, a partir desse território, o público possa também se reescrever. Uma reescrita que Lucia propõe para si mesma e para aquelas mulheres. Apesar de pertencerem a um “mesmo lugar”, cada um daqueles vividos se apresenta de forma singular para cada uma daquelas mulheres: “O fardo da testemunha – apesar de seu alinhamento a outras testemunhas – é radicalmente único, não intercambiável e um fardo solitário” (FELMAN in NESTROVKI; SELIGMANN (orgs.), 2000: 15). Aqueles testemunhos se aglutinam construindo um território simbólico de memórias que confronta uma outra memória social e nacional. Cada testemunho é único, intransferível, pessoal, íntimo e Lucia se enlaça com cada um deles, como cineasta e personagem. “Ninguém testemunha pelas testemunhas”, encerra Felman, citando Paul Celan (ibidem, p. 15).

A escrita de si de Murat assume essa estratégia do testemunho também no filme *Uma longa viagem*, mas, dessa vez, a cineasta volta-se para si mesma de maneira mais explicitada ao conjugar o verbo em primeira pessoa usando sua voz para dizê-lo. Como consequência da morte de seu irmão Miguel, Lucia relata momentos de sua vida que são tocados pela experiência de vida de seu irmão mais novo, Heitor, que viajou o mundo entre os anos 1970 e 1978, enquanto ela estava presa (1971-1974). O irmão foi enviado a Londres pela família para que não se envolvesse em manifestações políticas e passeatas estudantis, seguindo o caminho de Lucia. Com Heitor na Europa, a família conseguiu o que desejava. Heitor não se envolveu em lutas sociais, por outro lado, mergulhou numa longa viagem de oito anos a partir de seu encontro com as drogas e com o misticismo indiano. O tom da intimidade é dado logo na abertura do filme:

³³ Ibidem, 56’50”.

Dos cinco filhos, éramos três que crescemos 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, os que puseram a ordem de cabeça para baixo, os que aprontaram, os que trouxeram um monte de problemas, mas o que fazer diante da morte, além de chorar 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 (MURAT, 2011)³⁴.

Dessa tríade, esse é o único filme em que Lucia se coloca fisicamente ao lado do personagem. A cineasta opta por entrevistar seu irmão Heitor assumindo como dispositivo as cartas escritas por ele para a família e, especialmente, aquelas endereçadas a ela, à mãe e ao irmão Miguel, correspondências que foram guardadas pela mãe durante cerca de quarenta anos.

Os relatos de seu irmão sobre as várias situações vividas por ele, associados às cenas da escrita e leitura das cartas em que o ator Caio Blat interpreta o personagem Heitor jovem, funcionam como uma estratégia utilizada pela cineasta para voltar o olhar para si mesma. Através do irmão Heitor e de suas memórias, que ela dá corpo e voz com o personagem Heitor jovem, a cineasta testemunha parte de seu vivido cruzando o passado do irmão e da família com o seu, buscando dar outro significado para esse conjunto de memórias no presente.

No filme, Lucia rememora suas histórias provocando um cruzamento das suas linhas de vida com os dos personagens, interseccionando-as no tempo e no espaço (“Quando hoje estou nos lugares por onde Heitor passou, vejo que na vida nos cruzamos no espaço, mas nunca no tempo”).³⁵ A partir dos relatos do irmão Heitor em cena, Lucia se posiciona nos tempos. No passado, como presa política, como uma jovem militante dos movimentos de esquerda do país; e no presente, como sujeito que produz outros significados do vivido, reelaborando-se em sua própria escrita de si. Assim, Murat, num movimento de reação contrária à suposta hegemonia da história contada pelos vencedores, enfrenta uma sociedade que prefere não se “indispor” com um passado já dado, elaborando um testemunho do eu capaz de criar espaços para outras subjetividades mais libertárias.

³⁴ *Uma longa viagem*, dir. Lucia Murat. (Brasil, 2011), 1 min

³⁵ MURAT, Lucia. Trecho do filme *Uma longa viagem*, 2011. Em voz *over*, a cineasta conta sobre a cidade de Cannes a partir de um comentário feito por Heitor, na cena anterior: "O Cinema se tornou parte de minha vida e me ajudou a sobreviver. Talvez por isso não tenha vergonha dos *paparazzi*, da multidão ansiosa em torno das celebridades, das ridículas formalidades, do muito de *business* que é feito para que o circo continue girando. Quando hoje estou nos lugares por onde Heitor passou, vejo que na vida nos cruzamos no espaço, mas nunca no tempo" - 19'10"

Grosso modo, a cineasta estrutura *Uma longa viagem* com os seguintes recursos visuais e sonoros: com as entrevistas do irmão Heitor; com cenas do ator Caio Blat, que interpreta o personagem Heitor jovem nas cenas em que ele aparece escrevendo e lendo as cartas; com arquivos que ora são projetados sobre o corpo do ator, ora manuseados por Lucia; com o uso de sua voz em primeira pessoa do singular, além de cenas em que a cineasta representa situações de quando esteve presa. Por exemplo, ao vermos Lucia dentro de uma cela lendo *Soledad Brother: The Prison Letters of George Jackson* (1970), imagens que dialogam com sua voz em off:

Me apaixonei por George Jackson e por toda a história. Presa como ele, sentia a força daquelas cartas que falavam de um amor que não podia se realizar. Eu queria ser Angela Davis. Eu chorei muito quando a conheci num pequeno teatro de Nova Iorque, ao assistir uma peça que a homenageava. Só um pouco menos do que chorei quarenta anos antes numa cela da vila militar. Tínhamos conseguido que entrasse clandestinamente um rádio na cadeia e a gente ouvia todo dia de manhã bem cedinho as poucas e censuradas notícias brasileiras e algumas internacionais (MURAT, 2011: 6'40").

Após ouvir a notícia dada pelo locutor, vemos a mão de Lucia desligando o rádio.

A polícia invadiu ontem a Penitenciária de Attica sufocando a rebelião iniciada há quatro dias (...). O motim começou em protesto contra a morte de George Jackson no presídio de Sun Quentin durante uma tentativa de fuga. George Jackson fazia parte do grupo subversivo Panteras Negras (MURAT, 2011: 7').

Pelo prisma dos recursos visuais e sonoros utilizados por Lucia, esse parece ser o filme mais pessoal da cineasta. As entrevistas com o irmão acontecem em sua produtora (Taiga Filmes), local onde passa grande parte de seus dias, com uma proposta inicial de apenas registrar uma conversa com o irmão a partir do transtorno emocional causado pela morte do irmão mais velho, Miguel. As cenas com Caio Blat também se dão num ambiente mais intimista, gravadas no interior de uma casa no bairro Santa Teresa, no Rio de Janeiro, que funcionou como um estúdio, a fim de que as imagens de registro de lugares por onde passou Heitor pudessem ser projetadas nas paredes e, principalmente, sobre o corpo do ator, resultando imagens que trazem por si só um confronto entre o mundo interior subjetivo e mundo exterior objetivo, conflito em torno do qual gira o filme. Esse recurso dialoga com aquele adotado em *Que bom te ver viva*, quando temos a atriz Irene Ravache numa espécie de estúdio aparecendo sozinha em cena, ora falando consigo mesma, ora encarando o público e revelando a cineasta como personagem.

Sobre essa intimidade, em entrevista para Eduardo Morettin, Lucia Murat demonstra que o processo de realização de *Uma longa viagem* partiu de um desejo de conversar com o irmão sobre o passado dele, dela e do irmão Miguel (a quem Lucia dedica o filme), que havia falecido recentemente, sem um objetivo definido. Aliás, o pontapé inicial veio de Heitor: “(...) comecei a entrevistar o Heitor porque o Miguel, meu outro irmão, tinha morrido, mas sem ter um objetivo definido. Estávamos péssimos e ele falou: ‘Então, vamos fazer, para deixar para minha sobrinha a minha vida’. Eu falei: ‘Está bom’. E comecei”. As soluções estéticas surgiam, conforme as ideias iam aparecendo. O desejo de contar sobre si mesma e sobre a família se deram nesse processo: “(...) eram textos meus, cartas dele e indicações das entrevistas dele. (...) Agora, foi um filme feito todo diferente, mas a ideia original era aquela. Foi um processo de descoberta muito grande (...)”. Lucia, desde o início do processo, mostrou a vontade de realizar uma obra íntima, pessoal, familiar. No início, o que Lucia tinha em mãos eram as cartas e os textos do irmão, além de fotografias, o que a faz entender que esse filme é o “único claramente documental” (referindo-se ao restante de sua produção). Sobre o entrecruzamento dos tempos que Lucia propõe ao visitar o presídio de Bangu, na cena em que ela aparece sentada vendo o álbum de fotografias (conforme descrito anteriormente neste texto), ela conta: “Quando eu cheguei lá para fazer o pedido e o levantamento, pensei: ‘É igualzinho às fotos que tenho”. Daí, surgiu a ideia de misturar os tempos. Foi todo um processo de descoberta muito interessante, muito criativo mesmo” (MORETTIN, 2018: 145)³⁶.

Nesse movimento em direção a si mesma que Lucia propõe nesse filme, são várias as situações em que a cineasta sublinha sua inscrição de si, seja nos momentos ao lado do irmão Heitor, vendo fotos e lendo trechos de cartas e cartões postais endereçadas a ela e à família, seja quando aparece no pátio interno do presídio de Bangu, vendo um álbum de fotografias suas com Heitor, com familiares e ao lado de companheiras de prisão. Lucia lida consigo mesma por meio da memória do irmão, a partir do que ela lembra dele e, logo, dela. A entrevista funciona como um gatilho para um passado familiar, no qual a cineasta parece buscar o que aconteceu naqueles quatro anos em que esteve presa, como se desejasse construir uma memória daquilo que poderia ter sido. Heitor conta de suas andanças pelo mundo e suas

³⁶ Entrevista de Lucia Murat concedida a Eduardo Morettin (ArtCultura Uberlândia, v. 20, n. 36, p. 133-148, jan.-jun. 2018).

experiências com as drogas e o misticismo indiano e, a partir dessa narração do irmão, Lucia se lança em direção às suas próprias memórias, buscando realçar lembranças abafadas. A montagem do filme reflete bem essa (re)construção de memórias a partir do afeto, abrindo portas conforme o irmão as abre, sem a preocupação com uma montagem linear e cronológica: das cenas com a personagem Heitor jovem escrevendo uma carta para a cineasta (“Minha irmãzinha querida, minha irmãzinha querida, minha irmãzinha querida, não necessito escrever-te uma carta grande, pois bem conheces meus sentimentos para contigo. (...) Durante todo esse tempo, sempre a tive fresca, viva, ativa na minha memória”) para imagens da Vila Militar montadas com cenas de arquivo de membros dos Panteras Negras e fotos do encontro fortuito de Murat com Angela Davis em Nova Iorque.

Encontramos vários tipos de arquivos que Lucia manuseia em cena: cartas, cartões-postais, fotografias, vídeos. Uma colcha de retalhos que a cineasta tece a partir de seu vivido, entrelaçados com as experiências de seu irmão caçula. São vários também os momentos em que Lucia se coloca diante da câmera mantendo o irmão como aparente fio condutor do filme, colocando suas memórias a partir dos relatos dele, buscando cruzar as linhas do vivido no tempo e no espaço. Desse modo, encontramos imagens da cidade de Cannes durante o festival de cinema, da cidade de Londres, fotos da própria Lucia em outros países, já nos anos 1990, como a Índia ou os Estados Unidos (nessa ocasião, ela aparece ao lado de Angela Davis em Nova Iorque), imagens do irmão falecido Miguel em vídeo (gravado por Lucia, que também aparece em cena com uma câmera tipo Cyber-shot), de uma conversa com Heitor sobre um jogo de bola com espões russos para trechos do filme *A chinesa* (1967), de Jean-Luc Godard, enquanto ouvimos Lucia, em *off*:

Espiões russos e ouro de Moscou. Comunista, além de comer criancinhas, usava terno, tinha expressão séria e uma pastinha, mas nós éramos contra a União Soviética, o socialismo real e tudo mais, queríamos enforcar o último capitalista nas tripas do último burocrata. Mesmo assim, confesso que tive medo quando entrei na organização. No ponto que marcaria solenemente a minha entrada no movimento clandestino, eu tremi, esperando o homem de terno e pastinha. Quem aparecia ao meu lado vestia jeans e camiseta, a barba era rala, tínhamos 19 anos.³⁷

Entrevistar o outro como abordagem para confrontar suas próprias memórias é uma estratégia utilizada apenas nesses dois filmes da trinca. O terceiro trata de uma ficção na qual Lucia, embasada em situações vividas por ela mesma e por amigos seus, cria uma história em torno

³⁷ *Uma longa viagem*, dir. Lucia Murat (Brasil, 2011), 11’.

da personagem Vera Silvia Magalhães, sua amiga, mulher ex-guerrilheira, militante do MR-8, participante do sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick, em setembro de 1969. Para a cineasta, Vera era “uma pessoa extremamente sedutora, extremamente brilhante e reunia em torno de si as pessoas mais variadas, como se fosse um elemento de ligação”³⁸.

