



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

JÔNATAS XAVIER DE SOUZA

ENTRE A HISTÓRIA E O CINEMA: Lúcia Murat e sua arte do viver

Recife
2018

JÔNATAS XAVIER DE SOUZA

ENTRE A HISTÓRIA E O CINEMA: Lúcia Murat e sua arte do viver

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História.

Área de concentração: Sociedades, Culturas e Poderes.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Regina Beatriz Guimarães Neto

Recife
2018

Catálogo na fonte
Bibliotecário : Rodrigo Fernando Galvão de Siqueira, CRB4-1689

S729e Souza, Jônatas Xavier de.
Entre a história e o cinema : Lúcia Murat e sua arte do viver / Jônatas
Xavier de Souza. – 2018.
335 f. : il. ; 30 cm.

Orientadora : Prof^a. Dr^a. Regina Beatriz Guimarães Neto.
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2018.
Inclui referências e apêndices.

1. História. 2. Cinema – Biografia. 3. Cartografia. 4. Subjetividade. 5.
Feminismo. I. Guimarães Neto, Regina Beatriz (Orientadora). II. Título.

981 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2019-002)

JÔNATAS XAVIER DE SOUZA

ENTRE A HISTÓRIA E O CINEMA: Lúcia Murat e sua arte do viver

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História.

Aprovada em: 27/11/2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Regina Beatriz Guimarães Neto (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Alcileide Cabral do Nascimento (Examinadora Externa)
Universidade Federal Rural de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Susel Oliveira da Rosa (Examinadora Externa)
Universidade Estadual da Paraíba

Prof^a. Dr^a. Alomia Abrantes da Silva (Examinadora Externa)
Universidade Estadual da Paraíba

Prof^o. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

À cineasta Lúcia Murat, que me faz pensar o tempo e a história.

AGRADECIMENTOS

Fascinado e surpreso com a poesia do cinema de Lúcia Murat, decidi, há alguns anos, acompanhar suas narrativas. Queria perceber como interpreta as mutações culturais em nossa contemporaneidade e como ver suas próprias reinvenções subjetivas nesse contexto. Assim nasceu esta pesquisa, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco (PPGH-UFPE).

Muitas pessoas participaram diretamente da pesquisa, a começar pela própria cineasta biografada, que não hesitou em abrir seus arquivos pessoais e álbuns de recordações, levando-me para fronteiras inesperadas do passado e do presente. Sou muito grato a Lúcia Murat, pelo que me ensinou com sua experiência de vida e reflexões poéticas, não apenas nos anos de pesquisa do curso de doutorado, mas desde alguns anos atrás, quando ouvi falar de seus filmes, mas ainda não havia me aproximado deles.

Quero agradecer de forma muito especial a minha orientadora, Regina Beatriz Guimarães Neto. Sou grato pela acolhida e disposição em ajudar-me nessa tarefa, pelo compromisso assumido, indicações bibliográficas, leituras atenciosas e sugestões esclarecedoras que foram decisivas para o desenvolvimento e conclusão desta tese. Regina é alegre, cheia de vida, sorridente e tem muitas histórias saborosas. Quando a vi pela primeira vez fiquei encantado. Não esqueço seu *blazer* magenta e os cabelos negros como as asas da gráúna, um *look* que se coadunava de modo perfeito com sua elegância e erudição. Obrigado por tudo professora, pela inspiração profissional que a senhora representa, pelo seu carinho, amizade, dedicação e porto seguro intelectual.

A Antônio Torres Montenegro, que incentivou o meu trabalho desde as disciplinas iniciais do curso de doutorado. Leitor atento do projeto inicial desta tese, a seu modo, muito contribuiu, através de seus questionamentos e sugestões.

Às professoras Isabel Cristina Martins Guillen e Alcileide Cabral do Nascimento, que tiveram a paciência de revisar meus textos no exame de qualificação e fizeram comentários provocativos, que tentei incorporar na medida do possível.

A Sandra Regina Albuquerque, secretária do PPGH-UFPE, pela atenção e esclarecimentos burocráticos durante a pesquisa.

Ao pessoal da Produtora Taiga Filmes e Vídeo, no Rio de Janeiro, do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, do Arquivo Edgard Leuenroth da Unicamp e da Biblioteca do Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH) da UFPE, lugares onde fui recebido com muito carinho.

Aos docentes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Alagoas (IFAL), Campus Santana do Ipanema, onde ingressei como professor efetivo no final de 2017, sobretudo, a Gilberto da Cruz Gouveia Neto, diretor do Campus, Sebastião da Silva Júnior, chefe do departamento acadêmico, e José Carlos da Costa, chefe da formação geral, pelo apoio profissional.

A Odair José Silva dos Santos, que revisou o texto do trabalho com muita minúcia.

A Josenildo Farias Neto, responsável pela correção do resumo em língua inglesa.

A Gustavo Correia dos Santos, corretor do resumo em língua espanhola.

A Anny Querubina Barros, leitora entusiasmada.

A Daniel Lacet de Faria Fireman, pelo acolhimento sempre muito afetuoso. Obrigado pelos sorrisos, conselhos, boa vontade, paciência e companhia.

Aos meus familiares, em especial a Manassés Xavier de Souza, meu amado irmão, que tem sido um apoio incondicional, ao lado dos meus pais, Edman Nunes de Souza e Marinêz Xavier de Souza. As palavras não dão conta de expressar minha gratidão.

Um agradecimento especial à banca examinadora desta tese de doutorado, formada pelo pelos professores doutores Regina Beatriz Guimarães Neto, Alcileide Cabral do Nascimento, Susel Oliveira da Rosa, Alômia Abrantes da Silva, Paulo Marcondes Ferreira Soares, pela receptividade e pela crítica enriquecedora.

A pesquisa para este trabalho contou com uma bolsa de doutorado do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), a que sou muito grato.

O cinema é o espaço por excelência para a análise das complexas relações entre passado e presente, memória e acontecimento. A câmera funda uma consciência que se define não pelos movimentos que é capaz de captar, mas pelas relações mentais e psicológicas nas quais é capaz de entrar. (DELEUZE, Gilles, 1985).

RESUMO

Este trabalho focaliza as experiências subjetivas da militante “histórica” Lúcia Murat, cuja história de vida se entrelaça com a de uma geração de mulheres que lutaram contra a ditadura militar no Brasil, destacando-se no tempo presente pela criação poética no cinema que afirma novos modos de inscrição e reinvenção de si. Não obstante, visa dar visibilidade a sua trajetória de militância política e aos seus processos inventivos da subjetividade na sétima arte, num exercício de elaboração histórica de sua cartografia. Para isso, considero seus prontuários elaborados pela Delegacia de Ordem Política e Social do Estado da Guanabara nos anos 1970, seus depoimentos escritos e orais, os filmes que produziu entre 1978 e 2018, bem como as críticas e matérias relacionadas à sua produção cinematográfica e publicadas nos jornais *O Globo* e *Folha de São Paulo*. Nessa análise histórica, privilegio os deslocamentos subjetivos experimentados por Lúcia Murat em sua busca ética por “possíveis” no cinema; “dobras” que lhe permitem continuar lutando no mundo atual de forma sofisticada, “experientes” que se tornaram na constituição de uma “estética da existência” ou “arte do viver”, como diz Foucault. Essa prática metodológica tem respaldo nos estudos de Deleuze sobre o cinema, visto que os filmes de Murat têm como pressuposto principal a elaboração da “imagem-tempo”. Mais do que isso, sua elaboração discursiva no cinema leva-nos de encontro aos estudos feministas, visto o caráter estético de sua arte profundamente marcado pelas dimensões de gênero.

Palavras-chave: Lúcia Murat. Cinema. Cartografia. Subjetividade. Feminismo.

ABSTRACT

This thesis focuses on the subjective experiences of the “historical” militant Lúcia Murat, whose life story is intertwined with the story of a generation of women who fought against the military dictatorship in Brazil, standing out in the present time by the poetic creation in the cinema that affirms new modes of enrollment and reinventing themselves. Nevertheless, it aims to give visibility to her trajectory of political militancy and to her inventive processes of subjectivity in the seventh art, in an exercise of historical elaboration of her cartography. For that, I consider her medical records prepared by the Political and Social Department of the State of Guanabara in the 1970s, her written and oral testimony, the films she produced between 1978 and 2018, as well as the critics and matters related to her cinematographic production and published in the newspapers *O Globo* and *Folha de São Paulo*. In this historical analysis, I privilege the subjective displacements experienced by Lúcia Murat in her ethical search for “possible” in the cinema; “Folds” that allow her to continue struggling in today's sophisticated world, “experienced” which have become the constitution of an “aesthetic of existence” or “art of living”, as Foucault says. This methodological practice is supported by Deleuze's studies of cinema, since Murat's films have as their main presupposition the elaboration of the “time-image”. More than this, her discursive elaboration in the cinema takes us to the meet of feminist studies, considering the aesthetic character of her art deeply marked by the dimensions of genre.

Keywords: Lúcia Murat. Movie theater. Cartography. Subjectivity. Feminism.

RESUMEN

Este trabajo se centra en las experiencias subjetivas de la militante “histórica” Lúcia Murat, cuya historia de vida se entrelaza con la de una generación de mujeres que lucharon contra la dictadura militar en Brasil, destacándose en el tiempo presente por la creación poética en el cine que afirma nuevos modos de inscripción y reinención de uno mismo. No obstante, pretende dar visibilidad a su trayectoria de militancia política ya sus procesos inventivos de la subjetividad en el séptimo arte, en un ejercicio de elaboración histórica de su cartografía. Para ello, considero sus prontuarios elaborados por la Comisaría de orden político y social del Estado de Guanabara en los años 1970, sus testimonios escritos y orales, las películas que produjo entre 1978 y 2018, así como las críticas y materias relacionadas a su producción cinematográfica y publicadas en los periódicos *O Globo* y *Folha de São Paulo*. En este análisis histórico, privilegio los desplazamientos subjetivos experimentados por Lúcia Murat en su búsqueda ética por “posibles” en el cine; “doblados” que le permiten seguir luchando en el mundo actual de forma sofisticada, “experimentados” que se convirtieron en la constitución de una “estética de la existência” o “arte del vivir”, como dice Foucault. Esta práctica metodológica tiene respaldo en los estudios de Deleuze sobre el cine, ya que las películas de Murat tienen como presupuesto principal la elaboración de la “imagen-tiempo”. Más que eso, su elaboración discursiva en el cine nos lleva a los estudios feministas, visto el carácter estético de su arte profundamente marcado por las dimensiones de género.

Palabras clave: Lúcia Murat. Cine. Cartografía. La subjetividad. El feminismo.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
1.1	Memória, história e gênero no cinema.....	13
1.2	Os contornos biográficos pela obra.....	22
1.3	Para além do cinema.....	29
2	TEMPOS DE TENRA JUVENTUDE.....	36
2.1	A mocidade em Copacabana.....	36
2.2	Primeiras rachaduras.....	43
2.3	Inserção política.....	48
2.4	Furtivo e radicalidade.....	60
3	NO ERGÁSTULO.....	75
3.1	Preparada para morrer! “Abriram champagne no Doi-Codi”	75
3.2	Agarrando-se as correntes nebulosas de Têmis.....	84
3.3	Em Bangu.....	94
3.4	A liberdade vigiada.....	100
4	RECONSTRUINDO-SE NO CINEMA.....	108
4.1	Viagem à Nicarágua: ponto de partida.....	108
4.2	O testemunho e a imagem-afecção do rosto em “Que bom te ver viva”.....	117
4.3	O confronto Lúcia-Perdigão.....	130
4.4	“O grande filme brasileiro do ano”	142
5	FAZENDO CINEMA NA (PÓS)RETOMADA.....	151
5.1	“A cor da ficção invade a realidade do processo eleitoral”	151
5.2	“Brava gente brasileira”: conhecendo o pantanal e os Kadiwéu.....	167
5.3	“Quase dois irmãos”: o tempo que se bifurca numa multiplicidade de flashbacks.....	179
5.4	Desmontando a visão “exotique” do Brasil.....	196
5.5	“Eu prefiro a Maré”	207
5.6	“Heitor precisou falar”	214
6	CADERNO DE FOTOS.....	232

7	CINEMA, MEMÓRIA E FEMINISMOS OU ARTE DO VIVER.....	256
7.1	“Tenho a memória que me contam”	256
7.2	“Não fomos totalmente libertários”	274
7.3	Contemplando a velhice, minorias e feminismos.....	283
7.4	Em reconciliação consigo mesma.....	296
8	CONCLUSÃO: HISTÓRIA E CINEMA EM LÚCIA MURAT.....	302
	REFERÊNCIAS.....	307
	APÊNDICE A - RELAÇÃO CRONOLÓGICA DOS FILMES DIRIGIDOS POR LÚCIA MURAT.....	334
	APÊNDICE B - LISTAGEM DOS FILMES DE LÚCIA MURAT LANÇADOS COMERCIALMENTE EM SALAS DE EXIBIÇÃO DE 1995 A 2017.....	335

1 INTRODUÇÃO

1.1 Memória, história e gênero no cinema

Enquanto eu trabalhava na escrita e na elaboração final desta tese, Lúcia Murat encerrava o filme *Vestígios do Brasil*, uma série documental em 12 (doze) capítulos que produziu sobre os depoimentos presentes nos autos do Relatório Figueiredo. Um documento de sete mil páginas, redescoberto em abril de 2013, no Museu do Índio, no Rio de Janeiro, provocado entre 1967-1968, e que revela a história da expansão territorial brasileira do século XX através da tomada dos territórios indígenas por latifundiários no período da ditadura militar no Brasil.¹ No trabalho de memória, Lúcia dá ênfase aos preconceitos para com os indígenas e, sobretudo, à banalização da violência.² De certo modo, é possível dizer que esse filme lhe tornara possível viver um renovado encontro com os tempos de juventude e que se trata de uma “memória aberta para o futuro”. Conhecer a vida de Lúcia a partir de seus filmes e memórias, algumas delas elaboradas com muita poesia em sua arte, permite-me viver não apenas uma experiência intensa de encontro com a história da ditadura, mas também com a subjetivação feminina no tempo contemporâneo.

Ao dar-se conta de uma vida, o meu interesse é compreender a multiplicidade de escolhas que perpassa os processos de inventividade. Esse modelo de observação tem respaldo no conceito de rizoma de Gilles Deleuze e Felix Guattari³, um mapa aberto ou uma cartografia, conectável e flexível. Dentre outros encontros intelectuais, os diálogos com Michel Foucault sobre a *escrita de si* e as *estéticas da existência* fundamentam o entendimento acerca do ato poético de criar como um cuidado de si⁴.

¹ Ver *Relatório Figueiredo*. Brasília: Ministério do Interior, Governo Federal, 1968.

² As sinopses dos 12 (doze) episódios e o vídeo demonstrativo da *Série Vestígios do Brasil* estão disponíveis na página virtual da Taiga Filmes: <http://taigafilmes.com/site/pt/filmes-em-producao/> [Acesso em 9 dez. 2017]

³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Vol.1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

⁴ Cf. FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos V: Ética, sexualidade, política*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Eliza Monteiro e Inês A. D. Barbosa. 3ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2012. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de; VEIGA-NETO, Alfredo; SOUZA FILHO, Alípio de (orgs.). *Cartografias de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

A cartografia dessa cineasta carioca não visa a apenas contar as muitas histórias que fazem parte de uma vida, mas quer compô-la como um tesouro que se descobre no presente e quer se deixar para o momento atual e para o futuro: como uma forma de salvar as imagens e experiências do passado, ameaçadas pela aceleração do tempo – como alerta Walter Benjamin⁵ –, pelo poder massificador e velocidade dos meios de comunicação. Trata-se de preservar o que se quer transmitir às novas gerações, para que não se percam em meio ao oceano de tantas histórias e imagens atrozes que esmagam nossa sensibilidade tornando-nos meros expectadores diante da vida. Trata-se ainda de tornar conhecida uma memória, enovelada pela poética cinematográfica, que estabelece diálogos com o presente e dá ao passado o significado de “coisa viva”, a ser lembrada.