Esse terceiro filme é *A memória que me contam* (2012), que homenageia postumamente a amiga Vera, conforme consta dos créditos finais: “Este filme é dedicado a Vera Silvia Magalhães porque a amávamos muito”. Para essa homenagem, Lucia cria a história de um grupo de amigos (também em créditos finais, ela alerta: “Todos os personagens deste filme são ficcionais. E as histórias, livremente inspiradas num grupo de amigos que lutou contra a ditadura no Brasil”) que se reúnem em torno de Ana, que está prestes a morrer no hospital, vítima de câncer. No filme, Ana (Simone Spoladore) aparece jovem usando sempre o mesmo figurino típico dos anos 1960, marcando que o tempo não atinge a personagem, afinal, tratam-se das memórias de Lucia acerca de Vera que erguem Ana. Em várias conversas isoladas com a maioria das demais personagens, Ana levanta questões acerca do passado em comum, acerca dos movimentos de esquerda e suas ações contrárias ao regime vigente da época e, finalmente, se tudo o que viveram teria ou não valido a pena. Dos amigos, há destaque para Irene (Irene Ravache), que se apresenta como fio condutor da trama, aparecendo ao lado de Ana em diversas cenas. Irene é cineasta, utiliza óculos com armações grossas e coloridas, além de ser a amiga mais próxima de Ana. Em sua função de cineasta, em cena, é Irene quem manipula materiais de arquivo de manifestações ocorridas no Rio de Janeiro, em 1968, e imagens de companheiros chegando ao país de exílio. Em uma das sequências finais, Irene está em uma sala de cinema sentada ao lado de Ana. Elas assistem às cenas do velório da própria Ana, cenas já exibidas na sequência anterior. As características de Irene não deixam dúvidas de que ela interpreta a própria Lucia, que, como cineasta do filme, homenageia a amiga Vera que tem Ana como seu duplo.

Ao criar uma personagem, é comum que as memórias e experiências do/a cineasta (ainda mais sendo também roteirista da trama) façam parte, de alguma maneira, da constituição do ou dos

³⁸ Em entrevista, Lucia comenta sobre a amiga que ela homenageia em seu filme *A memória que me contam* (2012). Eduardo Morettin. ArtCultura Uberlândia, v. 20, n. 36, p. 133-148, jan.-jun. 2018, pg. 11.

personagens do filme. O mesmo poderíamos colocar sobre a criação dos demais personagens de *A memória que me contam*, ainda mais considerando os créditos finais, em que a cineasta já nos aponta para essa interpretação. Ocorre que, no caso do personagem Ana, encontramos não apenas um embasamento nas memórias da cineasta para a sua construção, mas, bem além disso, defendemos tratar-se de um reflexo da própria cineasta naquele personagem. Murat ao construir Ana, que se apresenta como um duplo de Vera Silvia, acaba cristalizando as lembranças que carrega da amiga, no presente, naquele arquivo fílmico que elabora. Assim, Lucia estabelece um confronto entre as lembranças de um vivido no passado e a construção de outras memórias que faz a partir desse vivido, dando corpo e voz a elas. Sobre essa criação de personagens, nos deteremos mais adiante neste texto. O que nos interessava neste subcapítulo era entrar um pouco mais em cada um desses títulos que compõem a tríade aqui estudada a partir de algumas das soluções formais adotadas por Lucia.



Frames do filme *A memória que me contam* (2012)

3.1.1 ARQUIVOS: REVELAÇÕES DA CINEASTA

Vejo os olhos que viram o Imperador. (BARTHES, 1984: 11)

Se a inserção de imagens em movimento ou fixas já existentes é prática corrente na realização de uma obra audiovisual cujo intuito é, em geral, representar uma “realidade histórica”, propondo ao espectador um acesso mais fácil de entrada para o filme: a porta da “prova”, do “documento”, do “verdadeiro” sobre o passado no mundo objetivo, em definitivo, não é esse o principal intuito que move Murat ao utilizar arquivos na trinca de filmes aqui estudada. Como esboçamos no capítulo anterior, Lucia lança mão do uso de imagens pré-existentes em grande parte dos títulos que compõem sua filmografia (*Que bom te ver viva*, *Doces poderes*, *Brava gente brasileira*, *Quase dois irmãos*, *Olhar estrangeiro*, *Uma longa viagem*, *A memória que me contam*, *Em três atos*) assumindo uma variedade de intenções e funções narrativas nesses oito títulos. Em *Que bom te ver viva*, *Uma longa viagem* e *A memória que me contam*, Lucia, ao lidar com os arquivos, não procura apenas vestígios de um mundo objetivo, mas o mundo subjetivo, lidando com a ausência que o arquivo presentifica. O arquivo materializa a ausência de um instante inacessível e carrega, ao mesmo tempo, uma potência de lembranças que se desencadeiam de maneiras distintas em cada indivíduo que o olha.

Na tríade *Que bom te ver viva*, *Uma longa viagem* e *A memória que me contam*, encontramos o desejo da cineasta de lidar com essa ausência de si mesma, colocando em cena algo que é impossível para a câmera capturar. Lucia utiliza o arquivo como um gatilho, como um *dispositivo* em cena, capaz de provocar lembranças a partir do positivo de uma imagem que já não mais existe. Ela filma incrustando o tempo naquela imagem fixa, ou, como diria Agnès Varda, a cineasta filma para reviver o que é fixo: “Um outro modo de misturar as duas visões é refilmando as fotografias. Adicionar à imagem fixa a proposta de olhá-la segundo uma duração determinada. Fazer viver, reviver o que é fixo através da vida do olhar” (VARDA, 1994 apud DUBOIS, 2012: 23).

A partir das perguntas “como (fazer) falar a foto (no e pelo filme)?”, Dubois declara que a foto não é por si só uma inscrição do “eu” num filme autobiográfico, mas, antes disso, um dispositivo que “articula psiquicamente a relação foto-cinema. Esse dispositivo é por si só tão significativo quanto as fotos que ele veicula” (*ibid.*, p. 05). O arquivo torna-se um gatilho

para, partindo do que ele evoca, criar memórias capazes de modificar o próprio presente. Para Lucia, aquelas fotos que ela própria manipula em cena (*Uma longa viagem*) ou, ainda, aquelas que a atriz Irene Ravache maneja (*A memória que me contam*) são um lugar de memórias da cineasta, um lugar capaz de despertar nela lembranças e esquecimentos, provocando uma relação intensa com seu próprio vivido. Se é certo que, a partir do presente, damos vida a esses arquivos “mortos”, revivendo-os ao vê-los, é certo também que a cada presente as lembranças se modificam, ou melhor, a cada momento presente em que acessamos ou damos vida a esses arquivos, diferentes lembranças emergirão naquele que olha reforçando o jogo de esconde-esconde da memória. Se, no momento da filmagem, Lucia lidou com algumas lembranças a partir de uma manipulação direta desse material, no momento da montagem, ela acessou outras lembranças. Daí, a afirmação de que na fotografia haverá sempre algo inacessível. Apesar disso, apesar de sempre haver algo inacessível ao olhar naquele presente, o arquivo é capaz de fazer emergir lembranças, e essa emergência (inesperada até) é o que propõe ao manipular ou colocar o arquivo diante de si, jogando com a tensão entre o lembrar e o esquecer, própria da memória.

Analisando essa trinca de filmes, em *Uma longa viagem*, por exemplo, corpo e voz de Lucia e suas memórias, lembranças e esquecimentos dialogam com uma história coletiva. A cineasta se lança no processo do filme desejando a experiência de lidar diretamente com suas memórias pessoais e com as de seus familiares por meio do fazer fílmico, sem haver preestabelecido uma trama narrativa, ressignificando memórias enquanto se processava o próprio filme. Nesse jogo de construir-se no fazer fílmico, Lucia se enreda com memórias pessoais, de outros personagens e também sociais, trazendo para o filme registros de episódios da história de George Jackson e Angela Davis, do irmão Heitor, de sua família e da história brasileira, como o Golpe Militar e o movimento das Diretas Já. Desde o início do filme, ela sublinha o tom de busca mantido até seu encerramento: “O que fazer diante da morte além de chorar ininterruptamente? Frágeis, perdidos, tentamos lembrar tudo aquilo que aconteceu quando ainda éramos três” (MURAT, 2011: 90). Como aponta o texto de Luíza Alvim e Jean Costa sobre o uso da voz em *Histoire(s) du Cinema* (1998), de Jean-Luc Godard: “A voz, nesse caso, é, em última instância, o tempo do presente que ressignifica as imagens do passado” (2016: 322).

Em *Uma longa viagem*, como vimos, a cineasta atravessa constantemente o limiar entre sua busca pessoal e íntima e os acontecimentos no mundo exterior. Entre o lembrado e o esquecido, entre o objetivo e o subjetivo, essas histórias apontam para Lucia lembranças de algo que ela não viveu, construindo para ela memórias a partir de outros vividos, construindo para ela memórias de uma lacuna do mundo objetivo do lado de fora da prisão, memórias do irmão enquanto ela esteve presa, cruzando esses vividos no tempo e no espaço. Nesse atravessar de limiares, Lucia atravessa constantemente os limites do campo e do antecampo, colocando-se em cena ao mesmo tempo em que está atrás da câmera.

Nesse filme de busca pessoal, o que interessava a Murat era o processo de se lançar no filme, não sabendo aonde chegaria, o que faz de *Uma longa viagem* um filme de formato menos tradicional no que se refere às etapas de realização de um longa-metragem (desenvolvimento, pré-produção, produção e pós-produção), tornando-o mais pessoal, mais “autobiográfico”, um filme bem mais de processo de “produção de si”. Aqui, o que encontramos é um movimento impulsionado por um desejo de se descobrir, de se reencontrar, de se lançar, e, a partir disso, as soluções visuais e sonoras são propostas. Por isso, é um filme feito “todo diferente”, por isso é filme “documental”. É o instante mesmo de Lucia, no presente, que movimenta o filme. O objetivo não é encontrar algo fixo e definido, o intuito do filme é o seu próprio percurso, é esse movimento que gira em torno de algo intuído, “voltar, rodeando um centro móvel (...), é, de fato, um *dis-cursus*, curso interrompido ou aberto à mudança” (FELDMAN, 2008: 67).

Ao cruzar essa “fronteira” do antecampo, mantendo seu próprio corpo em cena, no campo, a cineasta reforça que o filme é de fato pessoal, desenhando seu autorretrato a partir de si mesma e não apenas em “com-junto” com o outro. Lucia, nessas ocasiões filmicas, faz questão de se lançar em cena e confrontar a ausência de si mesma e de uma memória coletiva incrustada nesses arquivos, instantes que já não mais existem. Ainda que na imagem seja possível identificarmos Lucia anos antes, talvez a própria cineasta já não se reconheça naquele olhar, afinal, no presente, ela já é outra. A partir dessa ausência, a partir dessa imagem “sobrevivente”, Lucia se afoga em seu próprio reflexo e se reconstrói. Como diria Didi-Huberman, Lucia prefere aproximar seu rosto à cinza e soprar a fim de fazer avivar aquele instante, aquele rastro:

(...) a imagem arde pela memória, quer dizer que de todo modo arde, quando já não é mais que cinza: uma forma de dizer sua essencial vocação para a sobrevivência, apesar de tudo. Mas, para sabê-lo, para

senti-lo, é preciso atrever-se, é preciso acercar o rosto à cinza. E soprar suavemente para que a brasa, sob as cinzas, volte a emitir seu calor, seu resplendor, seu perigo. Como se, da imagem cinza, elevara-se uma voz: “Não vêes que ardo?” (DIDI-HUBERMAN, 2012: 216).

O único filme dessa tríade em que Lucia lida pessoalmente, em cena, com arquivo é mesmo *Uma longa viagem*. Em *Que bom te ver viva* e *A memória que me contam*, ela faz opções distintas para lidar com esses registros. Em *Que bom te ver viva*, por exemplo, os arquivos são manipulados na etapa de montagem do filme, não existindo qualquer arquivo manipulado em cena, pelo menos os arquivos materializados. Diante de Lucia, durante as filmagens, quem esteve diante dela foram as mulheres que viveram uma dura experiência política quando foram presas e torturadas pelo regime militar. Elas dialogaram diretamente com Lucia, em entrevistas, sobre o peso da culpa por estarem vivas ou de como não enlouqueceram diante do sofrido. Além delas, Lucia lida com a interpretação de Irene Ravache, que funciona como um alterego da própria cineasta e das demais mulheres do filme.

O sentimento de culpa de estar viva partilhado em *Que bom te ver viva* está presente também em vários dos diálogos de *A memória que me contam*³⁹. Nesse filme, quem lida diretamente com os arquivos em cena é a personagem Irene (novamente como alterego de Lucia). A cineasta se debruça sobre os arquivos também na etapa de montagem do filme, o que resulta em vários momentos que fazem transparecer um desejo de homenagear não apenas a amiga Vera, mas todos e todas que participaram dos movimentos pró-democracia nos anos 1960 no Brasil. Para justificar narrativamente a intensa presença de arquivos no filme, Lucia cria a personagem Irene sendo uma cineasta que está realizando um filme com arquivos desse período histórico brasileiro. Em uma das cenas, Irene e Zezé (Clarisse Abujamra) conversam do lado de fora do hospital onde está internada a amiga Vera:

Irene, você não pode se colocar o tempo todo no papel de vítima. Você matou e não sente culpa porque estava no meio de uma ação. O Cacalo matou um companheiro por razões de segurança e também não sente culpa porque era a lógica da guerra. E o Paulo não sabia que tinha gente na porra daquele galpão. Ô, Irene, entre gestos conscientes e acidentes, todos matamos. No entanto, a gente só sente culpa diante dos nossos companheiros assassinados, né? A gente só sente culpa é por ter sobrevivido (MURAT, 2012: 71).

³⁹ A questão da culpa está presente em algumas das entrevistas de Lucia Murat concedidas a vários veículos. Como em *Ocupação Zuzu Angel* (parte 2/3) – Itaú Cultural <https://www.youtube.com/watch?v=wt0AMMA-fOs>, quando ela comenta: “Eu conhecia Zuzu (Angel) de garota... enfim... é um horror... imagina... sobreviver numa situação dessas... hoje eu tenho uma filha, uma neta, mas naquele momento era uma culpa horrível você ter sobrevivido. E ela (Zuzu) entrou com uma raiva muito grande. Eu dizia: eu não sei... e as informações que a gente tem... e eu comecei a falar e eu sentia que ela estava com uma raiva muito grande, quase que com uma raiva... não sei, talvez pela minha culpa... mas uma raiva por a gente ter sobrevivido e ele (Stuart Angel) não (Lucia se emociona)... no fundo, era o que a gente achava também” (1:30).

Em *A memória que me contam*, além de longos momentos montados com imagens de arquivo, Lucia se confronta com materiais preexistentes durante a etapa de filmagem, embora, nesse filme, não seja ela pessoalmente quem lida com esse material, como foi sua proposta em *Uma longa viagem*. Em *A memória que me contam*, Lucia se mantém (quase) todo o tempo⁴⁰ no antecampo e é a personagem Irene (Irene Ravache) quem manipula diretamente esse material em cena. Como vimos, Irene é uma cineasta que está realizando um filme que dialoga com a ditadura militar, sendo necessários arquivos de cenas de manifestações e de ex-militantes para a montagem. Através desse personagem, Lucia traz à tona memórias de tantos sujeitos não identificados, dando a eles um lugar simbólico de resistência.

Mesmo que a pessoa fotografada fosse hoje completamente esquecida, mesmo que seu nome fosse apagado para sempre da memória dos homens, mesmo assim, apesar disso – ou melhor, precisamente por isso – aquela pessoa, aquele rosto exigem o seu nome, exigem que não sejam esquecidos (AGAMBEM, 2007:24).

Um dos momentos em que a personagem Irene lida com fotos de arquivo foi descrito no capítulo anterior, quando nos referimos à identificação que cineasta faz da amiga Vera Silvia, mantendo justapostas as fotos de Ana (Simone Spoladore) e de Vera. Além de pontuar para o espectador que Ana funciona como alterego de Vera, a cineasta reforça que a atriz interpreta as memórias que Lucia tem da amiga, ou melhor, as memórias que reconstrói de Vera no presente. Outra ocasião é quando Irene está sentada numa escrivaninha trabalhando em seu notebook com um grande monitor ao seu lado, parecendo uma ilha de edição. No monitor, imagens em movimento de pessoas descendo de um avião, no aeroporto da Suécia (segundo os créditos finais), correndo ansiosas em direção a pessoas que parecem ser familiares. O arquivo toma conta da tela, assumindo todo o enquadramento e ali ficamos alguns minutos em contato com a alegria do reencontro, a alegria pelo outro estar vivo, imagens tocantes e belíssimas do arquivo de Cesar Benjamin. Novamente a cineasta pontua com os arquivos do que trata o filme: memórias, lembranças, esquecimentos, reencontros de pessoas esquecidas e silenciadas que Lucia faz questão de apresentar para o espectador e colocar diante de si mesma, estando, simultaneamente, nas posições de cineasta e personagem.

⁴⁰ Em uma das cenas de *A memória que me contam*, Lucia aparece sentada em uma mesa de jantar de confraternização junto com todos os personagens do filme. Em *A memória que me contam* (2012), 1:21'30”.

Ainda em *A memória que me contam*, há outra ocasião na qual vamos nos deter um pouco mais, pois é quando encontramos um estiramento mais radical da pele de contato entre campo e antecampo. Vemos um auditório com pessoas sentadas assistindo a imagens de algumas obras de arte projetadas numa tela exibindo *Seja marginal, seja herói* (1968), obra marcante do artista Hélio Oiticica. Enquanto isso, ouvimos um palestrante explicar sobre o cruzamento da arte e do cinema e de como isso teria influenciado o fazer artístico. O texto final da sequência é contundente: “Muitos artistas se veem numa encruzilhada. De um lado, continuar estilizando seus manifestos, seus posicionamentos políticos e, do outro, passar a fazer política de fato” (MURAT, 2012, 20). Corta. Uma nova sequência de arquivos começa, mas agora com as imagens em movimento. As cenas são da Passeata dos Cem Mil, no Rio de Janeiro, em 1968, realizadas por José Carlos Avellar. As imagens ocupam todo o enquadramento, proporcionando ao público um verdadeiro mergulho naquele espaço/tempo, naquele lugar de memória da cineasta. Discursos de manifestantes, aplausos e faixas de apoio à democracia. A “ode” dura quase dois minutos. Ouvimos o chamado de um telefone. Corta. Irene atende ao telefone enquanto assiste às imagens em um grande monitor posicionado diante dela. Na tela, seguem as imagens em preto e branco de um grupo de jovens sentados olhando para Irene, olhando para a câmera de um fotógrafo/cinegrafista de um outro tempo, olhando para Lucia, olhando para o público, um olhar de um “fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança” (ibidem, p. 25).



Frame do filme *A memória que me contam* (2012)

Ao lançar o olhar do tempo presente sobre esse arquivo, sobre essa imagem capturada nos dias de resistência política dos anos 1960, Murat faz re-viver aquele instante e aqueles personagens, mobilizando um passado histórico sob uma outra perspectiva de olhar, soprando a brasa de histórias esquecidas. Lucia, que dirige o olhar, é, por sua vez, olhada pelo reflexo de seu próprio olhar. A cineasta é absorvida por aquela imagem por afeto, por compartilhar com esse lugar de memória um passado político e pelo desejo de transformar uma memória social reconfigurando um passado propondo para ele um questionamento sobre sua hegemonia visual e histórica. Didi-Huberman nos ensina que a imagem, frequentemente, tem mais memória que aquele que a olha (2000: 02). Certamente, aquela imagem que Lucia elege para confrontar uma memória histórica e a sua própria carrega outras memórias, não só daqueles que ali estão sentados naquele instante filmado, nem só de Lucia, tampouco de uma memória coletiva. Essa imagem tem incrustadas nela mais memórias que as de Lucia e as do espectador que a olha, pois ela carrega outras tantas memórias que serão ainda construídas para o futuro a partir dela e que, portanto, sobreviverão, provavelmente, mais que qualquer um que a olhe. É uma imagem de um arquivo que transporta seres do passado que não param de sobreviver a cada olhar, uma imagem que resgata “o timbre de vozes inaudíveis, vozes dos desaparecidos” (idem, 2013: 35).

Murat trafega entre suas posições de personagem e cineasta ocupando, simultaneamente, campo e antecampo. Recorrendo à trilha dos estudos de André Brasil, entendemos que o olhar que se reflete na câmera revela com mais intensidade o que está atrás da câmera do que a própria imagem dos bastidores do filme: “Em alguns casos, o antecampo é sugerido menos pela aparição do diretor do que pela maneira como o sujeito filmado devolve o olhar à câmera ou se dirige à equipe tornando presente, quase tangível, aquilo que não é concretamente visível”⁴¹ (BRASIL, 2013: 580). Poderíamos dizer, inclusive, que nesse momento do filme de Murat o olhar refletido dos ex-militantes revela o antecampo, mas não só. Esse olhar, principalmente, tensiona a zona de contato entre campo e antecampo de maneira radical, pois além de revelar o lugar de Lucia como cineasta, também convocaria suas memórias pessoais,

⁴¹ André Brasil, em seu texto *Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo*, enfatiza os documentários ao analisar a “performance” do antecampo em filmes brasileiros recentes. A citação aqui se dá pois, tanto no documentário quanto na ficção, existe, na maioria das vezes, especialmente nos documentários, a opção de deixar ou não a revelação do antecampo na montagem final do filme, o que reforça a ideia de que é a intenção do/da realizador/a de se revelar ou não é o que de fato interessa em uma análise.

fazendo-a mergulhar em si mesma, criando uma estreita relação simbiótica, quando para um só é possível (re)viver pelo outro, quando o arquivo só revive a partir do olhar da cineasta, e, a partir desse confronto, ela também é reavivada por ele, como o próprio afogamento de Narciso na noção de autorretrato de Bellour que se transforma em outro ser vivo.

3.1.2 PERSONAGENS DE MEMÓRIAS

Na escrita de si de Murat, nessa trinca de filmes, a cineasta lida com a presença de um passado já inexistente, embora materializado, no caso dos arquivos, mas que revive e sobrevive a partir de um sopro, ou lida com a presença a partir do outro e do testemunho, no caso das entrevistas. Outro recurso de que a cineasta lança mão para também estabelecer uma íntima relação com suas memórias pessoais é a construção de personagens que funcionam como duplos ou alteregos, por meio dos quais dá corpo a um passado desaparecido no presente.

Nessa trinca de filmes, o que temos em comum é a presença de um ator ou uma atriz que interpreta a própria cineasta, bem como seus personagens. Como já descrito neste texto, encontramos em *Que bom te ver viva* a presença de Irene Ravache, que interpreta histórias pessoais de Lucia e das demais mulheres entrevistadas; em *Uma longa viagem*, temos o ator Caio Blat, que interpreta o personagem Heitor jovem, funcionando como um duplo do irmão caçula de Lucia, cerca de 35 anos antes; e em *A memória que me contam*, encontramos a atriz Simone Spoladore, que interpreta Ana, duplo da amiga Vera Silvia e, ainda, Irene Ravache como um duplo (novamente) da cineasta.

Com esses personagens criados, Lucia encarna uma rememoração do passado. A cineasta constrói memórias a partir de um vivido dando a elas corpo e voz. Certamente, em cada um desses títulos, essa encarnação se dá de maneira distinta, provocando tensões de várias modulações, mas o que encontramos em comum nessa trinca de filmes é o diálogo que a cineasta provoca consigo mesma através desses corpos que coloca diante de sua câmera, corpos construídos a partir de memórias elaboradas no presente, a partir de um passado vivido por ela e por seus personagens. Memórias que quer manter íntegras naquele filme, que passa a ser um arquivo que potencializa a criação de outras memórias. Nesses filmes, esses corpos reforçam que são as memórias de Lucia o fio condutor de toda a narrativa, que é a partir do íntimo da cineasta que aqueles personagens são construídos e que é a partir de suas memórias pessoais, ainda que enredadas com as memórias dos próprios personagens, que essa trinca de filmes é organizada.