Escolhi falar da militante e cineasta Lúcia Murat e dar a conhecer momentos de sua vida e de sua produção cinematográfica, a partir de sua própria memorização do passado e por meio dos filmes que lançou. No entanto, não para fazer uma história totalizadora das sete décadas em que transcorre sua vida, que abrange toda a segunda metade do século XX e os primeiros decênios do século XXI, desde seu nascimento, em 29 de outubro de 1948, até o presente, quando expõe sua preocupação em saber quantos filmes ainda pode produzir. Nesse sentido, concordo com Borges⁶, Bourdieu⁷ e Levi⁸ de que a “biografia” (por homologia, diria “cartografia”) que lida diretamente com a memória, mantém interrelações com contextos e temporalidades diversos e que, sendo assim, deve-se fugir de qualquer *finalismo*, ou seja, da tendência em acreditar que a vida de um indivíduo se desenrola num tempo unicamente linear, no qual as decisões são tomadas sempre sem qualquer hesitação, sem considerar as relações desse indivíduo e as conjunturas em que ele vive.

Em tempo, trago *fragmentos da memória* de uma cineasta muito sensível, ao meu ver, cujos filmes produzidos se mostram bastante diferenciados dos de sua geração. Uma produção com forte inserção nas esferas da vida privada e da vida pública, um *diário íntimo* que mostra uma irmã zelosa, uma mãe dedicada e, hoje, a

⁵ Sobre a aceleração do tempo na modernidade, ver BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3 ed. – São Paulo: Brasiliense, 1987.

⁶ BORGES, Vavy Pacheco. “Grandezas e Misérias da Biografia”. In: PINSK, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. 2ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 201-233.

⁷ BOURDIEU, Pierre. “A Ilusão Biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos & Abusos da História Oral*. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

⁸ LEVI, Giovani. “Usos da Biografia”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos & Abusos da História Oral*, op. cit., p. 167-182.

avó orgulhosa, sem perder, contudo, a experiência de atuação no mundo público; uma experiência de militância política e de construção de práticas libertárias; uma experiência de preservação da memória, num mundo que passou e que tem passado por drásticos momentos de violência; uma experiência de defesa dos ideais de democracia diante da espantosa reação conservadora que ameaça os direitos das mulheres e das minorias em nosso país. Uma experiência, enfim, que lhe garante um olhar especial para perceber o mundo a sua volta, abrindo novos caminhos possíveis para problematizá-lo. Como lembra Michelle Perrot, respaldada em Philippe Lejeune e Catherine Bogaert⁹, “o *diário íntimo* é uma prática especialmente feminina” [...] “esses diversos tipos de escritos são infinitamente preciosos porque autorizam a afirmação de um ‘eu’. É graças a eles que se ouve o ‘eu’, a voz das mulheres. Voz em menor tom, mas de mulheres cultas.”¹⁰ Por outro lado, este “eu feminino” não deve ser visto como a “causa” principal numa sequência de eventos, tampouco o “efeito” totalmente passivo dessa sequência, recorrendo a interpretação de Judith Butler¹¹.

A grande maioria dos filmes de que hoje dispomos sobre o período da ditadura militar no Brasil é produzida à luz das experiências masculinas, talvez considerando que as lutas políticas, os movimentos de esquerda, as guerrilhas e as prisões envolviam muito mais homens do que mulheres. Contudo, há um grande envolvimento de mulheres na luta armada contra a ditadura, o que torna esse passado bastante singular, pois permite iluminar novas dimensões das vidas pública e privada e levantar várias questões a serem problematizadas, tal como faz Margareth Rago, no livro *A aventura de contar-se*¹², ou Susel Oliveira da Rosa, em *Mulheres, ditadura e memórias*¹³.

⁹ LEJEUNE, Philippe. *Le Moi des demoiselles. Enquête sur le journal de jeune fille*. Paris: Seuil, 1993; LEJEUNE, Philippe; BOGAERT, Catherine. *Le journal intime. Histoire et anthologie*. Paris: Textuel, 2006.

¹⁰ PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M. S. Côrrea. - 2. ed. - São Paulo: Contexto, 2013, p. 30. Ver, ainda, Práticas da memória feminina. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.9. n.18, ago.-set. 1989.

¹¹ Para Judith Butler, em seu texto sobre Primo Levi, “devemos valorizar certa humildade em reconhecer que as ações nem sempre se originam totalmente com o ‘eu’, e que, de maneira análoga, existe um certo perdão, por assim dizer, correlato ao reconhecimento de que é impossível dar um relato completo de si nesse sentido.” Cf. BUTLER, Judith. *Caminhos divergentes: judaicidade e crítica do sionismo*. Trad. Rogério Bettoni. - 1ed. - São Paulo: Boitempo, 2017, p. 184. cap. 7.

¹² RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

¹³ ROSA, Susel Oliveira da. *Mulheres, ditaduras e memórias*. São Paulo: Intermeios Cultural, 2013.

Nesse sentido, minha proposta é de explorar, inicialmente, uma memória da resistência contra a ditadura no feminino, tendo como lugar de observação a elaboração *mnemônica* de uma ex-militante, sua própria leitura e construção do passado pela arte; uma mulher que hoje é uma diretora independente e que produziu muito sobre esse período histórico no campo do cinema. Embasado em Margareth Rago, “acredito que as mulheres têm um aporte específico na construção da cultura e da linguagem, aporte marcado pelas diferenças de *gênero* experimentadas ao longo da própria vida, a partir de determinadas configurações sociais e culturais, e não determinadas por diferenças biológicas do sexo”¹⁴. Dialogando com Isabelle Bertaux-Wiame, “É muito mais o lugar social que é aqui determinante para a estrutura da memória sobre o social, e não uma diferença biológica que produziria, ‘por natureza’, formas da memória específicas aos homens e às mulheres”¹⁵.

No início do século XX, em 1902, num texto intitulado “Cultura feminina”, o sociólogo berlinense Georg Simmel¹⁶, preocupado com a inserção social e cultural das mulheres no mundo público, antevia que elas inovariam e transformaria a cultura masculina, pautada na objetividade e racionalidade, incrementando suas marcas atenuadas pela dimensão sensível da subjetividade, das emoções, da afetividade e dos sentimentos, de modo a preencher o espaço vazio deixado pela ordem masculina do mundo.

Uma vez que a entrada específica no mundo público têm levado as mulheres a exercerem modos de ação diferentes dos homens, elas também elaboram uma memória e uma relação com a vida sexualmente muito diferenciadas. “E, se bem que as diferenças de gênero não respondam por todas as diferenciações que marcam os processos *mnemônicos* de mulheres e homens, é notável que o gênero feminino se organiza e se inscreve socialmente à sua maneira, redesenhando e ressignificando seu próprio passado, configurando seu próprio discurso e construindo sua auto-imagem.”¹⁷

¹⁴ RAGO, Margareth. *Entre a história e a liberdade: Luce Fabbri e o anarquismo contemporâneo*. São Paulo: Editora Unesp, 2001, p. 19.

¹⁵ BERTAUX-WIAME, Isabelle. Mémoire et récits de vie. *Mémoires de Femmes*. Pénélope, n. 12, printemps, 1985, p. 53.

¹⁶ SIMMEL, Georg. “Cultura feminina”. In SIMMEL, G. *Filosofia do amor*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 67-91.

¹⁷ RAGO, *Entre a história e a liberdade*, op. cit., p. 20.

Nessa perspectiva, trabalhar com o discurso cinematográfico de uma mulher, e de uma mulher com participação política constante na contemporaneidade, permite, a meu ver, um *lócus* privilegiado de leitura da resistência histórica contra a ditadura militar, seja pela dimensão sócio-cultural e antropológica da ótica feminina, sempre atenta aos mínimos detalhes, ao pontual, aos microcosmos, aos pequenos acontecimentos da vida cotidiana, levados para o mundo público, seja por sua dimensão *psíquica* revelada pelas imagens que cria, isto é, aberta à captura das expressões dos afetos e desafetos, desejos e repulsas.

Ao afastar-me de uma história teleológica, não procuro desvendar a “realidade” do passado de Lúcia Murat e do seu envolvimento com a luta armada contra a ditadura militar, como se esse tempo consistisse em uma unidade engessada e organizada à espera do trabalho de revelação do historiador. Sigo o movimento entrecruzado das camadas de tempo de suas memórias, a leitura que ela constrói de sua própria experiência, narrada em testemunhos e nos filmes que lançou, entre os anos de 1989 e 2018.

É de notar, aliás, que, em se tratando de uma diretora que privilegia a poética da narrativa cinematográfica, Lúcia sempre coloca o “eu”, o íntimo e o pessoal em primeiro plano como fio condutor para falar do passado ou para pensar o presente. Contudo, o “eu” traz junto outros “eu”, numa cadeia referencial que insere a sua vida no mundo social.¹⁸ Isso significa que poucas vezes remete em seus filmes para temas que considera apenas do âmbito público. Ou então, quando aparecem, eles vêm constantemente entrelaçados com as questões do mundo privado e público, e embebidos com uma dose de emoção. É necessário enfatizar também que, a experimentação poética no cinema origina-se, sobretudo, do cruzamento do cinema com as diversas vanguardas modernistas do século XX, com ênfase vigorosa no impacto emocional e social do filme sobre o público, no aspecto subjetivo do cineasta com o tema e rejeição às ideias de objetividade em favor de evocações e afetos.

Essa produtividade no cinema de Lúcia Murat tem ainda um outro sentido, que incide sobre os seus filmes documentários, que adquiriu bastante prestígio e relevo no campo cinematográfico a partir do final dos anos 1980, momento que

¹⁸ Cf., nesse sentido, BUTLER, *Caminhos divergentes: judaicidade e crítica do sionismo*, op. cit., cap. 7. Ver, ainda, Ver, ainda, GOMES, Angela de Castro; GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz. *Trabalho escravo contemporâneo: tempo presente e usos do passado*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018.

coincide com o início de sua carreira como diretora no cinema. Trata-se, numa denominação ainda questionável, do que Bill Nichols¹⁹ tem chamado de *documentário performático*, que, junto com o *documentário poético*, compõem as duas formas recentes do cinema documental. De acordo com Raymond Bellour²⁰, esse cinema tem uma genealogia que vem lá dos anos 1970, quando se começou a falar de um “cinema subjetivo”, “cinema do corpo”, “cinema do eu”, “cinema em primeira pessoa”, *autobiografia* ou “auto-retrato”.

De fato, após décadas tentando inscrever o “outro” - exótico ou distante, próximo ou familiar -, após realizar uma varredura que englobou os mais diversos temas e assuntos, o documentário volta a câmera para uma espécie de última fronteira: o universo pessoal do realizador. Inicia-se, pois, uma busca sem fim das origens infundáveis, da tentativa de dar uma inscrição a esse “eu”, de fazê-lo condição, base ou propósito da enunciação documentária. Mobiliza-se aí uma vasta rede de materiais, como fotografias de parentes e amigos, vídeos caseiros, filmes de família, entrevistas, conversas e depoimentos, correspondências trocadas durante anos, objetos, vestuário, viagens e deslocamentos migratórios, numa busca alucinada de si que pode recuar e se expandir para gerações, etnias e culturas distantes no espaço e no tempo.

Compreendo que o cinema de Lúcia Murat filia-se a modalidade *poética* e *performática* que fiz referência. A peculiaridade dos seus filmes, sejam ficcionais e/ou peças documentais, surge das condições favoráveis que o cinema lhe propiciou no acercamento do íntimo, nas tentativas de dar inscrição ao “eu”, ao próprio corpo e entorno a matéria privilegiada de uma *performance*, de uma encenação, de uma fabulação. É um fora de si que se avizinha, uma terceira pessoa que se apresenta e escava uma imagem-tempo direta, definida por Gilles Deleuze como sendo o presente, “o presente é o único tempo direto da imagem cinematográfica, a montagem, todavia, tem a propriedade de ‘tornar o presente passado’, de tornar nosso presente instável e incerto em ‘um passado claro, estável e descrito’, em suma, de realizar o tempo.”²¹

¹⁹ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. – 5 ed. – Campinas, SP: Papyrus, 2012, p. 63.

²⁰ Bellour elaborou duas obras que considero fundamentais para a discussão acerca do cinema subjetivo: BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. São Paulo: Papyrus, 1997; BELLOUR, Raymond. *El Cuerpo del Cine: Hipnosis, Emociones, Animalidades*. Marid: Shangrilla, 2013.

²¹ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013, p. 48-49.

Pode-se dizer então que o “cinema poético” e/ou “performático” de Lúcia Murat parte de uma elaboração temática e temporal que vem de uma invenção de dentro de si, de uma “interioridade”, para seguir a “uma longa viagem” em direção a um fora que recua ou avança sem interrupção, quando, finalmente, a interioridade vem se expor como uma espécie de dobra da superfície. Espaço que configura “da imagem ótica e sonora à imagem-lembrança”²²; elabora discursos que buscam imagens de um mundo reconhecível, mas que também se desviam para direções diferentes do realismo como estilo, constituindo-se num *lugar da memória pessoal e coletiva*, valendo-me da expressão de Pierre Nora²³.

Assim, a ditadura, a resistência, a luta armada, a prisão, a tortura, a superamiga de adolescência, a morte do irmão, a mãe, a velhice, o gozo da liberdade, o exercício da democracia, os encontros intelectuais e os feminismos no contemporâneo, são os temas que traçam recortes cronológicos e balizam a vida pessoal e a produção cinematográfica de Lúcia Murat. Sua leitura do passado dificilmente se desloca das questões pessoais, mas que são também sociais e políticas. Para dar um exemplo, a história que narra no filme *Doces poderes*, lançado em 1997, a respeito da jornalista (Marisa Orth) que vai a Brasília para assumir a chefia de uma das principais redes de TV do país e lá reencontra um deputado de esquerda (Antônio Fagundes), amor da adolescência, conflui com a memória do período em que Lúcia trabalhou na Rede Manchete de Televisão, ao mesmo tempo em que remete para os acontecimentos da disputa eleitoral de 1989, coincidindo também com a data do lançamento do seu primeiro filme de longa-metragem *Que bom te ver viva*. Um filme que invoca o direito à memória do passado ditatorial como elemento crucial para a reconciliação democrática em nosso país. Não por acaso, a cineasta faz um discurso de intersecção ao utilizar cenas do *Que bom te ver viva* em *Doces poderes*. De um ponto a outro, entre o privado e o público, entre o pessoal e o coletivo, entre o afetivo e o político, 1989, se torna um ano marco em sua vida.

Além disso, há um aspecto que torna a trajetória de Lúcia Murat bastante excepcional: o ideal de liberdade inspira e marca profundamente sua experiência pessoal familiar, política e profissional, desde cedo. Muitas mulheres aderem à luta

²² Sobre a problematização teórico-metodológica que envolve a cinematografia “da imagem ótica e sonora à imagem lembrança”, ver DELEUZE, *A imagem-tempo*, op. cit., p. 63-17.

²³ NORA, Pierre. *Les lieux de La mémoire*. Lá republique. Paris: Gallimard, 1984.

armada contra a ditadura nos anos 1960, acreditando no ideal libertário que vai além da relação com o mundo, mas que também perpassa numa relação consigo mesmo. Nesse caso específico, trata-se de uma adesão incondicional a uma luta por um espaço para existir, que aposta na possibilidade de construção de um mundo novo, baseado na igualdade entre os sexos, na solidariedade e na justiça social. De forma poética, Lúcia jamais deixa de problematizar e elaborar criticamente os temas que elege tendo em vista o ideal da liberdade.