Lucia acaba construindo memórias de algo que lhe falta, de algo que lhe é ausente, de

momentos esquecidos ou não vividos por ela, aos quais dá corpo e voz a fim de dialogar com eles e construir uma memória pessoal a partir dessa ausência. Ana (Simone Spoladore) aparece para cada um dos personagens do filme e, especialmente, para Irene (Irene Ravache), com quem dialoga sobre se o passado teria ou não valido a pena, trazendo questões de como sobreviver a si mesma, questões que, como vimos neste texto, também afloram em *Que bom te ver viva*. Há um diálogo que sintetiza e bem revela esse entrelaçamento das memórias da cineasta com as dos personagens criados por ela: “Afinal, valeu a pena?”, Ana pergunta. “Ana, faz uma força. Eu, Eduardo, todo mundo precisa de você”, Irene implora. “A minha identidade se foi nessa história de revolução perdida. (...) Os que se suicidaram tiveram uma lucidez enorme. (...) Pra quem se dispôs a saltar os céus, o que eu faço da minha vida? Eu estou sobrevivendo a mim mesma”, Ana finaliza⁴². As memórias e os questionamentos da cineasta que a acometem no presente se materializam nos textos dos personagens, provocando um diálogo consigo mesma, provocando um diálogo entre suas memórias e aquilo que se reflete a partir delas.

É a partir das memórias que a cineasta carrega de sua amiga Vera, enredadas com as suas próprias, que a personagem Ana é construída. É com as memórias de seu irmão Heitor mais jovem, que Lucia relaciona as suas próprias, provocando um diálogo entre a ausência e a presença de seu próprio vivido, tentando preencher uma lacuna de tempo através do vivido pelo outro. E é mergulhando em suas memórias e a partir das memórias das outras mulheres entrevistadas que Lucia ergue o personagem anônimo (Irene Ravache) que desata um nó na garganta encarando diretamente o público nos olhos em *Que bom te ver viva*, como numa sequência em que a personagem, de pé num corredor com baixa luz, com uma luminária que depende do teto sobre ela – ao fundo, vemos um quadro pendurado na parede em que se lê “Anisitia” –, de braços cruzados, como quem chacota do outro, encara a câmera e dispara: “Um manifesto de ódio à humanidade. Um dia ainda vou escrever esse livro. Será que vão me deixar falar? Até quando vamos baixar os olhos quando se fala em tortura?”. A personagem dá de ombros e começa a caminhar enquanto a câmera a acompanha. Ela para e desafia novamente a câmera, debochada: “É como é que é isso aí? Um olhar contrito, rosto ligeiramente dolorido, nada muito forte. Ninguém pode ser mandado à merda, afinal de contas ninguém é responsável... só o torturador”. A câmera muda de posição e o plano é fechado,

⁴² *A memória que me contam* (2012), de Lucia Murat, 1:25:30

como num retrato 3x4, mas a personagem segue encarando o público: “Você? Não, é claro. Você estava na sua casa cuidando de seu filho. Ou, quem sabe em Paris cuidando da sua cabeça. O único lugar que você não estava, e isso é certo, era no DOI-Codi”⁴³.

Nesses personagens construídos a partir das memórias da cineasta, Lucia cristaliza seu momento presente. Quando abre a câmera para sua própria memória, à qual dá corpo e voz através daquele personagem criado, Lucia propõe uma reconfiguração do passado no presente, a partir de si mesma, arquivando suas memórias e propondo que, a partir delas, outras sejam criadas, potencializando uma reconfiguração de uma memória coletiva e social. Lucia elabora uma imagem que torna presente a ausência de um passado “porque a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente” (GAGNEBIN, 2006: 44).

3.2 MEMÓRIAS QUE SE REBELAM: O OLHAR PARA A CÂMERA

Se queremos olhar para os espectadores, temos de olhar para a câmera. Eu estou sempre a olhar para a câmera. (VARDA, 2008: 45’)

Parece-nos importante delimitar o que consideramos, nesta pesquisa, como “olhar para a câmera”. Levamos em conta a ação de olhar do ator e da atriz diretamente para uma câmera que está posicionada frontalmente em relação à cena. Não pretendemos nos referir aqui ao que é conhecido como câmera subjetiva, isto é, aquela que assume a posição do ponto de vista de um dos personagens do filme, fazendo o espectador ver através de uma subjetividade outra. Ainda que pareça tratar-se da mesma situação, afinal, em ambos os casos podemos ter personagens encarando diretamente a câmera. No caso desta pesquisa, não há personagem que a câmera substitui, mas, sim, há um antecampo que é revelado e um espectador que é visto, descoberto e provocado a sair de sua confortável posição de ‘spectare’ quando se sente encarado diretamente e descoberto por um personagem que está em um campo oposto ao seu.

Assim, enquanto na situação de câmera subjetiva a relação campo-antecampo é mantida, pois o espectador continua em sua posição confortável, espiando através do outro (um dos

⁴³ *Que bom te ver viva*, Lucia Murat, (Brasil, 1989), 1:05:35.

personagens do filme), no caso da câmera tratada nesta pesquisa há um rompimento dessa linha demarcatória. Aqui, o antecampo é revelado, a cineasta é revelada e o espectador pode, além de ser provocado a entrar no filme, também ser pressionado a se posicionar em relação àquela situação posta em cena, que se desdobra diante dele.

Da filmografia de Murat, com exceção de *A nação que não esperou por Deus* (2015), que não foi visualizado nesta pesquisa, o procedimento de olhar diretamente para a câmera está presente em seis deles: *Que bom te ver viva*, *Doces poderes*, *Uma longa viagem*, *A memória que me contam*, *Em três atos*, *Praça Paris*. Se hoje nós, como público, podemos ter a sensação de que o personagem nos olha nos olhos é porque aquele véu de transparência que a cinematografia moderna colocou sobre a equipe e todo o processo de realização de um filme cai, se desmancha, se esvai, desnudando o espectador, o próprio fazer cinematográfico, a própria cineasta. Em todos os filmes em que Lucia utiliza esse procedimento, formalmente, não é ela que olha para a câmera, mas uma atriz ou um ator que, em cena, olha diretamente para a lente, fazendo parecer olhar nos olhos do espectador.

O olhar para a câmera revela o invisível, revela o antecampo, funde o mundo objetivo com o subjetivo, a realidade com a ficção. Entendemos que os olhares diretamente para a câmera das atrizes Irene Ravache e Simone Spoladore e do ator Caio Blat, nos filmes *Que bom te ver viva*, *Uma longa viagem* e *A memória que me contam*, estendem radicalmente a superfície de contato do campo e do antecampo, tornando ainda mais porosa as linhas entre passado e presente, acentuando o tráfego entre lembrança e esquecimento. Esse jogo que Lucia propõe, ao encarar nos olhos suas próprias memórias encarnadas naqueles personagens, faz estirar radicalmente essa linha demarcatória. Lucia irrompe o tecido filmico nesse olhar para a câmera, fazendo-se presente em sua narrativa ainda que já inscrita nela, reforçando tratar seu filme de uma escrita de si. Naquele olhar do ator ou da atriz diretamente para a câmera passamos a ver Lucia, como se naqueles momentos do filme, além de enredadas as memórias da cineasta e dos personagens, estivessem também enredados seus olhares, como se quem olhasse para o público fosse não só o personagem, mas também Lucia. Um olhar que reivindica uma memória, que entrega ao público uma outra perspectiva sobre um passado possibilitando sua ressignificação para que a história não fira tantas e tantas memórias.

Em *Que bom te ver viva*, como vimos anteriormente neste texto, é a personagem anônima

interpretada por Irene Ravache que olha diretamente para a câmera. Esse olhar desvenda o antecampo interpelando o público. Confundida com esse personagem, a cineasta encara diretamente o espectador, expondo para ele tanto suas memórias pessoais quanto as daquelas mulheres entrevistadas e as de tantas outras pessoas sobreviventes ou mortas pelo regime militar. A interpelação ao público é direta: “Todos vocês acham que a gente é diferente, né? Só pra dizer que nunca estarão no lugar da gente!” (8’35”). Ou, mais adiante, referindo-se a um jornalista que escreveu uma matéria no jornal a partir de uma entrevista concedida pela personagem anônima: “Filhos da puta! Não adianta, né? Três horas dando entrevista pra sair isso? Chamar o filho da mãe do torturador de médico e eu de terrorista? Vinte anos depois ele continua sendo doutor e a mim o que me fizeram? A mim só tiraram o capuz” (17:00). E, em alguns momentos, parecendo dirigir-se a um de seus torturadores: “Lembra quando você me chamou de cachorrinha de Pavlov? Você disse que não ia precisar mais dar choques com a força dos primeiros dias porque a dor seria igual. Naquele dia você só esqueceu que isso valia pra sempre. (...) Tinha te prometido um julgamento. Mas o nosso Brasil brasileiro não gosta muito dessas coisas. Ficamos apenas com as nossas pequenas vinganças” (27:00).

Em *Uma longa viagem*, esse procedimento de olhar para a câmera é reservado a Caio Blat, ator que interpreta o personagem Heitor jovem, no período em que Heitor escrevia cartas para Lucia e para a família. Vemos Caio Blat em alguns cenários montados, com poucos objetos de cena, sempre em locais fechados que funcionam como estúdios. Sobre seu corpo, em algumas das cenas, imagens de vários lugares do mundo pelos quais passou Heitor são projetadas sobre o corpo do ator, enquanto ele lê as cartas durante a escrita.

O tom de Caio Blat, muito diferentemente daquele entoado por Irene Ravache em *Que bom te ver viva*, não é provocativo, nem parece intentar desafiar o público. Aos cinco minutos de filme, por exemplo, pela primeira vez, Caio Blat olha diretamente para a câmera. O texto se refere a Lucia: “Irmãzinha, comprei quatro livros pra você. Espero que goste. Se não, escreva-me contando o que você quiser. Nem que eu venda as calças, você pode estar certa que os livros que você quiser, eu mandarei”.⁴⁴ Aos dez minutos, novamente o ator olha para a câmera, mas desta vez não se refere a Lucia. Trata-se de um comentário sobre um jogo de pelada com uns russos complementando um relato que já havia sido feito pelo irmão Heitor

⁴⁴ *Uma longa viagem*, Lucia Murat, (Brasil, 2011), 4:45.

em cena: “Os meus amigos russos que eu jogava futebol junto foram expulsos do país, eram espões. Agora jogo bola com os gatos”⁴⁵. Ou, mais adiante no filme: “A coisa mais preciosa que possuo neste momento é minha liberdade (...) essa liberdade que me mantém indo. Se a perdesse agora, perderia razão de viver”⁴⁶.

Essa construção de um personagem a partir de suas memórias é confrontada com o que se reflete do mundo objetivo em um momento de *Uma longa viagem*. No primeiro terço do filme, o personagem Heitor jovem (Caio Blat) aparece à esquerda de quadro, num plano médio, relatando uma história acontecida na Índia. Aos poucos, uma camada translúcida se sobrepõe a essa imagem. Ouvimos outro personagem falar, enquanto o Heitor jovem prossegue com sua história. Aos poucos, identificamos o segundo narrador, pois aquela camada translúcida torna-se, aos poucos, opaca. É Heitor quem fala e sua imagem se concretiza à direita do quadro, ao lado da do Heitor jovem (Caio Blat). Na tela, então, passamos a ter o personagem construído de Lucia a partir de suas memórias e dos relatos de seu irmão e o próprio Heitor, no presente. O personagem Heitor jovem e Heitor juntos, dividindo o enquadramento. Eles seguem contando a mesma história, obedecendo ao mesmo texto e ao mesmo gestual de braços. Heitor não olha para a câmera, pois olhava para Lucia, que o entrevistava. Apenas Heitor jovem o faz. Apenas o personagem criado por Lucia olha para a câmera, apenas o olhar desse personagem a interpela, apenas suas memórias corporificadas naquele personagem a olham diretamente nos olhos.

Já em *A memória que me contam*, Lucia constrói, como vimos, dois personagens que se relacionam mais intensamente com suas memórias: a Irene interpretada por Irene Ravache e a personagem Ana, por Simone Spoladore⁴⁷. A respeito do olhar direto para a câmera, é Ana que olha, num único plano do filme: ela está caminhando num corredor em direção à câmera que, por sua vez, se dirige lentamente num *travelling* ao seu encontro. Ana não deixa de olhar para a câmera, em sua lenta caminhada. Ela para: “Quando eu tive meu primeiro câncer, todo mundo foi lá pra casa. Uma loucura. Irene chegou chorando. Eu disse: Irene, choro não”⁴⁸.

⁴⁵ *Uma longa viagem*, Lucia Murat, (Brasil, 2011), 10:15.

⁴⁶ *Uma longa viagem*, Lucia Murat, (Brasil, 2011), 1:01:50.

⁴⁷ A partir dos créditos finais do filme, fica evidente que Lucia elabora todas as personagens do filme a partir de suas memórias, mas nesse texto nos referimos àquelas que dialogam com mais intensidade com suas memórias íntimas, a partir do pressuposto de que Irene funciona como um duplo da cineasta.

⁴⁸ *A memória que me contam*, Lucia Murat, (Brasil, 2012), 1:21:00.