Isto significa que fazer cinema, para ela, não coloca apenas a necessidade de se definir ante os acontecimentos políticos e sociais do mundo, como o golpe que derrubou o presidente João Goulart, ou a invasão do Congresso da UNE em Ibiúna pelos militares, ou a participação na passeata dos Cem mil ou em determinado grupo guerrilheiro. Implica – e aqui Michel Foucault²⁴ ajuda-me a percebê-la – um trabalho político, ético e estético sobre si mesma, um elaborar a própria vida como obra de arte, uma construção subjetiva sofisticada, tendo em vista o exercício da liberdade e a ampliação dos espaços da ação. A produção cotidiana do cinema se coloca para ela como um trabalho ético em relação ao mundo e a si mesma, como uma busca ininterrupta de encontro com a liberdade, associada à questão da solidariedade, da justiça social e dos direitos humanos. E aqui as dimensões de gênero interferem visivelmente, já que, como aponta Margareth Rago, embasada em George Simmel²⁵, “as mulheres têm-se vinculado às questões da subjetividade, desfazendo as fronteiras simbólicas entre o mundo público e privado, enquanto tradicionalmente os homens têm construído ou têm sido impulsionados a criar uma cultura exterior, objetiva e racional.”²⁶

Pode-se dizer que uma conjunção de fatores – do ambiente cultural da infância ao espaço acadêmica da Universidade Federal do Rio de Janeiro, das perseguições políticas da ditadura à tortura no DOI-Codi do Rio de Janeiro, da anistia política à instalação das Comissões da Verdade – produz uma sólida afirmação dos valores e ideais de liberdade em Lúcia Murat, assim como pela própria orientação que imprime à sua vida intelectual no cinema, tornando-a indubitavelmente digna de ser reconhecida. Ou quiçá possa-se dizer que uma

²⁴ Para o conceito de “subjetivação”, ver FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II: O uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984; FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade III: O cuidado de si*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

²⁵ SIMMEL, “Cultura feminina”, op. cit..

²⁶ RAGO, *Entre a história e a liberdade*, op. cit., p. 22.

profunda força a move, força essa ligada a sensibilidade dos seus olhos que me lembram o azul do mar, ou melhor, lembram-me o encontro das linhas do céu com o mar. Seja como for, não procuro explicar Lúcia nem mostrar como foi possível uma militante política tornar-se cineasta. Meu objetivo é mais modesto: quero dar a conhecer sua pessoa e seu universo cinematográfico. Um pouco como uma lição de vida, ou como diferença, naquilo em que pode nos inspirar. Mas isso é inseparável de uma leitura no campo da história, que exige ler as personagens no âmbito social, no ponto de entrecruzamento de diversos fatores, sociais, políticos, econômicos, que situam as personagens historicamente.

Nessa sequência, vale destacar a importância de questões da atualidade em seus filmes. Sensível as questões políticas de nosso país, Lúcia sempre enfrenta corajosamente a necessidade de responder aos desafios do presente, mesmo que pelo cinema não possa exibir suas respostas de forma imediata, suas reflexões e esclarecimentos não deixam de ser atualizadas. Filmes como os que produzidos por Lúcia, imersos no campo narrativo da *(auto)biografia* ou da invenção biográfica, pertencem mais ao âmbito da elaboração poética, pois tal como o poeta faz com as palavras, especialmente o romancista, para convencer e impressionar, Lúcia Murat dá a imagem cinematográfica “realidade histórica”.

Todos os seus filmes são produzidos à medida que os acontecimentos são vividos e experienciados pela cineasta. Importa observar essa peculiaridade minuciosa que apreende as “relações essenciais” de seu tempo, as questões de fulcro na temporalidade mesmo em que surgem e se constroem. Muito antes da publicação dos arquivos do projeto Memórias reveladas, por exemplo, Lúcia coloca em público sua história e as histórias de mulheres que foram à luta armada contra a ditadura; muito antes dos debates contemporâneos em torno dos depoimentos das Comissões da Verdade, denunciou a tortura e os torturadores no cinema. Observa e interfere. Vivendo intensamente seu tempo, ainda comanda a produtora Taiga filmes e vídeo.

1.2 Os contornos biográficos pela obra

Ao longo da pesquisa, depois de muitas horas no meu quarto fechado vendo e revendo os filmes de Lúcia Murat, lendo e relendo textos sobre teoria da história e teoria contemporânea do cinema, colocou-se uma questão importante para mim. Seus filmes me fizeram paulatinamente perceber como podemos estabelecer uma leitura sensível da história, inscrita em temporalidades diversas, não congelada nos eventos, abrindo caminhos de esperança, diversos e alternativos. Ao conhecer seu cinema, percebo como podemos caminhar na direção dessa pluralização e da possibilidade de invenção do passado, a partir daquilo que Deleuze propõe como *pontas de presente e lençóis de passado virtuais*²⁷. Se o tempo aparece diretamente no cinema, é no regime cristalino segundo situações óticas e sonoras puras: “O que o cristal revela ou faz ver é o fundamento oculto do tempo. De uma só vez o tempo faz passar o presente e conserva em si o passado. Há portanto duas imagens-tempo possíveis, uma fundada no passado, outra no presente.”²⁸ Do ponto de vista do relato (narrativa veraz e narrativa simulante), o modelo de verdade no real e na ficção, o antes, o depois ou o devir, apresenta-se como terceira imagem-tempo.

O cinema de Lúcia Murat tem reivindicado com a imagem-tempo (não exclusivamente, no entanto) o direito à memória como exercício pleno de cidadania, questionando a validade das metanarrativas universalizantes, classificatórias e excludentes. Num diálogo constante com as feministas, por exemplo, seus filmes desmitificam o discurso masculino da história. No caso deste trabalho, em particular, o contato com a narrativa cinematográfica de uma mulher diretora fez-me perceber com mais clareza o desconhecimento de figuras femininas expressivas do cinema nacional, a exemplo de Tereza Trautman, Carmen Santos, Gilda de Abreu, Cleo Verberena, Tizuka Yamasaki, Carla Camurati, Tata Amaral, Ana Carolina Teixeira Soares, Suzana Amaral, Laís Bodansky, Angela Zoe e da própria Lúcia Murat. No processo de afecção produzido pelo cinema nacional contemporâneo, é impossível não perceber a feminilização cultural que temos vivenciado, isto é, a maneira pela qual as ideias, os temas, os valores, as questões, as atitudes, as práticas e os

²⁷ O conceito de *virtual* é mais do que um conceito, é um campo conceitual que aparece na filosofia de Deleuze sob designações diferentes: acontecimento, exprimível, enunciável, rizoma. Ver DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988; DELEUZE, Gilles. *Lógica de sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1982; DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

²⁸ DELEUZE, *A imagem-tempo*, op. cit., p. 121 e 159.

comportamentos femininos foram incorporados na sétima arte, sobretudo a partir da obra dessas cineastas, que, em seu repertório, trazem a temática feminina.

O convívio frequente com o cinema de Lúcia Murat e o contato com uma rede de discursos sobre seus filmes fez-me perceber como podemos trazer a prática da história para o século XXI em formas agradáveis tanto para uma sensibilidade contemporânea quanto para os sistemas intelectuais consonantes com a nossa própria época, ou como disse Hayden White, que nosso profundo interesse e cuidado com o passado seja como a tão vangloriada “arte” da história constituída por livros escritos segundo o estilo de certos romances britânicos, marcados pela descontinuidade, pela ruptura e pelo caos.²⁹

Aliás, é no romance de Christine Duhon³⁰ que encontro um exemplo pertinente de cartografia pela obra. Esforçando-se para testar a pertinência das propostas teóricas de Virgínia Woolf, a autora reflete sobre o momento da escrita de *Orlando* e a paixão de Virginia Woolf por Vita Sackville-West. Transita entre os elementos da vida e da obra de Virginia Woolf. Os sentimentos experimentados por Virginia Woolf são trazidos à luz pela extração dos elementos informativos da biografia de sua amiga Vita, que encarna a personagem de *Orlando* e, portanto, serve de matriz para a feitura da biografia da própria Virginia Woolf. Essa restituição, argumenta Robert Dion, “repousa numa atitude hermenêutica bastante defensável, que prescreve uma homologia entre duas relações: a do romance de Duhon e a do livro de Woolf com Vita”³¹.

É claro que se colocou igualmente para mim a questão de como eu escreveria os contornos de uma vida pelo cinema. Como lembra Margareth Rago, na cartografia que fez de Luce Fabbri, “não se trata apenas de contar a história de uma mulher, mas de contá-la atento a sensibilidade do feminino”³². Por homologia, diria, não se trata apenas de contar a história de uma ex-militante que agora é cineasta, mas de contá-la procurando, na medida do possível, respeitar a temporalidade própria de cada um dos seus filmes, ou do trabalho poético da memória que ela coloca em jogo em suas peças. O fato de escrever uma cartografia de Lúcia Murat a partir de sua obra oferece-me um certo distanciamento com relação aos possíveis

²⁹ WHITE, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978, p. 43.

³⁰ DUHON, Christine. *Une année amoureuse de Virginia Woolf*, Oliver Orban, 1990.

³¹ DION, Robert. “Une année amoureuse de Virginia Woolf, ou La fiction biographique multipliée”, em *Littérature*, “Biographiques”, Larousse, n. 128, dez. 2002, p. 35.

³² RAGO, *Entre a história e a liberdade*, op. cit., p. 26.

“deslizes psicologizantes”. O cinema se interpõe como mediador naquilo que vai assumir a forma de uma reconfiguração/ inovação biográfica. Aqui, valem algumas explicações a cerca da prática do historiador/a com o cinema, suas rupturas e continuidades.

Vivenciamos uma grande mudança em nosso ofício, uma transformação de paradigma no que se refere aos nossos procedimentos historiográficos e às nossas concepções sobre as funções da história. O interesse pelo cinema se alinha a essa prática que tem se redefinido diante da conquista de novos territórios, da pluralidade dos procedimentos metodológicos e das abordagens historiográficas atuais, a exemplo do pós-modernismo e da teoria contemporânea do cinema. Esses herdeiros de uma filosofia analítica pós-estruturalista, questionadora da noção de representação tanto política quanto teórica e que tem desmitificado a muito a razão disciplinadora e classificatória, apontando para a necessidade de renovação dos conceitos e das operações do conhecimento histórico com o cinema.

Apesar de tudo, a historiografia contemporânea ainda tem reproduzido uma leitura da imagem e dos signos da arte cinematográfica reduzindo-os ao significante e aos processos de significação ou representação³³, em geral, muito tradicional e pouco criativa, voltada mais para a recuperação dos fatos históricos na tela e a forma como a história se apropria de sua representação cinematográfica³⁴. Ou ainda, para uma análise detalhada de filmes específicos considerados históricos, mantendo, contudo, os mesmos enquadramentos disciplinares hoje altamente questionados. Apenas mais recentemente, alguns trabalhos teorizam a narrativa cinematográfica sem cair nas armadilhas dos modelos linguísticos subjacentes às semiologias do cinema e da literatura, por trás do qual existe sempre a ideia de que a narrativa é representação.³⁵ Todos, de alguma forma, se apoiam nas obras de

³³ São vários os autores que problematizam o cinema como processo de representação histórica. Ver, por exemplo: ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. Tradução Marcello Lino. – São Paulo: Paz e Terra, 2010; CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. *História e cinema: dimensões do audiovisual*. 2 ed. São Paulo: Alameda, 2011; DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006; BARROS, José D’Assunção. “Cinema e história – considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas”. In: *Comunicação & Sociedade*, Ano 32, n. 55, p. 175-202, jan./jun. 2011, p. 175-182.

³⁴ Refiro-me, principalmente, às conhecidas afirmações de Marc Ferro no texto *O filme: uma contra-análise da sociedade?* In: FERRO, Marc. *Cinema e história*. Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 25-48.

³⁵ Cf. PARENTE, André. “As virtualidades da narrativa cinematográfica”. In: André Parente (Org.). *Cinema/ Deleuze*. Campinas, SP: Papyrus, 2013, p. 249-270.

Deleuze sobre o cinema³⁶ para se deslocar da abordagem semiolinguística, em particular da semiologia de Christian Metz, Marc Vernet, Umberto Eco e Julia Kristeva.³⁷

Com referência nos postulados de Peirce³⁸ – que inventou a semiótica partindo das imagens e de suas combinações, e não em função de determinações já linguísticas – Deleuze aponta os principais pontos do programa da semiologia e mostra que a narração cinematográfica – ao contrário de Metz, para quem essa remete a um ou vários códigos como as determinações da linguagem subjacentes das quais ela deriva – é uma consequência das próprias imagens aparentes e de suas combinações diretas, jamais sendo um dado. A narração dita clássica resulta diretamente da composição orgânica das imagens-movimento (montagem), ou da especificação delas (planos) em imagem-percepção, imagem-afecção, imagem-ação, imagem-relação, conforme as leis de um esquema sensório-motor (sequência ou plano sequência). Já as formas modernas de narração resultam das composições da imagem-tempo. A narração nunca é um dado aparente das imagens, substituir a imagem cinematográfica por um enunciado é dar-lhe uma falsa aparência, é tirar o

³⁶ Deleuze publicou dois livros sobre o cinema: *Cinéma 1 – l'image-mouvement* e *Cinéma 2 – L'image-temps*, ambos publicados em Paris pela Minuit, respectivamente nos anos de 1983 e 1985.

³⁷ A semiologia de cinema aplica às imagens modelos da linguagem, sobretudo sintagmáticos, como constituindo um de seus principais “códigos”. O filme se apresenta como um texto, com uma distinção comparável entre um “fenotexto” dos enunciados aparentes e um “genotexto” dos sintagmas e paradigmas, estruturantes, constitutivos ou produtivos. Sobre todos estes pontos ver METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2012 (notadamente os tomos: “Cinema: Língua ou Linguagem?”, p. 45-110, e “Problemas de denotação”, p. 129-172, que analisa os oito tipos sintagmáticos que compõem o plano. Se para Deleuze o plano é a especificação da imagem-movimento, para Metz é a porção do filme impressionada pela câmera entre o início e o final de uma tomada, limitado pelas colagens ou pelos “cortes” (*raccords*) que o ligam ao plano anterior e ao seguinte. São 08 (oito) os seus componentes: 1. A duração; 2. Ângulo de filmagem (tomada frontal/ tomada lateral, *plongée/ contre-plongée* etc.); 3. Fixo ou em movimento (câmera fixa/ câmera em movimento: *travelling*, panorâmica, movimento com a grua, câmera na mão etc.; objetiva fixa/ *zoom*: movimento *óptico*); 4. Escala: plano geral ou de grande conjunto; plano médio (homem/ mulher em pé); plano americano (acima do joelho); plano próximo (cintura, busto); primeiríssimo plano (rosto); plano de detalhe (*close, insert*, pormenor); 5. Enquadramento: inclui o lugar da câmera, o ângulo de tomadas, a organização do espaço e dos objetos filmados no campo; 6. Profundidades do campo; 7. Situação do plano montagem; 8. Definição da imagem: cor/ preto e branco, “grão” da fotografia, iluminação, composição plástica etc. Ver, ainda, o quadro resumo dos componentes do plano no livro VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller; Revisão técnica Nuno César P. de Abreu. – 7 ed. – Campinas, SP: Papirus, 2012, p. 35. Também é essencial o livro de BELLOUR, Raymond. *L'Analyse Du film*. Paris: Calmann-Lévy, 1995.

³⁸ Para Pierce, a imagem lhe parece ser de três tipos: a primeiridade, a secundidade e a terceiridade que correspondem à imagem-afecção, à imagem-ação e à imagem-relação. As três se deduzem da imagem-movimento, dedução que só é possível afirmando a imagem-percepção, ou seja, aquela que exprime a relação do movimento com o intervalo de movimento. Ver DELEUZE, Gilles. “Recapitulação das imagens e dos signos”. In: *A imagem-tempo*, op. cit., p. 43-45.

seu caráter aparente mais autêntico, o movimento. Citando Eisenstein³⁹, Deleuze conclui que mesmo com seus elementos verbais, a narração cinematográfica não é uma língua nem uma linguagem.

É uma massa plástica uma matéria a-significante, a-sintática, matéria não linguisticamente formada, embora não seja amorfa e seja formada semiótica, estética e pragmaticamente. [...] Não é uma enunciação, não são enunciados. É um *enunciável*. [...] Por isso devemos definir, não a semiologia, mas a “semiótica”, como o sistema das imagens e dos signos independentemente da linguagem em geral. [...] os enunciados e narrações não são um dado das imagens aparente, mas uma consequência que resulta dessa reação. A narração está fundada na própria imagem, mas não é dada. Quanto a saber se há enunciados propriamente cinematográficos, intrinsecamente cinematográficos, escritos, no cinema mudo, orais, no cinema falado, é uma questão bem diferente, que diz respeito à especificidade desses enunciados, às condições do pertencimento deles ao sistema das imagens e dos signos, em suma, à reação inversa.⁴⁰

É evidente que a emergência de uma reflexão sobre o cinema que se aproxima dos parâmetros conceituais da psicologia cognitivista e não da psicanálise e da baliza semiológica estruturalista, rompe um certo consenso nas bases epistemológicas, a partir das quais a teoria do cinema e o fazer histórico vinham se articulando desde do início dos anos 1970.⁴¹ Nesse momento, quando o filme, elevado à categoria de *novo objeto*⁴², foi definitivamente incorporado às preocupações dos historiadores de ofício dentro dos domínios da chamada *história nova*⁴³.

Deleuze colabora não apenas para difundir uma taxionomia dos signos e das imagens cinematográficas, mas propaga uma corrente de reflexão e metodologia da pesquisa, tendo o cinema como categoria fundamental para pensar a filosofia e por homologia a história. Aliás, “o pensamento e o cinema” trata-se de uma tópica singular utilizada por ele para apresentar os diferentes regimes imagéticos que vão

³⁹ EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Apresentação, notas e revisão técnica, José Carlos Avelar; Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

⁴⁰ DELEUZE, *A imagem-tempo*, op. cit., p. 42-43.

⁴¹ Cf. RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Volume I – São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 17.

⁴² LE GOFF, Jaques; NORA, Pierre (Orgs.). *História: novos objetos*. Trad. Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1976.

⁴³ LE GOFF, Jacques. “História”. In: ROMANO, Ruggiero (Org.). *Enciclopédia Einaudi, Memória – História*. S.l.p., Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984, vol. 1, p. 158-259; LE GOFF, Jacques. “L’histoire nouvelle”. In: LE GOFF, Jacques et. al. (Orgs.). *Les Encyclopédies Du Savoir Moderne – La Nouvelle Histoire*. Paris: CEPL, 1978, p. 210-241.

da imagem-movimento em direção à imagem-tempo.⁴⁴ A primeira, como dito anteriormente, qualifica o cinema clássico, concebido como um “espaço hodológico unitário”⁴⁵, construído com os movimentos de câmera e *raccords* (cortes), segundo tipos de montagens que induzem a imagem indireta do tempo, baseada em esquemas sensório-motores, graças ao *autômato espiritual*⁴⁶. Ao contrário, o cinema moderno se identifica com rupturas, “cortes” irracionais, que supõem um novo intervalo, não determinável, entre os planos; as ações são agora determináveis por um fenômeno *virtual*, que levam a um acesso direto ao tempo, a uma imagem-tempo pura no próprio tempo da imagem-movimento. Essa imagem induz numerosos modos de construção e de pensamento, particularmente entre presente e passado, entre falsificação e verdade, ou aquilo que Deleuze chama de *potência do falso*, ou seja, tudo que se estabelece e circula nos múltiplos equívocos da imagem-cristal.

É oportuno observar que Lúcia Murat, mesmo em se tratando de uma diretora com sólida formação no cinema moderno, tem sua narrativa do passado profundamente organizada e estruturada, o que, por sua vez, não impede de percebermos momentos que escapam à sistematização do discurso, especialmente aqueles em que a emoção, sobretudo na forma da voz fora de campo ou da voz *off*⁴⁷, ou ainda, na expressão poética do filme, que pode irromper através da música, luz, cor, *raccords*, *travellings* e enquadramento de câmera, entre tantos outros elementos que compõem a plástica cinematográfica.

⁴⁴ Segundo Deleuze, há cinco processos imagéticos responsáveis pela formação das imagens cinematográficas: por um lado, a especificação, a diferenciação e a integração das imagens-movimento e, do outro, a ordenação e a seriação das imagens-tempo. Ver DELEUZE, *A imagem-tempo*, op. cit..

⁴⁵ A expressão “espaço hodológico” é aqui utilizada no sentido referido por Deleuze em *A imagem-tempo*, cujas proposições são entremeadas a exemplos de obras cinematográficas hodológicas, que tratam, em sua concepção, da construção pessoal de caminhos ou de caminhadas. Recorrendo a autores como Sartre, Heidegger e Deleuze, Gilles A. Tiberghien problematiza a “hodologia” como uma ciência que estuda as rotas e os caminhos, em relação à arte contemporânea. Cf. DELEUZE, *A imagem-tempo*, op. cit., p. 158; TIBERGHIE, Gilles, A. “Hodológico”. In: *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 2, n. 3, ano 2, julho de 2012, p. 161-176.

⁴⁶ Os cineastas que primeiro fizeram e pensaram o cinema, a exemplo de Vertov, Eisenstein, Gance e Elie Faure, partiram da ideia do auto-movimento, ou seja, de que o *movimento automático* faz surgir no espectador um *autômato espiritual*, que, por sua vez, reage sobre ele. “O autômato espiritual designa, como na filosofia clássica, a possibilidade lógica ou abstrata de reduzir formalmente os pensamentos uns dos outros, mas o circuito que eles entram com a imagem-movimento, a potência comum do que força a pensar e do que pensa sob o choque.” Essa experiência do pensamento diz respeito essencialmente (não exclusivamente, no entanto) ao cinema clássico. Cf. DELEUZE, *A imagem-tempo*, op.cit., p. 189-190.

⁴⁷ Nos filmes documentários de Lúcia Murat, as falas que se enunciam fora de campo possuem identidade própria. Nesse caso, “podemos usar a expressão *voz off* ou *fora-de-campo*”. Cf. RAMOS, Fernando Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008, p. 407.

Diante desse quadro apenas pincelado, parece-me sugestivo citar a referência estética utilizada por Lúcia Murat na produção da imagem-tempo do filme *A memória que me contam*, lançado em 2012. Tal como Deleuze, que faz uso do cristal para construir o conceito das imagens-tempo, Lúcia utiliza os belíssimos vidros que Antoni Gaudi projetou para decorar a famosa Casa Batlló⁴⁸, em Barcelona, e aponta para a linha tênue que separa os elementos de falsificação e verdade na sua narrativa cinematográfica:

Eu tinha fotografado alguns vidros do Gaudi que dava essa sensação meio dúbia [...] de ter sempre alguma transparência na frente como se você não estivesse compreendendo muito bem, não sabendo muito bem do que se tratava, que é um pouco a nossa memória, que a gente não tem precisão. Então, a ideia foi a partir dessas referências trabalhar o impreciso, sempre com texturas na frente.⁴⁹

Mesmo que não tenha escrito um livro específico no campo da teoria contemporânea do cinema, pode-se notar que em suas reflexões se encontram a proposta de um olhar estético própria do Cinema pós-moderno. Uma busca de novos procedimentos na produção cinematográfica aberta no campo da imagem-movimento para perceber e incorporar as diferentes categorias da imagem-tempo. Dos vidros de Gaudi à dança contemporânea de João Saldanha, do *rock* à opereta, não poucas vezes, Lúcia parece alinhar às referências artísticas como modo de reflexão, tendo como pressuposto implícito uma imagem do pensamento, pré-filosófica e natural, tirada da experiência individual que ela vivencia nas diferentes camadas do tempo em que produz suas peças fílmicas.

⁴⁸ A Casa Batlló é um edifício modernista catalão, projetada pelo arquiteto Antoni Gaudí. O prédio está localizada no nº 43 do *Passeig de Gràcia*, na chamada *Ilha da Discórdia*, um bairro modernista da cidade de Barcelona. O imóvel foi encomendado por Josep Batlló Casanovas, industrial do setor têxtil. O edifício figura na lista do patrimônio mundial da UNESCO, e a visita de reconhecimento é aberta ao público. Ver LAHUERTA, Juan José; VIVAS, Pere; PLA, Ricard. *Casa Batlló – Gaudí*. Estados Unidos da América: Actar-USA, 2006.

⁴⁹ Lúcia Murat em entrevista gravada no *Making of* do filme *A memória que me contam*, 2012.

1.3 Para além do cinema

A atuação e a produção da cineasta Lúcia Murat se manifestam em várias frentes. Da política à memória, da história à adaptação literária e à produção poética, Lúcia percorre múltiplos campos da criação cinematográfica, dando, contudo, um sentido bastante unificador ao seu trabalho. De François Truffaut a Jean-Luc Godard, de Gabriel Nero a Rainer Werner Fassbinder, diretores autorais que marcam sua produção artística, sua viagem pela cultura busca reencontrar consciente ou inconscientemente, por caminhos complexos, as raízes da tradição autoral e autobiográfica, criando para si mesma o espaço de sua inserção intelectual e política. Dir-se-ia que todos os seus filmes se volta à busca do contar-se, à invenção de subjetividades femininas que confrontam as múltiplas formas do poder, à crítica ferrenha a ditadura militar no Brasil, e, nessa medida, constrói-se, no plano político, como uma forma estética da existência.

A sensibilidade à flor da pele da militante política e cineasta, da mulher que se sente irremediavelmente comprometida com as lutas sociais e democráticas de sua época e, ao mesmo tempo, da poetisa da memória, da diretora intimista, extremamente sensível aos conflitos existenciais mais profundos, marca sua trajetória e produção. Além do mais, é admirável como, tornando-se ao longo do tempo uma cineasta de grande reconhecimento, chegando a ser premiada nos festivais internacionais de Chicago, Moscou, Berlim, Toronto, Mar Del Plata, Los Angeles, Havana, Lúcia não perde nunca o vínculo direto com o cinema nacional, construindo uma sólida ponte entre esses dois mundos e operando uma rica síntese da visão cinematográfica estrangeira do Brasil.

Meu primeiro contato com o cinema de Lúcia Murat ocorreu por ocasião do lançamento do filme *Quase dois irmãos*, em agosto de 2005, pela CALIFORNIA Filmes no formato de DVD. Filme que se encontra esgotado atualmente e cujo roteiro foi escrito por Lúcia Murat e Paulo Lins, autor do livro *Cidade de Deus*. Em 2009 tive acesso a todos os filmes dirigidos por Lúcia até então, a partir da coleção lançada no mercado pela CasaBlanca Filmes em formato de boxe, incluindo a versão dolb digital do filme *Que bom te ver viva*, originalmente lançado em VHS no ano de 1989. Em setembro de 2013, num rápido *tour* turístico pela cidade do Rio de Janeiro, encontrei na Livraria Travessa do Shopping Leblon o mais novo lançamento da COPACABANA Filmes e produções, tratava-se do filme *Uma longa viagem*. Por

consequente, depois de passar o ano de 2013 sendo exibido em festivais e nas salas de cinema do país, pude ter acesso ao filme *A memória que me contam*, na versão DVD, após seu lançamento em 2014 pela IMOVISION. Por último, em 2017, tive acesso aos filmes *Em três atos*, também distribuído pela IMOVISION, e ao documentário *A nação que não esperou por Deus*, sob distribuição da Cavideo Produções.

De todo material cinematográfico de Lúcia, apenas o filme *Praça Paris*, lançado em 2017, ainda não foi distribuído no mercado. No entanto, a cineasta disponibilizou partes do roteiro, vídeos e um rico material fotográfico na página virtual da *Taiga filmes*.⁵⁰ Aliás, também no sítio eletrônico da *Taiga* encontramos, já na primeira página, informações sobre todos os filmes lançados pela produtora em ordem cronológica, dos quais 11 (onze) foram dirigidos por Lúcia Murat: *Que bom te ver viva* (1989), *Doces poderes* (1997), *Brava gente brasileira* (2000), *Quase dois irmãos* (2004), *Olha estrangeiro* (2005), *Maré, nossa história de amor* (2007), *Uma longa viagem* (2011), *A memória que me contam* (2012), *Em três atos* (2015), *A nação que não esperou por Deus* (2015) e *Praça Paris* (2017).

É importante observar que nesse acervo filmográfico produzido por Lúcia Murat, encontramos fontes de informações valiosas contidas nas seções “extras” dos filmes como, por exemplo, os *makings of* e entrevistas com a cineasta e atores sociais partícipes de cada produção cinematográfica. No caso do filme *Que bom te ver viva*, na versão atual relançada pela CasaBlanca Filmes em 2009, o *making of* é uma produção atualizada, as entrevistas com Lúcia Murat e a atriz Irene Yolanda Ravache foram realizadas 20 (vinte) anos depois do lançamento oficial do documentário, em 1989. De algum modo, essa pequena documentação gerada sobre os filmes ecoa nos textos de Foucault, quando indaga pelas possibilidades de análise do pensamento que “é sempre *alegórica* em relação ao discurso que utiliza”. Trata-se de compreender o olhar e as condições de produção de quem os opera; a estreiteza e a singularidade de sua situação; de determinar as condições de sua existência; de fixar seus limites da forma mais justa; de estabelecer suas correlações com os outros enunciados a que pode estar ligado. “A questão pertinente a uma tal

⁵⁰ Ver a página virtual do filme *Praça Paris*: <http://www.pracaparisofilme.com.br/> [Acesso em 6 jan. 2018]

análise poderia ser assim formulada: que singular existência é esta que vem à tona no que se diz e em nenhuma outra parte?”⁵¹

O trabalho com esses materiais adicionais do cinema de Lúcia implica, portanto, em conversações⁵² com outros discursos que conduzem à significação do pensamento para além da diegese dos seus filmes. Essas conversações aventadas por Deleuze são aqui apropriadas também num diálogo com outras fontes que se cruzam com o cinema de Murat em face dos problemas e questões apontados pela proposta da pesquisa, e complementam o *corpus* documental desta tese.

Para além do cinema, em vista de um trabalho biográfico mais consistente, apressei-me para buscar outros documentos que me ajudassem a preencher as lacunas deixadas pelos filmes de Lúcia, inclusive iniciei um contato com a própria cineasta. Viajei, em junho de 2015, para a cidade de Campinas, em São Paulo, onde encontrei, no Arquivo Edgard Leuenroth (AEL), o acervo audiovisual do projeto *Intolerância e Resistência: Memórias da Repressão política no Brasil (1964-1985)*⁵³, formado por 81 (oitenta e um) depoimentos de presos políticos durante o período da ditadura militar. Para minha surpresa, encontrei ali uma entrevista de 04 (quatro) horas que a cineasta Lúcia Murat concedeu, no dia 25 de março de 2010, a historiadora Janaina de Almeida Teles e seu assistente de pesquisa Júlio Ramos de Toledo, responsável pela gravação da entrevista em fita mini-DV. No arquivo da Universidade Estadual de Campinas, havia não apenas o material audiovisual da entrevista com Lúcia Murat, mas a transcrição completa da entrevista, selecionada entre os quinze principais depoimentos que compõem o livro publicado pelos pesquisadores do projeto.⁵⁴

Viajei ao Rio de Janeiro, em 03 de abril de 2018, para conhecer Lúcia Murat. Iniciamos nossas conversações na tarde ensolarada do dia 05, às 14 horas, em sua produtora que fica localizada na Rua São João Batista, em Botafogo. Sorriso largo, olhos profundos como o mar, Lúcia é objetiva nas palavras. Sem muitos floreios, fala

⁵¹ FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. – 7ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 31.