Esse é o momento do filme que entendemos marcar uma fusão mais radical de personagens, de memórias, de espaços, tensionando campo e antecampo, marcando a escrita de si da cineasta. O olhar do personagem para a câmera evidencia uma relação de Lucia consigo mesma, pois trata-se de um olhar que desvenda a cineasta, no antecampo, ao mesmo tempo em que parte de suas memórias pessoais enredadas com as da amiga Vera. Esse olhar, da trinca de filmes, ao lado dos momentos em que a personagem anônima (Irene Ravache), em *Que bom te ver viva*, é o que nos parece mais evidenciar o enlaçamento que Lucia provoca em sua escrita de si de memórias pessoais e de seus personagens retratados em seus filmes. Um olhar que parte de suas memórias para ela mesma e vice-versa, praticamente rompendo a superfície de contato entre campo e antecampo, fundindo de vez personagem e cineasta, sendo esse olhar “com-fundido” que olha o espectador diretamente nos olhos.

Ainda em *A memória que me contam*, o olhar para a câmera se dá em outro momento do filme, conforme já comentamos anteriormente neste texto. Na cena em que vemos a personagem de costas para a câmera, sentada, e um grupo de pessoas sentadas no chão de frente para nós, parecendo olharem diretamente para nós naquele arquivo em preto e branco que é reavivado pelo olhar do espectador, pelo olhar de Irene, pelo olhar de Lucia. Memórias de um instante que Lucia atualiza no tempo e reconfigura em seu filme, constituindo um outro arquivo potencializando a construção de outras memórias para aqueles que o olharem. Memórias que resistem ao tempo, que resistem ao silêncio contribuindo para uma modificação do presente. Entendemos que a cineasta se reflete nessa trinca de personagens criados por ela (a anônima, Heitor jovem e Ana), buscando algo que lhe falta. Como o autorretrato de Bellour, Lucia mergulha naquela imagem, envolvendo-se em seu próprio reflexo. Para Lucia, aqueles personagens construídos por ela, no presente, a partir de suas memórias de um passado vivido por ela e pelos próprios personagens constituem um lugar de memória que a cineasta dá corpo.

Arriscamos ir um pouco além nessa interpretação do olhar para a câmera que encontramos nessas ocasiões filmicas. Nessa trinca de filmes, os personagens que olham diretamente para a cineasta através da câmera são como cápsulas dentro do filme, como se fossem parênteses cujo conteúdo se ancorasse na própria cineasta, como se o tempo filmico fosse suspenso reforçando esse momento de mergulho profundo da cineasta em seu próprio refletir-se. Não queremos dizer que esses momentos que se encapsulam estão apartados do restante do filme

ou sem diálogo com ele, pelo contrário, entendemos que tais ocasiões se mostram encapsuladas, pois o personagem Lucia “invade” o filme, rompendo o tecido fílmico, reforçando sua inscrição como personagem. Lucia cria um território próprio nessa troca de olhar, des-territorializando-se naquele território-filme. Ainda que os seus personagens também encarem diretamente o espectador, é com a cineasta que aquele olhar estabelece uma ligação estreita e intensa entre passado e presente, lembrança e esquecimento, potencializando as várias maneiras de existir da própria cineasta e, ao mesmo tempo, é nesse olhar que Lucia se “com-funde” com a personagem, olhando ela mesma para o espectador.

Parece-nos que essa ideia de encapsulamento tem contornos mais nítidos em dois dos filmes analisados neste estudo. Em *Que bom te ver viva* e *A memória que me contam*, o olhar para a câmera parece estar mais encapsulado do restante do filme, pois o que se passa naqueles segundos que duram o olhar para a câmera não fazem prosseguir a narrativa fílmica, tratando-se de um tempo que se relaciona mais com a cineasta do que com a trama narrativa propriamente dita. Essa suspensão da narrativa não se apresenta, por exemplo, pelo menos com a mesma nitidez, em *Uma longa viagem*. Nele, as cenas em que o personagem Heitor jovem olha para a câmera dá continuidade ao que o personagem Heitor diz em cena. Existe uma continuidade entre as ações dos dois personagens na montagem do filme. Tanto é que, como vimos acima, há momentos em que Heitor jovem e Heitor dividem o mesmo enquadramento.

Ainda sobre essa ideia de analisarmos esses momentos do olhar para a câmera como “cápsulas”, voltamos ao início deste texto, quando tentamos perceber a trajetória de vida de Lucia Murat como mulher ex-militante e ex-presa política, no passado, e, hoje, cineasta sob a perspectiva das dinâmicas de territorialização desenvolvidas por Deleuze e Guattari. A partir das noções desses autores, poderíamos ainda acrescentar, a partir das análises das ocasiões fílmicas que marcam com mais intensidade a escrita de si de Murat, que o olhar dos personagens para a cineasta se configuraria como mais um movimento de des-territorialização que Lucia elabora, pois entendemos que são esses momentos de entrecruzamento de olhares os de maior intimidade da cineasta consigo mesma, momentos que marcam uma reflexão, uma transformação, um lidar consigo mesma, práticas próprias de um cuidado de si, de uma escrita de si que foi (e é) uma linha de fuga que Lucia estabeleceu para sua sobrevivência. Tais dinâmicas de territorialização que a cineasta provoca tornam

aparente o quanto é ela quem delimita novos caminhos para sua existência rompendo com um silenciamento por meio do testemunho de memórias, traumas e histórias pessoais e coletivas, reelaborando-se como sujeito e, ao mesmo tempo, provocando fissuras numa hegemonia histórica pretendida pelos “vencedores”.

Desse modo, se esse encapsulamento, a partir das noções de Deleuze e Guattari, poderia ser considerado uma chave de análise para o cinema de escrita de si de Murat e, ainda, entendendo que tais cápsulas seriam os momentos mais íntimos da cineasta dentro de sua própria inscrição de si, isso resultaria que os filmes *Que bom te ver viva* e *A memória que me contam* seriam, então, os mais pessoais e íntimos de Murat, colocando em cheque algumas interpretações já realizadas de *Uma longa viagem*, mas, por ora, deixamos aqui essa outra possibilidade de análise.

Diante do exposto, ressaltamos, entretanto, que, embora sejam possíveis outras chaves de análise dos procedimentos estéticos e estilísticos de que Lucia Murat lança mão em seus filmes, é evidente que suas memórias, seus traumas e suas histórias pessoais estão inscritos em seus filmes desde o argumento até a montagem, passando pelas etapas de escrita de roteiro, produção e direção. A cineasta se inscreve em suas obras por meio da escrita de si e, a partir dela, Lucia se reelabora como sujeito, reiventando-se no presente a partir de um passado, possibilitando uma transformação social pela sua intimidade e pela de tantos outros sujeitos marcados pelo período da ditadura militar brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

(...) a gente tentou e acho que hoje é fundamental que todo mundo compreenda que não existe nada pior que uma ditadura e que a gente lutou pra acabar com ela, fundamentalmente, e acho que a gente ajudou a acabar com essa ditadura. E, nesse sentido, sim, valeu a pena. A gente só não pode esquecer que não existe nada pior que uma ditadura.⁴⁹

Este trabalho começou em agosto de 2016, quando da elaboração do projeto de pesquisa ainda para concorrer a uma vaga no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Ufes. Naquele momento, minha intenção se voltava para questões estéticas e estilísticas, pois me interessava pesquisar os métodos e as soluções visuais e sonoras adotados por uma cineasta cujos filmes tocassem o campo da autobiografia no cinema. Naquele momento, imaginava ser possível definir dados, talvez cartografar recursos sonoros e visuais que evidenciassem a inscrição do eu da cineasta em sua própria obra, cruzando métodos e recursos cinematográficos com seu íntimo. Hoje, percebo tratar-se de uma missão inócua, pois, diante de inúmeras possibilidades para uma inscrição de si em uma obra cinematográfica, sua redução a dados ou a “catalogação” de recursos somente esfriaria as questões emocionais que giram em torno de uma realização cinematográfica que se relaciona intensamente com as memórias e histórias pessoais de uma da cineasta.

Ainda naquele momento inicial do projeto, as memórias, os traumas e as histórias da cineasta não delineavam o corpo da equação de minha hipótese, mesmo que considerasse como chave de análise as noções de processo de subjetivação de Michel Foucault e as técnicas e cuidados de si analisadas pelo autor. De tais técnicas, considerava a escrita de si como uma possível chave de análise das obras da cineasta Lucia Murat. Com o andamento da pesquisa e com a orientação da Professora D.ra Gabriela Santos Alves que, desde o início, tanto respeitou meu processo pessoal, as memórias, os traumas e as histórias da cineasta passaram a definir de modo mais contundente o próprio corpo do estudo. Paralelamente aos estudos e à escrita do projeto de pesquisa, no Brasil, as questões da memória e do trauma e a disputa por narrativas e representações assumiam uma importância ímpar.

⁴⁹ Trecho de entrevista de Lucia Murat para Ocupação Zuzu (parte 3/3) realizado pelo Itaú Cultural. Publicado em 2 de abril de 2014. Visualizado em 20 de fevereiro de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=gc7WwBKOegY>

Em 17 de abril de 2016, aconteceu a votação de abertura de processo de *impeachment* da primeira mulher eleita democraticamente para ocupar o cargo da Presidência da República do Brasil. A Presidenta Dilma Rousseff foi “julgada” por 511 deputados federais presentes (367 votos a favor, 137 contra, 7 abstenções e 2 ausências), em sua esmagadora maioria, homens. Em meio aos votos acalorados, dedicados, em grande parte, à Justiça, a Deus e à família, o voto do deputado que seria nosso futuro presidente, Jair Bolsonaro:

Perderam em 64. Perderam agora em 2016. Pela família e pela inocência em sala de aula, que o PT nunca teve. Contra o comunismo, pela nossa liberdade, contra o Foro de São Paulo, pela memória do Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff, pelo exército de Caxias, pelas Forças Armadas, por um Brasil acima de tudo e por Deus acima de todos, o meu voto é sim.⁵⁰

O processo de Dilma Rousseff foi, assim, instaurado com direito a gritinhos, vaias e faixas com dizeres de “Tchau, querida” (não vamos comentar aqui tantas situações de machismo e sexismo que encontramos em todo aquele processo).

A declaração de voto do então deputado federal Jair Bolsonaro extrapolou a disputa de representações em curso naquele momento. Se houve vaias no final de sua declaração, houve também aplausos, naquele Congresso Nacional rachado pela onda conservadora crescente no país. As memórias a respeito de um passado eram reconfiguradas a todo momento. Se o Dr. Tibiriçá (codinome de Ustra), ex-chefe do DOI-Codi de São Paulo, provavelmente um dos principais responsáveis pelas torturas sofridas por Dilma Rousseff, naquele momento representava para muitos dos congressistas e brasileiros um herói capaz de limpar o país de tantas mazelas, por outro lado, Dilma representava (novamente) uma resistência ao regime antidemocrático que ali se apresentava. Em seu discurso, quando o processo já tramitava no Senado Federal, em 29 de agosto daquele ano, Dilma declarou: “Sei que, em breve, e mais uma vez na vida, serei julgada”⁵¹.

Quase dois anos depois, em 7 de abril de 2018, foi preso o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, colocando de vez em xeque as disputas de narrativas, de memórias, de representações, na construção da história social brasileira. Processos de *impeachment* e de prisão que intentavam afastar os maiores expoentes do Partido dos Trabalhadores da cena política.

⁵⁰ Fonte: Revista Fórum. Publicada em 17 de abril de 2016. <https://www.revistaforum.com.br/bolsonaro-dedica-voto-ao-coronel-brilhante-ustra-torturador-da-ditadura/>

⁵¹ Fonte: Agência Brasil. Publicado em 29 de agosto de 2016. https://brasil.epais.com/brasil/2016/08/29/politica/1472480058_886774.html

Memória, silêncio e construção da história estavam em disputa todo o tempo. Ainda que a construção do passado a partir do presente esteja no cerne da discussão do fazer e construir uma história, nos anos de 2017 e 2018 essa disputa sobre o que se contaria no futuro extrapolou as evidências. Veículos de comunicação, redes sociais, grupos de amigos e de familiares participavam de uma construção de representações que se reconstruía (e se reconstrói) continuamente.

Num verdadeiro tiroteio de acontecimentos na política brasileira, instituído pelo Congresso e legitimado pelo Judiciário brasileiros, especialmente a partir da adoção do método de delação premiada, ainda não se imaginava (ou não se acreditava) o que viria. Quando Jair Bolsonaro foi eleito presidente do Brasil, em outubro de 2018, a questão da memória assumiu uma importância tamanha que eu nem sequer imaginava para esta pesquisa. Hoje, já com um mês de Governo Bolsonaro, encontramos tantos retrocessos e tantas disputas na representação de temas relacionados aos campos dos movimentos sociais e dos direitos humanos, que a questão da memória se torna urgente para que possam existir outros vieses do contar o presente.