⁵² DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

⁵³ O projeto *Intolerância e Resistência: Memórias da Repressão política no Brasil (1964-1985)* contou com apoio financeiro da Fundação Ford. Essa rica massa documental também está disponível para pesquisa na Biblioteca do Laboratório de Estudos sobre a Intolerância (LEI) da Faculdade de Filosofia de Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP).

⁵⁴ Cf. TELES, Janaina de Almeida; RIDENTI, Marcelo; IOKOI, Zilda (Orgs.). *Intolerância e Resistência: testemunhos da repressão política no Brasil (1964-1985)*. São Paulo: FFLCH/USP, 2010, p. 353-398.

rápido e é direta nas respostas. Sua figura discreta, enérgica e segura ao mesmo tempo, me tocou profundamente e me deu a certeza de que havia escolhido uma personagem singular para pensar a história. No escritório principal, repleto de fotografias e panfletos referentes aos filmes da produtora, em meio a um clima mágico e esfuziante, Lúcia ofereceu-me, gentilmente, acesso aos roteiros dos filmes produzidos mais recentemente, esclarecendo que não possuía os roteiros mais antigos. Mais tarde, no dia 01 de maio de 2018, enviou-me o arquivo digital com a última versão do roteiro do filme *A memória que me contam*.

No Rio pude visitar o Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ), onde contei com o enorme apoio da bibliotecária, Joyce Silva Campos, e da estagiária Jaqueline da Silva Lima. Para minha surpresa, encontrei ali dois Prontuários da minha personagem produzidos pela Delegacia Especializada de Ordem Política e Social do Estado da Guanabara (DOPS/GB)⁵⁵ e, por conseguinte, vários documentos de outras militantes políticas, como Solange Lourenço Gomes, cujo resumo de declarações prestadas ao I Exército está no prontuário policial n.º 38968 de Lúcia. No acervo das Polícias Políticas, encontrei não apenas fotografias e informações processuais, mas vários documentos confidenciais, como o Encaminhamento n. 0213, de 24 jul. 1972, do Ministério da Aeronáutica (CISA) com declarações de Paulo Roberto Jabur a respeito de assaltos dos qual Lúcia tomou parte⁵⁶, e o Ofício do chefe do Centro de Informações do Exército (CIE) protestando contra a cobertura dos órgãos de imprensa da Guanabara, São Paulo e Brasília nos julgamentos dos acusados de terrorismo, nas Auditorias Militares, onde, entre outros, cita Lúcia e o arcebispo de Olinda e Recife, D. Hélder Câmara.

Além da documentação arquivística, bem como das diversas entrevistas e depoimentos que colhi de Lúcia Murat, destaco a crítica cinematográfica sobre os seus filmes e matérias significativas relacionadas à sua produção no cinema que encontrei nos arquivos dos jornais *O Globo* e *Folha de São Paulo*. Essa prática metodológica me leva de encontro aos estudos de Rick Altman, que sugere, por exemplo, que se pense não em termos desse ou daquele filme, mas de um

⁵⁵ Ver SECRETARIA DE SEGURANÇA PÚBLICA. DEPENDÊNCIA: DELEGACIA ESPECIALIZADA DE ORDEM POLÍTICA E SOCIAL DO ESTADO DA GUANABARA – DOPS/GB. Prontuário SFA N.º 4878. Registro no APERJ n.º 86. Requisição n.º 1101; MINISTÉRIO DO EXÉRCITO - I EXÉRCITO, 1ª DI, 2ª Bda Inf, 7ª Seção – CIE/DOPS/CAM/PM-RJ. Prontuário RJ N.º 38968. Registro no APERJ n.º 86. Requisição n.º 1102.

⁵⁶ FUNDO: POLÍCIAS POLÍTICAS. Setor: Terrorismo. Notação 15. Caixa 598, folha 118. Registro no APERJ n.º 86. Requisição n.º 1103.

“acontecimento cinematográfico” – “constituído por um permanente intercâmbio, que não começa nem termina em nenhum ponto específico”⁵⁷. Tanto a produção como a recepção cinematográfica abrem-se sobre um espaço cultural infinito. É nessa direção que Fernão Ramos alinha o desdobramento da crítica ao “Cine-estruturalismo” a sensibilidade ética/estética pós-estrutural consolidada nos trabalhos de autores que circulam em diferentes órbitas, como Derrida, Kristeva e Foucault⁵⁸.

Desse envolvimento entre o cinema de Lúcia Murat com o mundo do jornalismo, o método adotado se desloca de uma mera “interpretação” da produção cinematográfica para uma análise de como se processa a teia discursiva em torno do acontecimento cinematográfico e de que modo esses discursos lhe percebem e afirmam. Seria apenas um mero registro da intimidade? Ou aventam-se para outras dimensões que escapam as intenções da cineasta? Pode-se afirmar que esses discursos compreendem seu cinema como feminista?

A qualidade e o estatuto epistemológico da produção histórica aqui colocada aparecem diretamente relacionados a essas questões. O importante – como afirma Regina Beatriz Guimarães Neto – “é ter um problema, uma pergunta ou um questionário elaborado pelo historiador, o qual produz a seleção de um *corpus* documental, direcionando-o na análise e crítica das fontes, garantindo a pertinência e as condições de uso da documentação”⁵⁹. A noção de questionamento e questionário é apontada por Paul Ricœur⁶⁰, com referência em Antoine Prost⁶¹, como sendo a primeira operação na elaboração da “prova documental”, ou seja,

⁵⁷ ALTMAN, Rick. “General Introduction: Cinema as Event”. In: ALTMAN, Rick (Org.). *Sound Theory, Sound Practice*. Nova York: Routledge, 1992, p. 4. No mesmo sentido de Altman, ver, também, as conhecidas afirmações de Fredric Jameson em *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Londres/ Nova York: Verso, 1991; *The Seeds of Time*. Nova York: Columbia University Press, 1994.

⁵⁸ RAMOS, *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*, op. cit., p. 18. Ver, ainda, BORDWELL, David. “Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria”. In: RAMOS, *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*, op. cit., p. 25-10; cf., especificamente, p. 38-40.

⁵⁹ Ver GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz. *Cidades da Mineração: memória e práticas culturais: Mato Grosso na primeira metade do século XX*. Cuiabá, MT: Carlinj & Caniato; EdUFMT, 2006, p. 45.

⁶⁰ Utilizo aqui as considerações filosóficas postas por Paul Ricœur na segunda parte da sua obra *A memória, a história, o esquecimento*, quando então, dedica-se à história, dissertando a respeito do estatuto epistemológico das ciências históricas. Cf. RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento* Trad. Alain François et. al.. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p. 151-302.

⁶¹ Para uma leitura mais justa do pensamento de Antoine Prost, ver PROST, Antoine. *Douze Leçons sur l'histoire*. Paris: Éd. Du Seuil, col. “Points Histoire”, 1996 e PROST, Antoine. “*Seignobos revisite*”. In: *Vingtième Siècle*, revue d'histoire, n. 43, jul-set. 1994, p. 100-118.

“aquilo que designa a porção de verdade histórica acessível na operação historiográfica”⁶². Para Ricœur:

[...] o documento não é dado como a ideia de rastro pode sugerir [...] Bem mais que isso, ele é circunscrito, e nesse sentido constituído, instituído documento, pelo questionamento. Torna-se documento tudo o que pode ser questionado pelo historiador com a ideia de nele encontrar uma informação sobre o passado.⁶³

O que Ricœur nos ensina é que o caráter documental das fontes utilizadas encontra-se intrinsecamente relacionado à problemática da pesquisa histórica. Mas, tal questionário não deve ser aleatório, as perguntas do historiador devem ser armadas e que carreguem consigo propostas de estudo para os procedimentos possíveis. Preso num feixe de perguntas, o cinema de Lúcia Murat deixa de ser para mim um mero enunciado informativo e a partir da problematização engendrada me possibilita provocar deslocamentos analíticos.

Esse procedimento metodológico converge para aqueles que foram problematizados por Michel de Certeau na *Operação historiográfica* e analisados por Roger Chartier em *A história ou a leitura do tempo*: “recorte e processamento das fontes, mobilização de técnicas de análise específicas, construção de hipótese, procedimentos de verificação”. Agregando-se, ainda, “regras e “controles” que “inscrevem a história em um regime de saber compartilhado, definido por critérios de prova”.⁶⁴ Na abordagem teórico-metodológica do fazer historiográfico, Roger Chartier destaca três problemas recentes que considero imprescindíveis para esta pesquisa com o cinema de Lúcia Murat: o passado apresentado entre história, ficção (cinema) e memória; as possibilidades e os efeitos da produção ficcional (cinematográfica) sobre a investigação e a escritura históricas; a construção da relação entre as experiências do tempo e a construção do relato histórico⁶⁵.

Inspirando-me nos argumentos do historiador alemão Reinhart Koselleck, os filmes de Lúcia testemunham uma inevitável “facticidade do fictício”, com a qual não

⁶² RICŒUR, *A memória, a história, o esquecimento*, op. cit., p. 188.

⁶³ RICŒUR, *A memória, a história, o esquecimento*, op. cit., p. 189.

⁶⁴ Cf. CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Trad. Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 11-16; CHARTIER, Roger. “O pasado no presente. Ficção, história e memória”. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Roger Chartier – a força das representações: história e ficção*. Chapecó, SC: Argos, 2011, p. 95-124; CERTEAU, Michel de. “A operação historiográfica”. In: *A Escrita da História*. Trad. Maria de Lourdes Menezes, 2 ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

⁶⁵ Ver CHARTIER, *A história ou a leitura do tempo*, op. cit..

posso deixar de envolver-me⁶⁶. É hora de conhecermos sua trajetória e escutarmos suas histórias.

⁶⁶ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução do original alemão Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida pereira; revisão da tradução César Benjamim. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. Puc-Rio, 2006, p. 251.

2 TEMPOS DE TENRA JUVENTUDE

*“Existem praias tão lindas
Cheias de luz
Nenhuma tem o encanto
Que tu possuis
Tuas areias
Teu céu tão lindo
Tuas sereias
Sempre sorrindo
Copacabana, princesinha do mar.”*

Alberto Ribeiro e João de Barro, *Copacabana*, 1954.

2.1 A mocidade em Copacabana

Lúcia Maria Murat Vasconcellos ou apenas Lúcia Murat, nome com o qual construiu sua trajetória no cinema, viveu a infância e adolescência em Copacabana, famoso bairro da “zona sul” do Rio de Janeiro, cuja identidade, tanto para aqueles que nele moram, quanto para outros brasileiros, e mesmo para estrangeiros que dele têm notícia, está fortemente ligada ao sentido de interação humana com a natureza, especialmente com a paisagem da praia. Nessa direção, quando remonta a infância ela interliga imediatamente suas emoções ao cenário praiano; à experiência do viver ao horizonte marítimo; mostra cheiro, gosto e sentimento pela *princesinha do mar*⁶⁷. A ideia de paisagem é de suma importância para interpretação das coisas, dos objetos e pessoas – afirma o romancista turco Orhan Pamuk: “Quando uma pessoa fictícia vagueia numa grande paisagem, habita-a, interage com ela e se torna parte dela – esses são os atos que a tornam inesquecível”. A título de exemplo, Pamuk cita o romance de Tolstói, *Anna Kariênina*: [...] “ao lermos o romance, vemos a paisagem pelos olhos da heroína e sabemos que a heroína faz parte da riqueza da paisagem. Mais tarde, ela será transformada num signo inesquecível, num tipo de emblema que nos lembra a paisagem da qual faz parte.”⁶⁸

Lúcia se define como uma pessoa de sorte, diz que o pai, Miguel Vasconcellos, nunca teve muito dinheiro, mas a profissão de médico por ele exercida trouxe estabilidade financeira para os Vasconcellos, inclusive apresenta o

⁶⁷ O bairro da infância de Lúcia ficou conhecido como a *princesinha do mar* após o lançamento da canção “Copacabana”, em 1947, com letra de Alberto Ribeiro e música de João de Barro, imortalizada na voz inconfundível de Dick Farney.

⁶⁸ PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 56.

Edifício em Copacabana, onde residiu durante a infância e adolescência, localizado na Rua Hilário de Gouvêia, n.º 30, Apt. 202, quase no *front* do luxuoso *Oceano hotel Copacabana* e a apenas cem metros da Avenida Atlântica⁶⁹ e do famoso *Posto 03* da orla marítima, como uma expressão dessa condição econômica, por vezes reproduzindo a dicotomia “zona sul” e “zona norte” como espaços que demarcam a praia e o subúrbio; lugares para ricos e pobres, respectivamente. Porém, cabe ressaltar, em outra temporalidade, que a orla marítima nem sempre foi o lugar dos mais abastados. No livro *Sobrado e Mocambos*, Gilberto Freyre chama a atenção para o fato de que nos primeiros séculos da colonização, a aristocracia branca brasileira se abstinha de ir à praia, os frequentadores por excelência desse espaço eram as pessoas de cor, pois era lá que se depositavam os excrementos juntados nos “barris que ficavam debaixo da escada dos sobrados, acumulando matéria dos urinóis para serem então conduzidos à praia pelos negros”⁷⁰.

Alain Corbin⁷¹ conta que apenas a partir do século XVIII, na Europa, e século XIX, no Brasil, a orla marítima passou a ser um lugar procurado pela aristocracia, e mesmo assim com fins terapêuticos e não de lazeres. A decisão de D. João VI, por exemplo, de tratar a doença de pele que o atingia com banhos de mar, instalando para isso uma construção na Praia do Caju, em 1817, “favoreceu a uma passagem gradativa da praia como depósito de excrementos e *locus* de trabalho a balneário médico a partir da chegada da família real ao Brasil em 1808”⁷².

O bairro de Copacabana, assim como toda a cidade do Rio de Janeiro, passou por grandes mudanças na virada do século XIX com a remodelação da malha urbana promovida pelo Prefeito Francisco Franco Pereira Passos na cidade, com o incentivo e patrocínio do então presidente Rodrigues Alves (1902-1906), que o nomeou em 30 de dezembro de 1902⁷³. Foi Pereira Passos o responsável pelo

⁶⁹ No livro *A invenção de Copacabana*, Júlia O’ Donnel nos trás um retrato urbanístico do bairro de Copacabana: “são cem quarteirões divididos em 78 ruas, cinco avenidas, seis travessas e três ladeiras, numa área de 7,84 quilômetros quadrados. A via de maior extensão é a Avenida Atlântica, com 4.150 metros e uma média de fluxo diário de cerca de 30 mil veículos.” Cf. O’ DONNEL, Júlia. *A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1889-1940)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015, p. 13.

⁷⁰ FREYRE, Gilberto. *Mocambos e sobrados*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio/MEC, 1977, p. 197.

⁷¹ CORBIN, Alain. *O território do vazio. A praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.

⁷² FARIAS, Patrícia. “A praia carioca, da colônia aos anos 90: uma(s) história(as)”. In: *Revista Contracampo*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2000, p. 125-145. Citação, p. 127.

⁷³ Importante destacar que a nomeação do engenheiro Pereira Passos para prefeito da Capital Federal foi possível apenas graças à aprovação da Lei 939, de 29 de dezembro de 1902, que criou a figura do prefeito/interventor federal. Veja-se, sobre as mudanças político-administrativas no Distrito

início das obras da Avenida Atlântica, que margeia a praia copacabanense. Ícone máximo da Copacabana residencial e aristocrática das primeiras décadas do século XX. É nesse momento também que o Hotel Copacabana Palace abre suas portas, em 1923, para abrigar a elite européia visitante.⁷⁴

Após a Segunda Guerra Mundial, a então capital federal⁷⁵, ganhará uma nova face, diferente da vertente francesa que presidira a urbanização a *La Pereira Passos* do início do século XX, os contornos e hábitos parisienses agora são substituídos pelo modelo norte-americano. Novos ideais de modernidade vão se fazer presente e o bairro de Copacabana vai ser o símbolo maior dessa nova ilação: o culto a cor bronzeada, os banhos de mar, os banhos de sol e o acesso a produtos importados vão atrair os segmentos dominantes do Rio que migram para “Copa”. Entre 1920 (com 17 mil habitantes e 1,5% da população total da cidade) e 1970 (com 250 mil habitantes e 6% da população do Rio de Janeiro), o crescimento demográfico do bairro foi de espantosos 1.500%, enquanto a cidade, no mesmo período, crescia 240%, como avalia Júlia O’ Donnel.⁷⁶

Em 29 de outubro de 1948, três anos depois do fim da Guerra, nasce a pequena Lúcia, no Rio de Janeiro, passando então a conviver e, mais do que isso, a desfrutar uma experiência direta e prática com os hábitos da sociedade e cultura copacabanense. Ao lado dos dois irmãos mais jovens, Miguel e Heitor, recebe uma educação, segundo ela, primorosa e deleita dos prazeres que o bairro lhe oferece. Como ela mesma observa, sentindo-se uma pessoa privilegiada: “Minha formação de vida é, de certa maneira, diferenciada. Criei-me em Copacabana, nos anos 50, vivendo o Rio de Janeiro nos seus melhores dias de *glamour* e expressão cultural.”⁷⁷

A memória da infância e adolescência, nos anos 1950, não se limita apenas a uma referência histórica acerca da política de desenvolvimento econômico instituída pelo então presidente Juscelino Kubitschek; a expressão aparece cristalizada pela

Federal promovidas por essa nova legislação, FERREIRA, Marieta de Moraes. *Rio de Janeiro: uma cidade na história*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2000, p. 26-28.

⁷⁴ Ver, a respeito, FARIAS, *A praia carioca*, op. cit., p. 130.

⁷⁵ O Rio de Janeiro foi, sucessivamente, capital da colônia portuguesa, desde 1763 até 1815, depois do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves (1815-1822), do Império do Brasil (1822-1889) e da República dos Estados Unidos do Brasil (1889-1968) até 1960, quando a sede do governo foi transferida para a recém construída Brasília. Ver FERREIRA, *Rio de Janeiro: uma cidade na história*, op. cit., p. 28.

⁷⁶ O’ DONNEL, *A invenção de Copacabana*, op. cit., p. 13.

⁷⁷ Ver entrevista de Lúcia Murat in NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002, cap. 56, p. 323.

historiografia quando se refere ao período como “os anos dourados”⁷⁸. Muito além disso, as linhas das lembranças tangenciam-se com o círculo *mnemônico* no momento em que faz alusão a vivência cultural no Rio, por exemplo, a cultura engendrada pela indústria cinematográfica no período, recordando aquela época como os “anos da brilhantina”, termo utilizado para fazer alusão aos penteados dos galãs e almofadinhas do cinema americano que sempre apareciam nos filmes com os cabelos molhados e moldados pelo cosmético capilar.

Lúcia teve contato com o cinema ainda muito criança, era levada por uma pessoa muito especial, sua babá, de quem se lembra apenas do primeiro nome: “chamava-se Maria”. A ama-seca leva-lhe para assistir os filmes em cartaz no Cine-Passatempo “Royal”, que ficava na Avenida Atlântica, 3806, subsolo da Galeria Alaska, com sessões diárias das 10hs às 24hs. Nos anos sessenta, costumava frequentar as Sessões do Cine-Hora Copacabana, na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, 680, loja H. Nesses lugares cercados de sonhos, a menina de olhos serenos e cerúleos se encantava com as fachadas e letreiros em *Art-déco*, estilo arquitetônico dominante nos prédios que abrigavam as salas de exibição do Rio de Janeiro nos anos 30, 40 e 50, época em que as grandes produções hollywoodianas fascinavam o público que lotava as sessões para ver seus astros e estrelas preferidos. Entretanto, na contramão da multidão que se aglomerava para ver de perto os astros de Hollywood, Lúcia gostava mesmo era do cinema popular, da chanchada: “apesar de eu pertencer a uma família de classe média mais ou menos intelectualizada, que achava de mau gosto assistir à chanchada. Adorava Grande Otelo e Oscarito, era uma relação lúdica com o cinema nacional.”⁷⁹

A ênfase de Lúcia no olhar jocoso da classe média alta para com o cinema popular nacional dos anos 1950, emite signos de um estilo de vida que se afirma naquele período e que o cinema de Hollywood ajudou a consolidar. O crítico de cinema Salvyano Cavalcanti Paiva, argumenta que esse papel do cinema internacional começa a partir dos anos 1930, quando os filmes produzidos no exterior passam a entrar no Brasil sem pagar impostos.

⁷⁸ Veja-se, entre outros, BENEVIDES, Maria Victoria de Mesquita. *O governo Kubitscheck: desenvolvimento econômico e estabilidade política*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979; GOMES, Angela de Castro. *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1991; BOJUNGA, Cláudio. *JK, o artista do impossível*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

⁷⁹ Lúcia Murat in: NAGIB, *O cinema da retomada*, op. cit., p. 322.

Em 1942, dos 409 exibidos no país, apenas um era brasileiro. Apesar do esforço dos diretores da Cinédia, Brasil Vita Filmes e Vera Cruz, com as chanchadas, musicais românticos e dramas, as imagens que alimentavam o imaginário do tecido social brasileiro eram estrangeiras, inclusive as imagens eróticas tanto do homem quanto da mulher.⁸⁰

Exceção à regra eram as passistas que desfilavam nos carnavais do Rio com fantasias mínimas e transparentes, ou biquínis improvisados com lenços.⁸¹ Na década de 1950, as passistas eram a atração maior do carnaval carioca. Não há como esquecer a dançarina e naturalista Luz del Fuego, pseudônimo de Dora Vivacqua, que scandalizou a sociedade ao aparecer desnuda, na praia de Copacabana, desfilando em cima de um carro de sorvetes.⁸² Não por acaso – lembra Mônica Bastos⁸³ –, são essas imagens que estão presentes nos filmes da terceira fase das chanchadas *Os carnavalescos da Atlântida*, foi também nesse momento que a dupla Oscarito e Grande Otelo tomou conta dos cinemas na época. Com uma química ímpar, a dupla arrastou multidões ao cinema, até 1954, quando filmou seu último trabalho. Nos anos 1940, os dois filmaram a maioria dos carnavalescos da Atlântida, Oscarito no primeiro papel, e o grande Grande Otelo como faxineiro, secretário, uma escada para o sucesso do amigo. Segundo Rosângela Dias⁸⁴ e Domingos Demasi⁸⁵, o filme mais completo dessa fase foi *Este mundo é um Pandeiro* (1947), dirigido por Watson Macedo.

Ainda na infância, Lúcia teve contato com outro universo cultural muito presente no seio da família materna: a literatura. O seu tio-avô era poeta, abolicionista, cadeira número 01 da Academia Brasileira de Letras. Vários poemas de Luís Morton Barreto Murat⁸⁶ e livros dos seus amigos poetas contemporâneos –

⁸⁰ PAIVA, Salvyano Cavalcanti. *História ilustrada dos filmes brasileiros 1929-1988*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989, p. 93.

⁸¹ Ver, a respeito, PAIVA, Salvyano Cavalcanti. *Viva o reboledo: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

⁸² Sobre a dançarina capixaba Luz del Fuego, ver AGOSTINHO, Cristina; BRANCA, Paula de; BRANDÃO, Maria do Carmo. *Luz del Fuego, a bailarina do povo*. Ed. Best Seller, 1994.

⁸³ BASTOS, Mônica Rugai. *Tristeza não pagam dívidas – Cinema e política nos anos da Atlântida*. São Paulo: Olho d'Água, 2001.

⁸⁴ DIAS, Rosângela de Oliveira. *Chanchada - Cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1993.

⁸⁵ DEMASI, Domingos. *Chanchadas e dramalhões*. Rio de Janeiro, Funarte, 2001.

⁸⁶ Luís Murat nasceu em Itaguaí (RJ), em 4 de maio de 1861, e faleceu no Rio de Janeiro (RJ), em 3 de julho de 1929. Autor de poesia romântica, liga-se acidentalmente à geração parnasiana. Sofreu influências dos românticos franceses Victor Hugo e Théophile Gautier, que se evidenciam na tendência para as imagens fulgurantes e para a exaltação verbal, e dos poetas nórdicos, ao expressar certas notas profundas, obscuridades e uma atmosfera de espiritualismo. Era um poeta culto e investigador, e fez a poesia sem parecer preocupado em filiar-se a uma escola. Para saber

Machado de Assis, Olavo Bilac (o poeta das estrelas), Vicente de Carvalho (o poeta do mar) – se encontravam na biblioteca da casa dos avós maternos, seu tio Carlos Frederico Murat era extremamente culto, cuidava com muito zelo daquela preciosidade que para sobrinha era uma grande fantasia. Lúcia descreve Luís como sendo um grande mito na família, lembra com orgulho do seu artigo *Um louco no cemitério*, atacando frontalmente seu antigo amigo Raul Pompeia, por seu discurso no enterro de Floriano Peixoto, texto que teria sido a causa imediata do suicídio do autor de *O Ateneu*, no dia de Natal de 1895.

Além da experiência literária e cinematográfica, Lúcia viveu intensamente a Bossa Nova, um tipo de música que mesclava o *jazz* americano com o samba de roda carioca; estilo musical cuja grande figura de referência para ela é o cantor e compositor Carlos Alberto Ferreira Braga, chamado pelos amigos de “Braguinha”, nome pelo qual tornou-se conhecido também no meio musical, embora tenha adotado o pseudônimo de João de Barro para evitar constrangimentos familiares. Compositor de carreira mais longa no Brasil é dele a letra de “Carinhoso”, em parceria com Pixinguinha. A parceria com Antônio Ribeiro no samba “Copacabana” imortalizou a praia carioca na memória coletiva, suas marchinhas de carnaval ainda hoje fazem sucesso.⁸⁷

Já na adolescência, no início dos anos 1960, Lúcia lembra com alegria dos encontros com os amigos da “zona sul” no “Beco das garrafas”, uma viela entre os números 21 e 37, da Rua Duvivier em Copacabana, há apenas 750 metros do edifício onde ela morava. No local se concentravam algumas pequenas boates e night-clubs. Em livro, Marcelo Cerqueira⁸⁸ esclarece que no final dos anos 1950 e até meados dos anos 1960 o beco fervilhava durante as noites pioneiras da Bossa Nova. No local existiam três boates, Little Club, Bacará e Bottle’s, chamados popularmente de “fumaceiros” por serem locais pequenos e fechados, onde a fumaça dos cigarros se propagavam por todo o ambiente. No beco se reuniam músicos que tinham fama de boêmios e exímios peritos em esvaziar garrafas de

mais sobre o poeta Luís Murat, indico AMPARO, Flávia. *Luís Murat*. Coleção Série Essencial nº 58. Associação Brasileira de Letras: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

⁸⁷ Ver *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível online em: <http://dicionariompb.com.br> [Acesso em 17 fev. 2018].

⁸⁸ Jovem chegado à boemia, e arriscando vez por outra um violão, Marcelo Cerqueira fazia parte da caravana onde despontavam para fama Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Chico Buarque, Nara Leão e Dolores Duran. No livro *O Beco das garrafas*, ele conta suas aventuras pela ruela, regadas de muito *whisky* e namoricos. Veja-se CERQUEIRA, Marcelo. *O Beco das garrafas: uma lembrança*. Editora Revan, 1994.

whisky, cerveja e copos de chopp. Mas o apelido de “beco das garrafas” vem do fato dos moradores de alguns prédios locais, na ânsia de dormir e ter um sono tranquilo, não se conformarem com o barulho das madrugadas, atiravam garrafas do alto de seus apartamentos como uma forma de sinalizarem o descontentamento. O fato ganhou os jornais da época, e as ameaçadoras garrafas viraram notícia, e por bem ou por mal também ficaram conhecidas. O rótulo ou apelido de “beco das garrafas” veio do jornalista e cronista Sérgio Porto por ter se referido ao beco como “beco das garrafadas”.⁸⁹

Além da Bossa Nova, consonante a tendência juvenil da época, Lúcia experimentou a forte inserção do *rock* no Rio, um novo ritmo musical muito presente nos bares e casas de show de Copacabana, passando a ouvir famosos artistas estrangeiros. Vivenciou plenamente o desabrochar desse novo ritmo: quente, intenso e envolvente, que extasiou a juventude e induziu-lhe a experimentar toda a liberdade característica do *rock in roll*. Gostava de Elvis Presley e era apaixonada pelos Beatles, mas a canção que mais lhe marcou foi *Summertime*, na voz rasgada da cantora americana Janis Joplin.

O *rock* brasileiro também se fazia presente em sua vida, não só através dos botecos, mas também com as músicas escutadas nas rádios. Aos dez anos de idade presencia o estouro da Jovem Guarda, um movimento musical comandado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, que durou de 1958 a 1968 – aponta Ricardo Pugiali⁹⁰. O grupo começou como uma versão brasileira do *rock in roll* de Billy Haley e seus Cometas, Elvis Presley, entre outros, e logo depois sofreu influências dos Beatles e de outros astros britânicos, das canções românticas da Itália e França, formando uma linguagem própria, brasileira, apelidada de *lê lê lê* por causa do título do primeiro filme dos Beatles, *A hard day's night – Os reis do yeah, yeah, yeah*, do diretor Richard Lester, lançado em 1964.⁹¹ Vivendo a juventude em meio a uma grande curtição, Lúcia vivia em ritmo de aventura, pegava carona nas lambretas e calhambeques dos brotinhos legais da zona sul. Lembra com saudosismo do som contagiante das guitarras, das *jukeboxes* e dos discos de vinil

⁸⁹ CERQUEIRA, *O Beco das garrafas*, op. cit., p. 36-37.

⁹⁰ PUGIALI, Ricardo. *Almanaque da Jovem Guarda*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A., 2006, p. 21.

⁹¹ Sobre as muitas histórias da Jovem Guarda, ver AGUILLAR, Antônio; AGUILLAR, Débora; RIBEIRO, Paulo Cesar. *Histórias da Jovem Guarda*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2005.

que rodavam nas vitrolas e embalavam as festas de arromba com os amigos e amigas camaradas.

Do gosto pelas chanchadas ao *rock in roll*, Lúcia transgride aos padrões socialmente estabelecidos, suas memórias nos revelam como as contraculturas, ou melhor, como as contracondutas são constantes na sua história desde a infância. Como lembra Michel Foucault, as contracondutas são revoltas de condutas, resistência ao poder ou o governo do outro:

São movimentos que têm como objetivos outras condutas, isto é, querer ser conduzido de outro modo, por outros condutores e por outros pastores, para outros objetivos e para outras formas de salvação, por meio de outros procedimentos e de outros métodos.⁹²

Em movimentos que procuram escapar da conduta dos outros, Lúcia procurou desde a infância definir sua maneira de si governar, o que muitas vezes lhe colocou em oposição ou desobediência as condutas dos pais. Embora as imagens difusas da mocidade, trazidas pela memória, evocam recordações muito afetivas, sobrecarregadas de momentos de carinho, amor e solidariedade nas relações parentais.

2.2 Primeiras rachaduras

[...] Eu ia muito ao Sul quando criança, eu brinco um pouco com essa coisa de fazenda, essa relação que no fundo eu sempre admirei até porque não fazia parte de mim, essa relação com a terra, com a coisa da sobrevivência. E ao mesmo tempo, a família da mamãe era não sei quantos suicídios, sentiam muito orgulho [...]. Fomos educados assim, a minha avó [materna] falava francês. Eram os dois lados muito nítidos, duas famílias bem distintas mesmo.⁹³

[...] Da parte da mãe tínhamos poetas, intelectuais, uma certa preguiça que justificava o não trabalho – era meio feio trabalhar para ganhar dinheiro – a licença de enlouquecer, o medo de enlouquecer. Da parte do pai, o sul, as fazendas, imigração, o trabalho.⁹⁴

⁹² FOUCAULT, Michel. *Segurança, território, população*. Curso dado no Collège de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 253.