As questões metodológicas, estéticas e estilísticas da cineasta na sua inscrição de si em seus filmes, que tanto me interessaram no início deste trabalho, esmaeceram-se diante da importância da própria inscrição de memórias, traumas e histórias pessoais que possam contribuir com a fissura de memórias e histórias sociais que buscam abafar qualquer tom dissonante. Hoje, apresenta-se urgente a necessidade de fissurar uma história que busca a homogeneidade que se constrói no presente. Se os filmes de Lucia Murat já poderiam ser considerados atuais naquilo que se refere ao combate de uma história que buscava abafar suas memórias e seus traumas pessoais e de um coletivo de pessoas silenciadas, hoje, passados trinta anos de seu primeiro longa, *Que bom te ver viva*, seus filmes ecoam alto para que as pessoas tomem-nos como outras perspectivas de se olhar uma história que se constrói hoje a partir do nosso presente.

Dos três filmes estudados nesta pesquisa (*Que bom te ver viva*, *Uma longa viagem*, *A memória que me contam*), apesar de diferentes abordagens e propostas estéticas e estilísticas que a cineasta adota na realização de cada um desses títulos, é incontestável sua inscrição em cada um deles. Se é certo afirmar que *Uma longa viagem* parece ser o filme mais pessoal da trinca, considerando os recursos formais e estéticos utilizados, como a voz em primeira pessoa

e a presença da cineasta em cena, conforme vimos nas páginas anteriores deste texto, é certo também que, por outro lado, *Que bom te ver viva* e *A memória que me contam* confrontam com mais intensidade as memórias da cineasta, quando ela põe diante de si uma atriz que interpreta ela mesma ou coloca arquivos para dialogarem com suas memórias e seus traumas. Tais questões formais modulam intensidades diferentes nessa inscrição da cineasta e, a partir delas, buscamos encontrar o que seria uma marca da escrita de si no cinema de Murat.

Nessa trinca de filmes pessoais de Murat, as memórias são trazidas à tona e apresentadas ao público contribuindo com uma transformação de uma memória social possibilitada por uma reconfiguração de um passado vivido tanto pela cineasta quanto por um coletivo, num intuito de modificar o presente para que, no futuro, não se repitam aquelas atrocidades do passado. Se, na época da realização desses filmes, Lucia testemunhava seus vividos por meio de suas memórias e seus traumas, enlaçados com os de seus personagens, a fim de fazer existir um tempo e um espaço, reconstruindo outras memórias conflitantes com as memórias e histórias sociais, hoje, o cinema de escrita de si de Murat é atualizado pela vida política brasileira. Se o público considerava aquele passado de Lucia como algo distante (ainda que atualizado e presentificado pela cineasta), hoje, assistindo ao filme, quem torna presente as memórias e os traumas da cineasta é a própria vida política brasileira. Os arquivos gerados por Lucia possibilitam leituras atuais a partir do próprio presente de seus leitores.

O cinema de Lucia, político por seu próprio existir, por jogar luz em tantas memórias silenciadas, fazendo emergir um lugar subterrâneo de memórias e traumas, assume, hoje, o lugar de um cinema de urgência, por projetar luz para um futuro que se delineia no presente. A construção atual da história brasileira, que se dá de modo acelerado e antidemocrático, acaba atualizando o cinema de escrita de si de Lucia. Essa escrita de si, que potencializa uma transformação do presente, se mantém resistente ao silenciamento imposto abrindo espaço para a construção de outras narrativas e representações, combatendo uma hegemonia histórica e visual pretendida pelos regimes totalitários e conservadores.

A partir das perguntas que abrem este estudo, acerca das possíveis marcas do cinema de escrita de Lucia Murat, apontaria que é o olhar para a câmera que sublinha a escrita de si da cineasta com mais intensidade. Ao considerar que, nesse momento de entrecruzamento de olhares entre Lucia e personagem, se “com-fundem” de vez as posições de cineasta e

personagem, fazendo tensionar (e até irromper) a linha imaginária de contato entre as zonas do campo e do antecampo, misturando tempos, espaços e subjetividades. Entendemos que aquele olhar que o personagem lança para o espectador, na verdade, é o próprio olhar de Lucia, que está incorporada a ele pela fusão dos campos. É a cineasta, então, quem olha para o espectador, encarando-o, provocando uma mudança de posição, um refletir a partir da perspectiva do lugar de memória de onde a narrativa nasce. A cineasta propõe ao espectador um mergulho naquele lugar de memórias provocando uma transformação interior daquele que a olha, trazendo outras representações e narrativas, colocando o espectador no lugar de testemunha daquele lugar de memórias de outros vividos. Esse olhar que Lucia sublinha em sua escrita de si assume uma força ímpar na atualidade brasileira, pois é urgente inserir outras perspectivas de olhar para se construir uma história social brasileira que se dá no presente de maneira autoritária⁵².

⁵² No momento da revisão deste texto, faleceu o neto do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva. O advogado do ex-presidente “negociou” com a Polícia Federal para que seu cliente tivesse autorização para ir ao velório, ainda que esteja previsto em lei tal direito, que o PT, simpatizantes e quaisquer grupos de apoio ao ex-presidente ficariam em silêncio e não haveria manifestações. “A licença constitucional para deixar a cadeia para enterrar (nesse caso, cremar) um descendente teve uma máxima extra a ser honrada pelo presidiário Luiz Inácio Da Silva: o silêncio das massas. Foi a cartada final dos advogados do petista para a Polícia Federal, responsável pela prisão de Lula: o compromisso nacional do partido, agremiações e simpatizantes de se manterem longe, e, em silêncio”. Em <https://veja.abril.com.br/politica/lula-e-o-silencio/>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. A guerra não tem rosto de mulher. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- ALMEIDA, Luciana Carla de. Narrar a ditadura: subjetividade e gênero no documentário brasileiro (1996-2013). Rio de Janeiro, 2017. Orientadora: Beatriz Jaguaribe de Mattos. Tese (doutorado) – UFRJ, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2017.
- ALVES, Gabriela. Memórias de paz, imagens de guerra: La jetée, de Chris Marker. REVISTA DISPOSITIVA v. 5, n. 2, 2011.
- ALVIM, Luiza; COSTA, Jean. Arquivos, filmes de família e autobiografia em Santiago (2007), de João Moreira Salles. Doc On-line, n. 19, março de 2016, www.doc.ubi.pt, pp. 321-337.
- ARAÚJO, Denize C.; MORETTIN, Eduardo V.; REIA-BAPTISTA, Vitor (editores). *Ditaduras Revisitadas: Cartografias, Memórias e Representações Audiovisuais*. Faro, Portugal: CIAC/Universidade do Algarve. 1ª edição. dezembro 2016.
- ARFUCH, Leonor. Cronotopías de la intimidad. In: ARFUCH, Leonor (compiladora). *Pensar este tiempo Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- _____. Espacio biográfico y memoria en la cultura contemporánea. Intervenciones sobre el “documental subjetivo”. In: *Tránsitos de la mirada: mujeres que hacen cine / Paulina Bettendorff*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Librería, 2014.
- ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. Brasil: tortura nunca mais. Tomo V. Vol. 1, 1985.
- AUMONT, Jacques. *La imagem*. Barcelona: Paidós, 1993
- _____. *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós, 1998.
- _____. *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. São Paulo: Papyrus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas; v. 1).
- BEZERRA, Kátia da C. Que bom te ver viva: vozes femininas reivindicando uma outra história. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 43, p. 35-48, jan./jun. 2014.

- BORDO, Susan. A feminista como o outro. *Estudos Feministas*. Ano 8, 1o. semestre/2000, p. 10-29.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2008.
- BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *Revista Famecos Porto Alegre*, v. 20, n. 3, pp. 578-602, set./dez. 2013.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- CASTELO BRANCO, Lucia. *O que é a escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CAVALARI, Tatiana. *Récits d'Ellis Island: um olhar subjetivo a partir da memória do outro*. In: *Doc On-line*, n. 19, março de 2016, www.doc.ubi.pt, pp. 60-77.
- COLLING, Ana Maria. *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- COMOLLI, Jean Louis. *Ver e Poder. A inocência perdida: Cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas, SP: Papyrus, 2015.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- _____. *Diante do tempo – história da arte e anacronismo das imagens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.
- DUBOIS, Philippe. *A imagem-memória ou a Mise-en-film da fotografia no cinema autobiográfico moderno*. São Paulo: Laica – USP, 2012.
- _____. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- FELDMAN, Ilana. Podem os personagens secundários falar? *Alea*, Rio de Janeiro, vol. 20/2, p. 228-243, mai-ago. 2018.

_____. A indeterminação sob suspeita no cinema brasileiro contemporâneo: os distintos casos de *Filmefobia* e *Pan-cinema permanente*. Revista Galáxia, São Paulo, n. 20, p. 121-133, dez. 2010.

_____. Na contramão do confessional: o ensaísmo em *Santiago*, de João Moreira Salles, e *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho. Devires, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, p. 56-73, jul/dez. 2008.

FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

_____. *Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *The subject and power*. In: *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Nova York: The New Museum of Contemporary Art, 1984.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. O preço de uma reconciliação extorquida. In: *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson (orgs.). São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. *Walter Benjamin: os cacos da história*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1993.

_____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2016.

HARTMAN, Geoffrey. *Holocausto, testemunho, arte e trauma*. In: *Catástrofe e representação: ensaios*. SELIGMANN, Marcio, NESTROVSKI, Arthur (orgs.). São Paulo: Escuta, 2000.

HOLANDA, Karla. *Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina*. Revista Significação, 2015, v. 42, no. 44.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina C. *Feminino e Plural: Mulheres no Cinema Brasileiro*. Campinas, SP: Papirus, 2017.

HORA, Tatiana. *Ensaíar a si mesmo: autorretrato e multidão em News from home e Lost book found*. In: *Doc On-line*, n. 19, março de 2016, www.doc.ubi.pt, pp. 92-108.

KLEIN, Naomi. *A Doutrina do Choque*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KORNIS, Monica; MORETTIN, Eduardo. *Entrevista com Lucia Murat*. ArtCultura Uberlândia, v. 20, n. 36, p. 133-148, jan.-jun. 2018.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MCLAREN, Margareth A. Foucault, feminismo e subjetividade. São Paulo: Intermeios, 2016.

MARTINS, A. F.; MACHADO, P. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. *Galaxia* (São Paulo, *Online*), n. 28, p. 70-82, dez. 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014216497>.

MESQUITA, Claudia, Retratos em diálogo. *Novos Estudos*, CEBRAP, 86, março 2010, p. 105-118.

MORETTIN, Eduardo Victorio; REIA-BAPTISTA, Vitor. Ditaduras Revisitadas: Cartografias, Memórias e Representações Audiovisuais. Faro, Portugal: CIAC/Universidade do Algarve. 1ª edição, 2016.

NANCY, Jean-Luc. La mirada del retrato. Madrid: Amorrortu Editores.

NESTROVSKY, Arthur; SELIGMAN-SILVA, Marcio (orgs.). Catástrofe e representação: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000.

OLIVEIRA JUNIOR, L. C. (2017). Retratos em movimento. *ARS (São Paulo)*, 15(31), 183-208. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.141282>.

PEREIRA, E. *O filme-impacto do festival*. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 14 jun.1989.

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

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

RANCIÈRE, Jacques. Desentendimento – política e filosofia. Rio de Janeiro, Editora 34, 1996.

_____. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RICOEUR, Paul. Memória, história, esquecimento. Palestra realizada na Conferência Internacional *Haunting Memories? History in Europe after authoritarianism*, Budapeste: Publicações Universidade de Coimbra, 2003. Disponível em http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes_textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia

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

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELLIGMAN-SILVA, Marcio. O local do testemunho. Tempo e Argumento. Revista do Programa de Pós-Graduação em História. Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3 – 20, jan. / jun. 2010.

_____. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. Psic. Clin., Rio de Janeiro, Vol. 20, N. 1, p. 65-82, 2008.

SILVA, Mariana D. J. Paragens e passagens: a autobiografia para além da primeira pessoa em *E agora? Lembra-me*. Doc On-line, n. 19, março de 2016, www.doc.ubi.pt, pp. 78-91.

VEIGA, Ana Maria. A história oral visita o cinema: *Que bom te ver viva* e *Los Rubios*. Revista Observatório, Palmas, v. 2, n. 1, jan.-abr. 2016 <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2016v2n1p118>, p.118-137.

VEIGA, Roberta O. Autobiografia “não-autorizada”: por uma experiência limiar no documentário na primeira pessoa. Doc On-line, n. 19, março de 2016, www.doc.ubi.pt, pp. 42-59.