⁹³ Entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 353.

⁹⁴ Lúcia Murat, em voz off, in *Uma longa viagem*, 2011.

As famílias são exemplos dos dois segmentos sociais mais representativos da infância de Lúcia Murat. Coerente com sua concepção, os parentes da mãe reproduzem um discurso histórico e filosófico que persistiu durante muito tempo no Brasil, cuja referência está na concepção coletiva presente nas sociedades aristocráticas da modernidade, em que o ócio ou “o não trabalhar” aparece como emblema de *status social*. A vida dedicada ao ócio é, sinônimo e condição necessária à erudição, à vida política e às ocupações nobres. O trabalho é visto como desonra e degradação, e, é relegado principalmente aos servos e escravos.

Em oposição ela apresenta a família do pai: “O meu avô, era migrante cearense, a minha avó era imigrante portuguesa e se encontraram no sul do Paraná. E a partir daí eu sempre fantasiei que eles eram mais pobres do que efetivamente eu acho que eram.”⁹⁵ O Dr. Miguel Vasconcellos, pai da cineasta, é apresentado por ela como único filho do casal que estudou e se formou, provavelmente, por isso, era motivo de grande orgulho entre seus familiares.

Miguel se mudou de Palmas, no Paraná, para a cidade do Rio de Janeiro em 1930, ano em que se realiza a importante Revolução contra as oligarquias cafeeiras que dominavam a cena política brasileira desde final do Século XIX. “Papai veio junto com o Getúlio, naquela turma de libertários, tenentistas e estudantes que o acompanhou no trem que o trouxe do Sul para o Rio... era estudante de medicina e *veio amarrar o cavalo no obelisco*.” No Rio, em 1932, Miguel se formou médico e conheceu aquela que viria a ser sua esposa e mãe dos seus filhos, a senhorita Antonina Murat, de família intelectual e educada nos mais rígidos padrões da alta sociedade católica carioca do início do século XX, estilo de vida que ela entendia como educação possível para seus descendentes. Casaram-se em 1937, ano paradoxal para Miguel, pois aquele ano do matrimônio foi também o de implementação da ditadura varguista. Sobre a relação conjugal dos pais, Lúcia relata:

Minha mãe [...] casou-se com ele [Miguel Vasconcellos] por amor, tinha sempre esse lado, uma mulher muito bonita. [...] o meu pai era um homem que tinha várias mulheres. Então, era um típico casamento daquela época... quando eu cresci já estava assim estabelecido: ela tendo crises e ele o homem que tinha várias namoradas ou que tinha uma... o assunto era sempre brincadeira entre os filhos. E ela foi sempre o exemplo da mulher que eu não

⁹⁵ Entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 353.

queria ser... da mulher desperdiçada, digamos assim... como ela era uma pessoa muito dura, não muito dura, muito rebelde, ela não admitia a situação da mulher naquele momento que era a de aceitar essa condição. Ela aprontou horrores a vida inteira com ele e com todo mundo. Tentou suicídio, gritava, fazia várias confusões por causa das outras e era uma situação bem comum naqueles anos 1950, as mulheres tomavam pílulas para dormir, os homens tinham outras mulheres e as mulheres não conseguiam sair para viver outras situações [...].⁹⁶

O modelo da mulher ideal dos anos 1950, que Lúcia diz não querer ser, era definido a partir dos arquétipos atribuídos “a dona de casa burguesa”, descrita por Michelle Perrot – embasada por Bonnie Smith e Anne Martin-Fugier⁹⁷ – como aquela que tem a responsabilidade de zelar pela família e de manter o lar na mais perfeita ordem: “arrumação e limpeza da casa ou do apartamento, lavagem e repassagem das roupas, elaboração dos cardápios das refeições, cuidados e educação das crianças, organização das *soirées* familiares.”⁹⁸ Para uma burguesa, mãe de família que tem filhas na idade de casar, é uma preocupação permanente.

Esse modelo atribui à mulher atividades circunscritas apenas aos espaços privados e características próprias da feminilidade como o instinto materno, a pureza, a resignação e a doçura. Na prática, essa moralidade favorecia as experiências sexuais masculinas, tais como as do Dr. Miguel Vasconcellos, pois a infidelidade do homem era explicada pelo comportamento “naturalmente poligâmico” do varonil, enquanto procurava restringir a sexualidade feminina aos parâmetros do casamento convencional, punindo severamente as aventuras extraconjugais das mulheres. Como a honra do marido dependia do comportamento da esposa, se ela a manchasse era colocada de lado. Em *O prazer no casamento*, Margareth Rago lembra ainda que é nesse cenário que se moviam as chamadas moças de família *versus* melindrosas, levianas *versus* moças para casar, vassourinhas e maçanetas. “Dar-se ao respeito” era uma palavra de ordem. “Não casar” era sinônimo de fracasso e interromper carreira, na chegada do primeiro filho, considerado natural.⁹⁹

Nesse ponto pode-se dizer que Antonina não se rendeu aos padrões socialmente estabelecidos, mesmo depois de ter a primeira filha, Vera Murat

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ SMITH, Bonnie. *Les Bourgeoises du nord de la France*. Paris: Perrin, 1989; MARTIN-FUGIER, Anne. *La Bourgeoise. Femme au temps de Paul Bourget*. Paris: Grasset, 1983.

⁹⁸ PERROT, *Minha história das mulheres*, op. cit., p. 116.

⁹⁹ Ver RAGO, Margareth. “O prazer no Casamento”. In: *Revista Ideias*, v. 2, n.2, 1994; *Cadernos Ceru*, Série 2, n.º 7, 1996, p. 97-111. Ver, ainda, PRIORE, Mary del. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. 2 ed. São Paulo: Planeta, 2014, p. 160-161.

Vasconcellos, em 1937, ela continuou exercendo a profissão de professora, lecionava no ensino elementar. Tal como outras mulheres, Antonina faz parte de um Brasil que vive um período de ascensão da classe média. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o país contabilizou o crescimento urbano e a industrialização sem precedentes que conduziram ao aumento das possibilidades educacionais e profissionais. As distinções entre os papéis femininos e masculinos, entretanto, continuavam nítidas; a moral sexual diferenciada permanecia forte e o trabalho da mulher, ainda que cada vez mais comum, era cercado de preconceitos e visto como subsidiário ao trabalho do “chefe da casa”, os homens tinham autoridade e poder sobre as mulheres e eram responsáveis pelo sustento da esposa e dos filhos. Apesar dessa forte concepção ser presente no lar dos Vasconcellos, Lúcia lembra com ufania que a mãe fazia questão de trabalhar.

Ela tinha um orgulho de trabalhar, nas brigas com o papai foi uma coisa que ela sempre passou para a gente, a importância de trabalhar... ela se achava independente por isso, era uma brincadeira, ela não ganhava nada, pagava três sorvetes para cada filho com o que ela ganhava. Mas o discurso era da independência, não tinha nada com a realidade econômica, mas foi importante para mim, como a questão da mulher. Talvez mais importante até foi a presença dela... da frustração dela, da decadência dela... você encarar uma pessoa que era muito inteligente e que não conseguiu escapar daquele mundo.¹⁰⁰

Apesar do trabalho como professora do primário, “uma profissão que se tornou uma ambição digna para as filhas da pequena burguesia e das classes populares, rurais e operárias do início do século XX”¹⁰¹, Antonina não conseguiu escapar dos chamados padrões moralistas da época. Tipos tonificados, nos anos 1950, pelo *Jornal das moças* e por revistas como *Cláudia* e *O Cruzeiro*. Carla Bassanezi Pinsky e Mary del Priore apontam que essa imprensa folhetinesca continuava a propalar a crença de que ser mãe e dona de casa era destino natural das mulheres, enquanto a iniciativa, a participação no mercado de trabalho, a força e o espírito de aventura definiriam a masculinidade. Não importava os desejos ou a vontade de agir espontaneamente, o que contava ainda eram as aparências e as regras. Durante os chamados “Anos Dourados”, as moças que permitissem liberdades “que jamais deveriam ser concedidas por alguém que se preze em sua

¹⁰⁰ Entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 356.

¹⁰¹ PERROT, *Minha história das mulheres*, op. cit., p. 126.

dignidade” acabavam sendo dispensadas e esquecidas, pois “o rapaz não se lembrará da moça a não ser pelas liberdades”.¹⁰²

Para Antonina não foi fácil lidar com as rachaduras dos costumes nos anos 1960, seu pensamento encontrava afago nas mesmas páginas de revistas, onde lia-se críticas às liberdades do cinema, do *rock’n roll*, dos bailes de carnaval e das danças que permitiam abusar das moças inexperientes.¹⁰³ Via com maus olhos a preferência de Lúcia pelas chanchadas ao invés de fitas que ressaltassem os bons costumes e personagens comportados circulando em lugares bem frequentados. Prezava o que se estava em alta: “a juventude saudável que sabe se divertir – sem escandalizar – e a brotolândia que dá exemplo de amor aos estudos e à família”. Perseguia, pois, as transformações juvenis e a rebeldia dos filhos mais novos, visto que as duas filhas mais velhas não trouxeram problemas, casaram-se virgem, conforme os padrões estabelecidos na época. A preocupação de Antonina era com Miguel, Heitor e Lúcia, não queria que eles bebessem *cuba-libre* nem frequentassem o Snack Bar em Copacabana. Temia ao ver os meninos usarem blusa vermelha e *blue jeans*, vinha logo na mente a imagem difundida nas revistas, “dos rapazes que mentem para os pais, cabulam as aulas, não pensam no futuro e não têm base moral para construir um lar”¹⁰⁴.

Tudo ficou muito difícil para minha mãe. As duas filhas mais velhas cresceram nos anos 50, quando a vida tinha regras muito definidas. Criada nos padrões mais moralistas de sua época, minha mãe teve que se debater contra si mesma para defender os filhos que vieram depois.¹⁰⁵

Essa fala é utilizada por Lúcia Murat no filme *Uma longa viagem* como tom inicial para falar dos encontros libertários que teve nos 1960, encontros que se chocaram com a cultura burguesa, patriarcal e religiosa tão enraizada em sua família. Regras e advertências não foram suficientes para barrar Lúcia e os dois irmãos mais novos, eles fugiram ao padrão estabelecido. Miguel transgrediu

¹⁰² Ver PINSKY, Carla Brassanezi. “Mulheres dos Anos Dourados”. In: PINSKY, Carla Brassanezi e PRIORE, Mary del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. – 10ed. – São Paulo: Contexto, 2013, p. 607-639; PRIORE, *Histórias íntimas*, op. cit., p. 163-164.

¹⁰³ Ver os artigos “Beijos no Carnaval”, in: *O Cruzeiro*, 11 mar. 1950, p. 52; “Campeãs do Carnaval”, in: *O Cruzeiro*, 11 mar. 1950, p. 20; CARNEIRO, Luciano. “Os bonitões em desfile”, in: *O Cruzeiro*, 21 jan. 1950, p. 63; DAMM, Flávio. “Dança do fogo no Carlos Gomes”, in: *O Cruzeiro*, 10 maio 1950; PAES, Antonio Rodrigues. “Um fato em foco”, in: *O Cruzeiro*, 11 mar. 1950.

¹⁰⁴ Ver, nesse sentido, PRIORE, *Histórias íntimas*, op. cit., p. 163-164.

¹⁰⁵ Lúcia Murat, em voz off, in *Uma longa viagem*, 2011.

fumando maconha e foi preso por porte de drogas, Heitor foi preso na Índia com malotes de haxixe, Lúcia explorou sua sexualidade, abriu mão do teatro, do balé e da virgindade e leu obras que a fez discordar dos pais. A moda do “existencialismo” chega à sua biblioteca aos treze anos de idade. Lia Sartre, Boris Vian e Margareth Mead. *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, torna-se seu mistagogo.

Na leitura, Lúcia buscava saídas para seus conflitos, uma forma de se livrar de um “destino” que parecia lhe esperar somente pelo fato de *ser* mulher. Leitora compulsiva de filosofia, começa a desejar viver as aventuras dos livros: “Lembro-me de que a partir de algumas leituras do existencialismo de Sartre, eu não me lembro bem o que eu estava lendo, eu concluí que eu não acreditava mais em Deus e comuniquei à família num jantar de domingo, aí a minha mãe teve uma crise.”¹⁰⁶ Era 1961, ano em que João Goulart assume a presidência, era também o começo de outras rachaduras, o rompimento com a religião foi apenas o ponto de partida da inserção política que se intensifica quando do ingresso na Universidade.

2.3 Inserção política

O contato com as questões de cunho político e social já existia na vida de Lúcia muito antes dos tempos de academia. Apesar de classe média alta, “bem-nascida”, percebia que a vida que levava não era a da maioria dos brasileiros. “Empregada, por exemplo, não podia subir pelo elevador social, só pelo de serviço.”¹⁰⁷ O pai, Miguel Vasconcellos, médico politizado, foi diretor do Hospital Getúlio Vargas e do Hospital Pedro Ernesto, também tinha um consultório em Realengo, atendia muitas pessoas de graça no subúrbio do Rio e, por várias vezes, levou Lúcia consigo nas visitas às favelas. Membro do Partido Comunista Brasileiro (PCB), mas sem grande atuação política, Miguel era atento e zeloso quanto à formação dos filhos, era também pragmático, não concordou com o modo como Lúcia rompeu com a religião, provocando uma verdadeira cambulhada em uma refeição noturna. Miguel aconselhava os filhos a pensarem antes de fazer suas escolhas e se recusava a impor-lhes suas ideias e, sobretudo, negava-se a proibir,

¹⁰⁶ Entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 354.

¹⁰⁷ Ver Entrevista de Lúcia Murat in CENTENO, Ayrton. *Os vencedores: a volta por cima da geração esmagada pela ditadura de 1964*. São Paulo: Geração Editorial, 2014, cap. 12, p. 362.

procurando conversar, aconselhar, sugerir, orientar. Acreditava que o livre pensamento deveria se realizar inicialmente no seio familiar, como uma primeira criação.

Antes dos militares tomarem o poder, Miguel projetava a possibilidade de um golpe e não se eximia de discutir a questão com os filhos. Em 31 de março de 1964, quando se efetivou a deposição de João Goulart e foi instituída a ditadura no Brasil, Lúcia gracejava à flor da idade, tinha quinze anos, mas o que estava acontecendo não passava despercebido: “tínhamos medo que o papai fosse preso”. Era uma bruma um tanto enevoadada, uma massa gasosa no ar, porém ela presumia que as linhas do vórtice não se apresentavam concêntricas. No edifício em Copacabana, onde morava desde tenra idade, todos os vizinhos eram a favor do golpe. A exceção era o apartamento dos Murat Vasconcellos. “Outro dia eu encontrei um menino que morava lá também e que hoje é um economista conhecido... ele falou: *‘Pô Lúcia, eu só me lembro de em todo o edifício, o único apartamento que não tinha bandeirinha de viva a revolução era o teu’*”¹⁰⁸.