_____. Por uma política da rememoração: a potência histórica no cinema de experiência pessoal. Contracampo, Niterói, v.35, n. 03, dez. 2016/ mar. 2017.

_____. O menor e o maior no cinema pessoal: *Diário de uma busca*, *Elena* e *Mataram meu irmão*. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.17, n.3, set./dez. 201

INTERNET

TV Brasil

Programa 3a1

Trecho de entrevista concedida por Lucia Murat em setembro de 2012. Publicado em 30 de abril de 2012. Visualizado em dezembro de 2017, em <https://www.youtube.com/watch?v=CAvi0UUj6PQ>.

Revista do Cinema Brasileiro

Publicado em 13 de janeiro de 2016. Última visualização em 5 de fevereiro de 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=FuyXxX31Ktk>

Laboratório de Análise Fílmica da UFBA

Sua intenção era ouvir os adolescentes falarem sobre a violência. Publicado em 13 de fevereiro de 2016. Última visualização em 20 de janeiro de 2018.

<https://vimeo.com/155216683>

Depoimento para a Comissão Nacional da Verdade, em 28 de março de 2013.

Publicado em 19 de setembro de 2013. Última visualização em 5 fevereiro de 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=ZwyKtFdZrKk>.

TV Cultura

Programa Metrópolis

Publicado em 9 de dezembro de 2015. Última visualização em 10 de dezembro de 2018.
<https://www.youtube.com/watch?v=3dcOYTyFPmQ>

Itaú Cultural

Ocupação Zuzu (parte 3/3)

Publicado em 2 de abril de 2014. Última visualização em 15 de janeiro de 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=gc7WwBKOegY>

Canal Brasil

Cartas ao Cinema

Interprograma da programação do canal

Publicado em 27 de outubro de 2016. Última visualização em 25 de fevereiro de 2019.

<https://vimeo.com/189227828>

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Que bom te ver viva Brasil, Dir. Lucia Murat (Brasil, 1989);

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=C4rrCQOPa5E>

Doces poderes, Dir. Lucia Murat (Brasil, 1996);

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GulBm3v-wZY&t=446s&frags=pl%2Cwn>

Brava Gente Brasileira, Dir. Lucia Murat (Brasil, 2000);

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gEZL0WBdisg&frags=pl%2Cwn>

Quase dois irmãos, Dir. Lucia Murat (Brasil, 2004)

Disponível em <https://makingoff.org/forum/index.php?showtopic=3513>

Olhar estrangeiro, Dir. Lucia Murat (Brasil, 2005)

Disponível em <https://makingoff.org/forum/index.php?showtopic=12800>

Maré, nossa história de amor, Dir. Lucia Murat, (Brasil, 2007)

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gTgixU4RcSo&t=4s&frags=pl%2Cwn>

Uma longa viagem, Dir. Lucia Murat (Brasil, 2011)

Disponível em <https://makingoff.org/forum/index.php?showtopic=39115>

A memória que me contam, Dir. Lucia Murat (Brasil, 2012)

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VNUERuACMeg>

Em três atos, Dir. Lucia Murat (Brasil, 2015)

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KdbdcUQHPFQ&frags=pl%2Cwn>

Praça Paris, Dir. Lucia Murat (Brasil, 2017)

Visualizado na ilha de edição da produtora Taiga Filmes, em janeiro de 2018

ANEXO I

Trechos de um bate-papo com Lucia Murat, na produtora Taiga Filmes, na ocasião em que fui assistir a seu último longa-metragem, *Praça Paris* (2017), à época não lançado comercialmente, e a seu média-metragem *O pequeno exército louco* (1984)⁵³.

L.M. – Voltando lá ... em relação à questão documentário e ficção, na questão do documentário e ficção, eu fui uma pessoa muito formada no documentário, quer dizer, minha origem é jornalística. O primeiro filme que eu fiz, *O pequeno exército louco*, era inevitável ser, apesar de ser muito ligada em ficção desde jovem, porque sempre fui muito ligada à literatura, nesse sentido, mas, quer dizer, tinha um pé muito grande no documentário, porque tinha um pé muito grande na realidade, porque tinha um pé muito grande na minha história de vida e tal, então o *Que bom te ver viva* foi a primeira experiência nisso, mas, na verdade, nem foi a primeira, porque, quando eu fiz *O pequeno exército louco*, eu fiz o roteiro que a gente até apresentou na Embrafilme que acabou caindo, (...) mas tinha sido inclusive aprovado pela Embrafilme. E era um roteiro que misturava ficção e documentário, era uma coisa extremamente autobiográfica. Bom, entre aspas, porque nada é tanto autobiográfico, mas era uma pessoa que tinha vivido a guerrilha e ia como jornalista à Nicarágua, então tinha saído e vindo dessa situação.

U.D. – Sim. Mas, quando você entrou na Embrafilme, você já tinha ido à Nicarágua.

Já, já. Eu escrevi depois. Escrevi em 80, por aí. A gente fez essa proposta pra Embrafilme, a Embrafilme topou. Aí veio a queda e a gente ficou um tempão com esse material guardado e só fui fazer em 84. Aí eu falei: “Ah, não... vou fazer o que der”. E deu um média. Então, sei lá porque isso tava presente em mim, essa mistura, que, na época, realmente, era uma coisa inédita. Quando eu fiz o *Que bom te ver viva*, eu achava que eu era uma pessoa que tinha inventado aquilo, na prática. Foi uma coisa que eu fiz muito isolada porque eram tempos extremamente difíceis. Na época, ninguém queria ouvir falar nisso, eu falava tortura, as pessoas falavam: “O que? tá maluco? você vai fazer um filme sobre tortura?”. (...) E foi interessante porque ele me veio à cabeça da forma como era, quer dizer, eu queria uma coisa que trabalhasse em três aspectos: o depoimentos das pessoas, como o mundo via essas

⁵³ Nossa conversa se voltou para os procedimentos estéticos e narrativos utilizados pela cineasta em sua filmografia. O encontro aconteceu em 23 de janeiro de 2018.

peessoas, através de depoimentos de pessoas próximas e a ficção que seria uma coisa meio tênue entre o consciente e o inconsciente. Foi basicamente... ele fala da questão da psicanálise. Eu fiz psicanálise muito tempo e eu escrevi assim mesmo: transferência (...) eu peguei os tópicos assim e fui escrevendo todos os textos. Escrevi a ficção antes de filmar. Filmei o documentário primeiro. Estava com muito medo daquela ficção que tinha escrito ser uma piração, que não tivesse nada a ver com o que as pessoas fossem falar, e foi muito legal quando... porque a ideia original era ter algo que fosse como um círculo vicioso e, se o círculo não funcionasse, acabava com a estrutura dramática do filme. Então...

Mas, mesmo assim, quer dizer, mesmo quando o filme ficou pronto, foi um processo muito isolado, como eu falei, ninguém fazia isso e as pessoas também... eu me sentia um pouco perseguida, né? Quer dizer, perseguida porque o tema não era aceito e perseguida literalmente porque ainda era muito próximo da ditadura, os caras estavam aí e tal. Mas, quando o filme ficou pronto, eu achava que aquela coisa era invenção minha, aquela mistura de ficção e documentário. E que surgiu, nesse caso, bem diferente do que foi o roteiro que eu tinha feito de *O pequeno exército louco*, que era claramente uma ficção com atores e tal, numa narrativa mais clássica. Era um aparelho que tinha um casal e esse aparelho era detonado, no final, pela polícia. O cara morria e ela sobrevivia; e ela era, enfim, uma jornalista que tinha ido lá e tal. Então, era uma coisa bem narrativa, bem claramente ficção e tal. O *Que bom te ver viva* já foi um processo muito de busca de linguagem, entendeu? Pra trabalhar sobre o tema que eu queria. Era uma coisa que eu sempre dizia na época. É impossível você trabalhar com a perseguição, com a loucura da perseguição através do documentário porque ou você tem uma pessoa falando e a pessoa tá com o controle de si... e, por mais que ela fale, ela vai acabar provocando no espectador um tipo de piedade pela situação toda ou você entrevista uma pessoa que enlouqueceu e a pessoa que enlouqueceu, tá louca, quer dizer, é outra história. Então, por isso que eu achei que só a ficção me permitiria esse limite, essa linha tênue entre o consciente e o inconsciente. Então, foi uma coisa que veio em função da necessidade, essa linguagem, entendeu?

Mas eu achava de qualquer maneira, quando o filme ficou pronto, que era coisa inteiramente... bom, foi uma coisa que veio realmente em função da linguagem, não foi uma coisa que “ahhh... eu vou fazer isso e tal”, que era uma coisa muito rara no mundo e tal. Quando eu comecei a percorrer os festivais internacionais com o *Que bom te ver viva*, a

minha surpresa foi que aquilo estava começando a existir no mundo. Lembro que no Yamagata⁵⁴ teve essa discussão e tal. Ou seja, existe também, mesmo que na época não tivesse internet, ninguém se comunicava com ninguém... você tem um movimento de esgotamento de linguagens e de descobertas que vão se fazendo meio simultaneamente, mesmo que não exista um contato direto. Então, acho que teve esse momento em que você, em que claramente se trabalhou a mistura da ficção com o documentário por ter um certo esgotamento desses dois mundos e precisar realmente cruzar.

U.D. – Essa coisa de olhar para a câmera. Como se deu isso?

L.M. – Bom, no *Que bom te ver viva*, era meio inevitável. Ela estava sozinha ali, era um depoimento dela e tal. Como eu falei, foi uma busca de linguagem e eu estava saindo de um documentário pra ela. Não tinha história, não tinha outros personagens. E depois, no *Doces poderes*, por exemplo, aí, sim, foi um aprendizado, digamos assim. Como eu já tinha usado isso no *Que bom te ver viva*, eu já tinha feito os cortes para as pessoas falarem como se fosse entrevista. É a linguagem documental dentro da ficção mesmo. Eu tinha escrito assim, eu tinha feito as entrevistas. Foi uma situação que eu tinha voltado de fora e tinha vários amigos meus trabalhando pra campanha política. (...) Eu fiquei muito impressionada porque teve a estreia do filme e as pessoas riam, riam, riam. E eu pensava: “Será que vão parar de rir na hora H?”.

U.D. – Aí você vem com *A memória que me contam*...

L.M. – Não, no *A memória que me contam* não tem.

U.D. – Tem Simone Spoladore andando no corredor...

L.M. – Não. Ali é subjetiva.

U.D. – Inclusive parece muito que Irene Ravache é Lucia Murat...

L.M. – É... no *Que bom te ver viva*... bom, claro que eu voltei a pegar a Irene porque eu queria que fizesse uma referência ao *Que bom te ver viva*, até (por isso) eu esperei muito, esperei por ela, que estava fazendo novela e tal. Eu queria muito que fosse ela de novo. Só

⁵⁴ Lucia se refere ao Festival Internacional de Documentário de Yamagata, no Japão, do qual ela participou com o longa *Que bom te ver viva*, em 1991.

que o filme mudou muito também, mudou muito no roteiro e mudou muito, depois, na filmagem. A ideia original do filme era uma ideia que eu tinha tido há vinte anos, era fazer todo mundo discutindo e a personagem da Simone não aparecia nunca, ela apareceria nuns pingos d'água, algo totalmente subjetivo, e uns offs, no fundo era isso. Mas a Vera já tinha morrido, e ela foi uma personagem tão fascinante pra gente, que ela foi se impondo e de repente pintou essa ideia, a gente estava no meio do roteiro e de repente pintou, eu tive essa ideia... eu falei: “Vamos pegar ela no que ela significa”. Ou seja, era linda, maravilhosa, ou seja, não acompanhar o envelhecimento, aí pintou a ideia de ela ser a representação da utopia mesmo, fisicamente. Funcionou muito bem e Simone deu muita contribuição. A gente usou praticamente tudo que filmamos da Simone e ainda ficamos cortando... o fato de que originalmente ela não fazia parte da trama, digamos assim, e aí, depois, a gente decide que ela entra... ela ia entrar como uma fantasia das pessoas mesmo e foi se afirmando, afirmando e, aí, na montagem, a gente achou que precisava ter mais porque era muito bonito, então a gente pegou e picotou mesmo, pegamos final de take e tal (risadas). Então, mudou muito. A personagem principal era a da Irene e acabou diminuindo, quer dizer, acabou caindo em função disso. Agora, é claro, no próprio *Que bom te ver viva* também, eu digo que não sou eu no sentido de que nem todos aqueles textos aconteceram comigo, mas vários já aconteceram ou aconteceram com pessoas próximas, então, eu construí o personagem naquilo que me interessava, ou seja, que era a sobrevivência à tortura. E aí era igual pra todo mundo, então eu podia pegar essas experiências e ir jogando, né?

U.D. – Acho muito interessante o uso que você dá ao material de arquivo, em *A memória que me contam*.

L.M. – Aquele take da Suécia é muito bonito. Foi difícil porque o material é muito usado, e a gente conseguiu...

U.D. – Tem um trecho em que você monta as imagens do trabalho do Oiticica e leva isso pra dialogar com as imagens dos meninos na comunidade... é muito bacana...

L.M. – É. Tudo isso aí faz parte do processo. Tem coisa que eu nem me lembro se foi no roteiro, se foi na montagem, se foi na filmagem.

U.D. – Essa mão do documentário, que você coloca nos seus filmes, tem no *Maré*⁵⁵ também. Aquela cena com a Marisa Orth e os meninos.

L.M. – Foi uma coisa engraçada. A gente estava ensaiando. Marisa chegou pela primeira vez, para conhecer os meninos, a gente fez uma roda e foi muito interessante o papo. Aí, e eu falei: “Cara, eu quero filmar pra colocar isso no filme”. Aí: “Ah, não tem condição de colocar no filme, uma coisa documental, com todo mundo vestido de outra maneira e tal”. Aí, pintou a ideia de, quando estivesse rodando filme, a gente pediria pra eles. Tinham três pessoas marcadas: a Marisa, a Cristina e o D’Black, só. O resto era... façam, discutam o que vocês quiserem. E a gente filmou... sei lá, quarenta minutos. Surgiu da realidade, da gente ter tido essa experiência antes. Aí pintou a ideia, né? É difícil você partir pra ficção... sem que ter surgido alguma ideia. Mesmo no *Praça Paris*, toda essa parte da atuação dos meninos, do tráfico, foi toda feita com os meninos do *Nós do Morro*...

U.D. – E ali⁵⁶ tem a questão do olhar para a câmera de novo, né? Dos dois personagens: a Gloria e o Jonas.

L.M. – Foi uma cena muito complicada. Porque eu não queria fazer uma cena de violência. O que tinha de violência era uma merda, era tudo ridículo. Na hora da filmagem, eu vi que não estava funcionando e a Grace é muito boa, ela tem uma cara maravilhosa, então, a gente fez em câmera lenta, naquela volta dela com o rosto todo ferrado.

U.D. – E o Jonas, né?

L.M. – É... também. A gente decidiu isso lá.

U.D. – Você vê isso provocando alguma relação com o espectador?

L.M. – Acho que tem uma certa provocação. Tem, claro que tem. São momentos decisivos no filme. Mas não é pensado de jeito nenhum. Aconteceu. Tem um pouco de provocação, mas tem também de tentar descobrir uma maneira de contar aquela história de uma maneira diferente.

U.D. – *Uma longa viagem* é por aí também?

⁵⁵ Me refiro ao filme *Maré, nossa história de amor* (2007).

⁵⁶ Me refiro ao *Praça Paris* (2017).

L.M. – Não. Aí já tem uma proposta original, uma proposta de roteiro e tal. É diferente. Que é o formato entrevista, a estrutura do filme, estrutura tudo. Os outros casos, não, são descobertas pra contar aquela história de uma outra maneira.

U.D. – E você se coloca em cena em alguns filmes, né?

L.M. – Ah, não, isso eu faço em todos. Isso aí já virou superstição. O Mair⁵⁷ queria cortar porque a cena é longa... (risadas)

U.D. – Não pode! (risadas)

L.M. – Deixa aí. “Mas a cena da grande.” Deixa aí. (risos)

U.D. – Mas em todos você aparece? Não, né?

L.M. – Em todos. Em *Que bom te ver viva* eu apareço também.

U.D. – Onde?

L.M. – Na festa da Rosalinda. Eu saio, eu entro no corredor.

U.D. – Fico pensando em trazer isso pra pesquisa, mas...

L.M. – Ah... isso aí é mais uma brincadeira. Começou meio como não tem quem entrar de costas no filme e depois virou uma brincadeira. Acho que não tem uma proposta de linguagem ali, não.

U.D. – Você usa sua voz em primeira pessoa em dois filmes. No *Olhar estrangeiro* e no *Uma longa viagem*.

L.M. – Acho também porque são os dois filmes mais claramente documentais, no sentido de que tudo que está ali, a princípio, é verdade. São fatos que são descritos, se existiu ou não existiu, se são manipulados ou não, é outra história, mas são fatos que estão ali, não foram criados. Em *Uma longa viagem*, as cartas são verdadeiras. Eu não manipulei. Os meus textos são textos sobre coisas que eu vivi também. E *Olhar estrangeiro* também. São os dois únicos que eu considero documentário padrão, digamos.

U.D. – O *Olhar estrangeiro* não sai de curva nenhuma, mas... é bastante diferente dos demais, mas você se coloca ali em primeira pessoa. Como ele surge?

⁵⁷ Mair Tavares é montador de *Praça Paris* e já montou vários dos filmes de Lucia Murat. Foi montador de *Uma longa viagem* e *A memória que me contam*, além de *Quase dois irmãos*.

L.M. – Da experiência internacional. De começar a ficar irritada com as perguntas machistas em relação ao Brasil, com os estereótipos e tal...

U.D. – Você viajando com o filme, né?

L.M. – É. Viajando com o filme. Aí, eu pensei fazer alguma coisa, mas com uma ideia muito genérica. Ah... eu vou fazer uma pequena vingança, mas era uma ideia muito genérica. Aí, o José Jofilly falou: “Tem o livro do Tunico”⁵⁸. Aí, eu peguei o livro do Tunico pra ler. E convidei o Tunico pra participar, ele entrou. Aí, eu comecei a montar em função das viagens que eu tinha. Na realidade, quem pagou o filme, fundamentalmente, foram os festivais internacionais, porque eles me convidavam, aí, pra onde eu ia... o Dudu⁵⁹ tava morando em Nova Iorque, então ficava mais fácil e a gente contratava uma pessoa de produção no lugar. Fazíamos uma pré-produção de escritório antes, né? Foi uma coisa surpreendente pra gente... Quando eu vi a pesquisa do Tunico, não fazia sentido eu fazer a pesquisa de novo. Ela já estava feita. Então, o que eu queria ver era porque essas pessoas faziam isso, quer dizer, muitas pessoas eu sabia que eram pessoas inteligentes, depois, me surpreendi até, por algumas pessoas serem extremamente interessantes... e quase me pedindo desculpas mesmo. Pessoas interessantes envolvidas numa farsa absurda. Elas sabiam, mas não sabiam tanto. Isso também é outra coisa: o desconhecimento em relação ao Brasil era muito grande. Acho que agora essa questão diminuiu. Porque, na época, você tinha basicamente essa indústria cinematográfica como, digamos, um meio de comunicação global, você não tinha internet, não tinha outras maneiras, e a gente trabalhou com a indústria cinematográfica mesmo.

U.D. – Se a gente falar em campo autobiográfico, o *Em três atos* é muito, né?

L.M. – O *Em três atos* é um filme surpreendente pra mim, porque eu comecei a fazer com muita raiva, achava que seria uma coisa raivosa e acabou sendo muito adocicado, na medida em que eu fui fazendo pelos textos da Simone, pela relação com as pessoas, pela Angel⁶⁰, que é uma força da natureza, então é impressionante como a contribuição de tudo isso levou a que não ficasse uma coisa tão raivosa e ter caído pro lírico também, né? Que é uma coisa que acontece no cinema, como um processo. Porque o início não era isso, né?

⁵⁸ Tunico Amancio escreveu *O Brasil dos gringos: imagens do cinema*.

⁵⁹ Dudu Miranda assina a direção de fotografia e câmera de alguns dos filmes de Lucia Murat: *Olhar estrangeiro*, *Uma longa viagem* e *Em três atos*.

⁶⁰ Lucia se refere à bailarina e coreógrafa Angel Vianna.

U.D. – Relacionando um pouco com o documentário, aquele terço final ali do filme, é lindo...

L.M. – Ah, com o Retiro dos Artistas. E houve uma discussão seríssima se ficava ou não ficava, fica ou não fica. A minha coprodutora era a favor de tirar e eu fiquei meio vacilando.

U.D. – Poxa, eu achei um tempero maravilhoso.

L.M. – É, eu gosto muito. A gente filmou o Retiro um ano depois, acho. Um ano acho que é muito, mas foi bem depois.

U.D. – Então, você já tinha montado o filme?

L.M. – Não. O *Em três atos* primeiro a gente filmou a dança. Eu tinha ganho como prêmio do *Uma longa viagem* uns negativos. E eu ia vender e tal, aí eu falei: “Ah, vou filmar”. Aí comecei a procurar alguma coisa pra filmar. Eu estava com essa questão do envelhecimento muito presente, aí fui ver o espetáculo da Angel⁶¹, que pra ela não tinha nada a ver com envelhecimento nem com morte (risadas). Dudu (Miranda) deu a ideia de fazer na (Escola) Darcy Ribeiro e realmente era uma coisa que eu queria, que ficasse atemporal, não definida fisicamente e que pudesse explorar o 35mm também e tal. Então, eu filmei primeiro em 35mm as danças e daí eu não sabia direito ainda o que fazer. Aí, eu estive na Rússia com o *Memória* e encontrei um português e, de lá, eu ia pra Paris. E ele me falou que tinha um livro da Simone maravilhoso que pouca gente conhecia. “Se você vai pra Paris, compra.” Ele falou que não lembrava muito do livro porque tinha lido quando jovem. Aí, fui pra Paris e comprei. Lá, eu fiz uma pesquisa e a Miléna⁶² entrou no projeto. Depois eu voltei pro Rio e fiz o roteiro a partir desse livro.

U.D. – Esse livro é o...

L.M. – É o *A velhice* e o *Une Morte très douce*. E peguei outros textos dela... porque quando eu fui a Paris desta vez, tem uns centros de Simone de Beauvoir, tem muita coisa, então eu peguei muitas entrevistas dela. Então, eu tinha coisas menos... porque o *A velhice* é muito acadêmico e o *Une morte très douce* é muito literário, mas é bonito. Então, quer dizer, a Andrea comeu um dobrado, foi difícil, mas é literário, é bonito, o outro é pesadão, então eu usei muitas entrevistas e tem algumas coisas minhas. (...) E a coisa do documentário foi isso. E depois eu quis fazer mais alguma coisa, achei que tava precisando e a gente teve a ideia de ir até o Retiro.

⁶¹ Lucia se refere ao espetáculo *Qualquer coisa a gente muda*, dirigido por João Saldanha.

⁶² Miléna Poylo é uma das produtoras do filme, junto com Lucia Murat.

U.D – Acho que dá uma ancorada, né?

L.M. – Acho que dá empatia. Eu gostava muito do palhaço e, por isso, eu não queria tirar. Foi bom ter ficado.

U.D. – Você acha que o cinema hoje ainda é uma relação de busca?

L.M. – Eu fiz análise vinte e cinco anos. A maioria dos meus filmes surgem de coisas que eu estava vivendo e aí eu fui pra trás e peguei, mas eles não surgem por causa daquilo, mesmo o *Quase dois irmãos* ou *Uma longa viagem*, eles surgiram de situações que estavam acontecendo.

U.D. – Você saiu da Economia e foi trabalhar com Jornalismo. Alguma coisa em relação ao Cinema ou com a Economia?

L.M. – Com o cinema eu sempre fui ligada, fui da geração Paissandú e eu sempre escrevi. Escrevi em todos os jornais, o Resistência, o Metropolitan, eu sempre escrevi nessa época toda de clandestinidade. Na cadeia, eu também escrevi. Quando eu saí, eu tinha duas possibilidades... Tinha um professor meu de matemática porque eu muito boa aluna de matemática, gosto mesmo. Na cadeia, estudei muito, na época da Vila que não podia entrar nada, só podia entrar matemática. Eu tive uma oferta para ir trabalhar, mas era uma coisa de cálculo, de seguro e tal. E eu falei: Na minha história de vida... infelizmente... Ah, eu cheguei a fazer Impa⁶³, eu era muito ligada a matemática, passei com dez na faculdade... Gosto muito e acho até que me ajuda muito em set. Ou então, tinha alguns amigos meus que tinham sobrevivido, que estavam livres e estavam trabalhando na imprensa. Óbvio que era complicado por causa da situação política, a gente ainda estava na ditadura, mas a gente tinha algumas aberturas. O próprio Globo, Roberto Marinho deixava a gente trabalhar lá se a gente não usasse o nome. Então, eu fui trabalhar. Era uma coisa que eu sabia fazer, que eu vinha fazendo isso desde a clandestinidade e aí fui trabalhar com jornalismo e, daí, o cinema foi um pulo também.

⁶³ Instituto de Matemática Pura e Aplicada.