Em livro recente em que se discute a articulação golpista de 1964, Jorge Ferreira e Angela de Castro Gomes chamam a atenção para o clima de euforia que tomou conta da população do Rio naquele dia: “havia um mar de gente na Avenida Rio Branco e também em frente à igreja da Candelária, sob chuva de papel picado.”¹⁰⁹ Os historiadores registram a celebração popular para problematizar a construção de uma memória que, sobretudo a partir dos anos 1980, buscou isentar a população brasileira de qualquer apoio ao que ocorreu no Brasil antes e pós-1964. “Igualmente se elaborou a ideia de que o golpe e a ditadura que se seguiu foram obra exclusiva de militares, até porque as principais lideranças civis que participaram da deposição de Jango foram logo descartadas.”¹¹⁰ Contrários a essa postura, Ferreira e Gomes elaboram a narrativa das histórias associada à reprodução das notícias de jornais e revistas publicadas na época, constroem uma asserção historiográfica que não deixa dúvidas sobre a participação civil no golpe de 1964. Alternando temporalidades e espacialidades articulados a uma escrita

¹⁰⁸ Entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 355.

¹⁰⁹ FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. *1964: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014, p. 14.

¹¹⁰ Ibid., p. 14.

historiográfica, captura o leitor desde as primeiras páginas ao despertar uma curiosidade crescente sobre o cenário do dia seguinte ao golpe militar e civil.

O dia 1º de abril foi de tráfego congestionado, avançado passo a passo no Rio de Janeiro. [...] Filas extensas na Rua Barata Ribeiro e Avenida Nossa Senhora de Copacabana. Casas comerciais, mercearias, bares, cafezinhos, restaurantes continuaram a atender ao público, normalmente, embora devagar e em grupos, pois entravam poucos consumidores nas lojas ao mesmo tempo. Soldados do Exército patrulhavam as ruas, nas proximidades da praia, cujo ambiente era de otimismo, com populares se manifestando: “Isso não vai dar em nada.” – Essas são as palavras da matéria “Guanabara hora a hora”, publicada na página 37 da revista *O Cruzeiro*, Edição Histórica, de 10 de abril de 1964. Ela é bem mais longa e finaliza procurando descrever o clima reinante na mesma praia, à tardinha: “homens, mulheres e crianças empunham bandeiras, lençóis, comemoram o que ficou sendo o carnaval da vitória.” [...] o anúncio do sucesso da “Revolução pela Ordem” [...] é a tônica que invade as páginas de *O Cruzeiro* [...] Não foi a única: sua maior concorrente, a revista *Manchete*, lança não apenas uma, mas duas edições para cobrir o extraordinário evento que o país acabava de viver. Numa edição de abril, sem dia, há uma advertência importante: “Número para ser guardado pelos leitores como documento histórico.” Também há outra edição, “Extra”, datada de 11 de abril de 1964.¹¹¹

As narrativas recortadas e fragmentos historiográficos – com base em fontes jornalísticas e revistas – nos reportam à maneira como determinadas parcelas da população se comportaram diante de um fato dramático, como o ocorrido em 1964. Lúcia conheceu bem as ideias difundidas por revistas como *O Cruzeiro* e *Manchete* durante sua adolescência vivida no Rio. “Não se lia a palavra golpe, os termos presentes nas matérias e legendas dos grandes jornais e revistas em circulação eram rebelião ou revolução.”¹¹² Leitora voraz, pela seleção do vocabulário analisava o real desejo dos editores e intuía o que se passava também por conta das lições de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir. Queria até ir para Paris. “Sempre me vi em Paris no Dia da Libertação¹¹³, mesmo que eu tivesse nascido depois. Me vejo linda,

¹¹¹ Ibid., p. 11.

¹¹² Entrevista de Lúcia Murat concedida ao autor. Rio de Janeiro, 5 abr. 2018. Acervo UFPE-CFCHLHOI.

¹¹³ A libertação de Paris, sob domínio da Alemanha nazista desde a assinatura do armistício de 22 de junho de 1940, começou no dia 19 de agosto de 1944 e encerrou com a rendição da última guarnição presente na cidade, em 25 de agosto de 1944. No dia da libertação, os exércitos aliados entraram vitoriosos na capital de França. Ver BEEVOR, Antony. *Paris após a libertação 1944-1949*. 8ed. Lisboa: Bertrand Editora, 2011.

vibrante, comemorando o fim do nazismo. Como se o mundo se resumisse naquele dia.”¹¹⁴

Ao lado de seus aliados civis, os militares derrubaram o governo constitucional de João Goulart e tomaram o poder sob o pretexto de livrar o país da ameaça comunista¹¹⁵ e de resgatar a democracia. Entretanto, o golpe militar e civil de 1964 durou muito além do previsto e tomou rumos muito diversos. Depois de instaurado, o movimento revelou-se uma ditadura militar e, por meio de diversos decretos chamados Atos Institucionais (AI), mudou autoritariamente as instituições brasileiras. O AI-1 foi baixado aos nove dias de abril de 1964 pelos comandantes das três Forças Armadas do Brasil (FAB), e modificava pontos fundamentais da Constituição Federal da República de 1946. Estabeleceu-se a eleição para presidente por votação indireta do Congresso Nacional, que acabou elegendo a 15 de abril, com mandato até 31 de janeiro de 1966, o general Humberto de Alencar Castelo Branco¹¹⁶. Esse ato suspendeu as imunidades parlamentares, cassou mandatos, suspendeu a estabilidade de emprego de juízes e demais funcionários públicos, conferiu ao presidente da República poderes para enviar projetos de lei para apreciação da Câmara dos Deputados e do Senado que, se não fossem votados em até 30 dias, eram considerados aprovados por decurso de prazo.¹¹⁷

É nesse contexto, no início de 1967, que Lúcia ingressou como graduanda na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Na faculdade experimentou o fragor das mobilizações e a percepção de como se dava a disputa política clareou-se ainda mais. “Minha inserção na política se deu na Faculdade”. Um ano antes, fez cursinho pré-vestibular no Colégio Andrews, integrado com o terceiro ano do Colegial, na época a instituição ainda funcionava no bairro de Botafogo. Dedicava-se muito aos

¹¹⁴ Lúcia Murat, em *voz off*, in *Uma longa viagem*, 2011.

¹¹⁵ Acerca do anticomunismo no Brasil, ver MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho. O anticomunismo no Brasil (1917–1964)*. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2002.

¹¹⁶ Com a ditadura militar e civil iniciada em 1964, a nação brasileira assistiu à sucessão, na presidência da república, dos seguintes líderes militares: 1) marechal Humberto de Alencar Castelo Branco – abril de 1964 a março de 1967; 2) marechal Artur da Costa e Silva – março de 1967 a agosto de 1969; 3) Junta Militar composta pelos chefes das Forças Armadas do Brasil (Augusto Hamann Rademaker Grunewald, Aurélio Lyra Tavares, Márcio de Souza e Melo), que governou o país por ocasião da doença e posterior morte de Costa e Silva – agosto de 1969 a outubro do mesmo ano; 4) general Emílio Garrastazu Médici – novembro de 1969 a março de 1974; 5) general Ernesto Geisel – março de 1974 a março de 1979; 6) general João Baptista de Oliveira Figueiredo – março de 1979 a março de 1985. Ver REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

¹¹⁷ Veja-se REIS FILHO, *Ditadura e democracia*, op. cit.; GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002; GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002; GASPARI, Elio. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003; GASPARI, Elio. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

estudos, mas não gostava de ficar em casa no final de semana. Apaixonada pela vida lembra com alegria dos passeios com os amigos da zona sul, das idas à casa de campo em Itaipava, distrito do município de Petrópolis localizado na região serrana do Rio, conhecido como refúgio de inverno. “Eu sempre tive uma convivência com pessoas bem mais ricas. Apesar de ser uma pessoa de classe média eu vivenciava muito o dia a dia, de fim de semana, *iates*; eu tinha uma convivência com a burguesia quando era jovem nessa época.”

No fragor da hesitação que assola a juventude, Lúcia não sabia muito bem qual faculdade cursar. Gostava muito de literatura, escrevia desde muito pequenina, mas também adorava cálculos numéricos e álgebra. As notas que constam no seu boletim do Andrews são precisas, era uma excelente aluna de matemática, não por acaso chegou até a estudar no Instituto de Matemática Pura e Aplicada (INPA). A título de resolver a falta de certeza fez um teste vocacional e diante do resultado acabou por fazer a opção de um curso que, a rigor, exige conhecimentos de matemática financeira, história e ética política: “eu acabei entrando na economia por não saber o que fazer.”¹¹⁸

Quando entrou na faculdade de economia, Lúcia ainda não era ligada à esquerda, na verdade tinha um contato maior com pessoas consideradas de direita, talvez em função da convivência com os amigos faustosos: “todos votavam na direita naquele momento na faculdade e eu mesma.”¹¹⁹ No entanto, ela se sentia em completa desconexão com as leituras libertárias da infância e adolescência. Foi quando se aproximou de Vera Sílvia Araújo Magalhães e José Roberto Spigner, namorado daquela, conhecidos do cursinho pré-vestibular no Andrews e colegas de turma no curso de economia. O encontro com aqueles que seriam seus melhores amigos de juventude foi um *devoir* ou núpcias, para fazer uso da expressão difundida por Deleuze e Parnet¹²⁰, encontros que aumentaram sua potência de pensar e agir.

No limite do orgulho, Lúcia envolve-se intensamente com o movimento estudantil e também com o feminismo, vive absorventemente a cinesia da liberação feminina, ações que geraram muitas brigas no seio familiar, sobretudo com a Sra. Antonia Murat. O Dr. Miguel Vasconcellos preferia não se envolver nos conflitos entre a esposa e a filha, visto que as querelas eram mais por questões morais do

¹¹⁸ Entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 356.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998, p. 4.

que políticas. Lúcia foi criada para se casar virgem, mas a primeira relação sexual aconteceu mesmo antes de entrar na faculdade, foi com um “namorado oficial” que conheceu no Colégio Santo Inácio, onde seus irmãos estudavam. “Ele queria casar comigo porque tínhamos transado e eu não queria casar...” Católica praticante, Antonina não imaginava que a caçula das suas três filhas mulheres perdera a singeleza, quando encontrou na sua bolsa pílulas contraceptivas entrou em desespero: “ela ficou histérica, para ela veio tudo junto, porém as mudanças já estavam acontecendo antes e até porque estava acontecendo antes era mais fácil entrar no caldeirão que foi o movimento de 1968.”¹²¹

A inserção política e a luta pela liberdade se potencializam progressivamente quando Lúcia se transporta para 1968. No início daquele ano foi eleita vice-presidente do Diretório Acadêmico da faculdade de economia e administração da UFRJ, participava intensamente de ciclos de debates e atividades, dentro e fora da universidade, se definia como marxista-leninista. Os amigos próximos não eram mais aqueles que frequentavam o seletto *Country Clube* do Rio, agora eram os colegas da Universidade, dissidentes do Partido Comunista Brasileiro (PCB) que debatiam a luta armada e o questionamento ao velho Partidão. Entre os quais, além de Vera Sílvia e Zé Roberto, pode-se citar Cláudio Torres (seu *affair* amoroso desde então), Carlos Wayner, Franklin Martins, Mario Prata, Daniel e Samuel Aarão Reis, Stuart Edgart Angel Jones, Sônia Jones, Cid Queiroz Bejamim, Carlos Zílio e outros que viriam a compor o primeiro grupo articulado da Dissidência Estudantil da Guanabara, a DI-GB¹²², mais tarde denominado de Movimento Revolucionário 08 de outubro (MR-8), referência nominal que Lúcia nega veementemente até o tempo presente.

Ao mesmo tempo, o clima de conflito no apartamento dos Vasconcellos ficou insustentável, quando então Lúcia sai do afago quente do seio familiar: “fui morar com a Vera Sílvia num apartamento que o pai dela tinha alugado para a gente em Ipanema.”¹²³ A partida se deu no estilo do *rock* psicodélico da canção *She's leaving home* (ela está saindo de casa), dos Beatles,

¹²¹ Entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 357.

¹²² Sobre as concepções político-filosóficas no seio da DI-GB, apesar da grande maioria ser composta de dissidentes do Partido Comunista Brasileiro (PCB), Lúcia também aponta as tendências do Partido Comunista do Brasil (PC do B), de linha chinesa, e trotskistas da Quarta Internacional – todos desenvolviam, igualmente, intenso trabalho de organização e mobilização popular. Ver entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 359.

¹²³ Entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 361.

*...morning at five o'clock as the day begins
 Silently closing her bedroom door
 Leaving the note that she hoped would say more
 She goes downstairs to the kitchen
 clutching her handkerchief
 Quietly turning the backdoor key
 Stepping outside she is free...*¹²⁴

Os passos de liberdade experimentados por Lúcia em 1968 vêm acompanhados da nova face do cenário político nacional que se redesenha. Quando os militares derrubaram o governo constitucional de João Goulart, contaram com o amplo apoio da classe média. Na oposição ao regime, havia apenas alguns núcleos, rapidamente dominados. No dia seguinte ao golpe, os partidários mais extremados queimaram o prédio da União Nacional do Estudantes, a UNE, no Rio de Janeiro. No final do ano, aprovou-se a Lei Suplicy de Lacerda¹²⁵, com o objetivo de controlar as entidades representativas do movimento estudantil. Foram anos de perplexidades e dúvida para a classe média. A frente de forças – ampla e heterogênea – que propôs a derrubada de Jango desejava uma intervenção militar rápida, para salvar o país do “comunismo, do sindicalismo e da corrupção.” No entanto, afirma Carlos Fico, o que ganhava corpo era um projeto definido: a hegemonia do grande capital internacional e associado, apoiado num regime que assumia a forma de uma ditadura militar, sobretudo depois da vitória da linha dura, que se iniciou após a posse de Costa e Silva na presidência, em 15 de março de 1967.¹²⁶

Costa e Silva foi ministro da Guerra no governo Castelo e soube carrear para si o apoio da oficialidade radical. Em 1965, quando da vitória de dois oposicionistas nas eleições para governadores, teve papel preponderante nos episódios que culminaram na edição do Ato Institucional nº 2, que ampliava o prazo para cassações e suspensões de direitos políticos. De acordo com Marcelo Ridenti, o Al-

¹²⁴ *She's leaving home* in: The Beatles. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Produção: George Martin. Reino Unido: Parlophone, mai. 1967. [...às 5 da manhã, quando o dia começa/ Silenciosamente fechando a porta de seu quarto/ Deixando seu bilhete que ela desejava explicar mais/ Ela desce as escadas até a cozinha/ Abandonando seu lençinho/ Silenciosamente girando a chave da cozinha/ Dando um passo pra fora, ela está livre...]

¹²⁵ BRASIL. *Lei nº 3.464, de 9 de novembro de 1964*. Lei Suplicy de Lacerda. Dispõe sobre os Órgãos de Representação dos estudantes e dá outras providências. Diário Oficial da União - Seção 1 - 11/11/1964, Página 10169.

¹²⁶ FICO, Carlos. “Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. O Brasil Republicano; v.4. – 5 ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 175.

2 também reforçou os poderes presidenciais e extinguiu todos os partidos políticos. Foram criados apenas dois partidos: a Aliança Renovadora Nacional (ARENA), que reunia as forças governistas de direita, e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), “o único partido legal de oposição, que contou com o apoio do Partido Comunista Brasileiro (PCB)”¹²⁷. Vieram outros Atos, estabelecendo eleições indiretas também para governadores e prefeitos, e promulgando uma nova Constituição em 1967¹²⁸.

Em janeiro de 1968, Costa e Silva nomeou o general Jayme Portella de Mello para o cargo de ministro-chefe da Casa Militar, sua função era secretariar o Conselho de Segurança Nacional (CSN) cujas competências foram aumentadas, o que pôde ampliar as atribuições do Serviço Nacional de Informações, o SNI, e das antigas “seções de segurança nacional”, que se transformaram nas “divisões de segurança e informações”, as DSIs: “tratava-se da criação de uma vasta rede de espionagem, implantada em todo o país, pois, além dos ministérios civis, as pastas militares contavam com seus órgãos de informações, bem como todas as autarquias, fundações e demais órgãos públicos.”¹²⁹ A classe média sentiu-se traída. E sua armadura estimulou a luta e o protesto dos estudantes. Em março de 1968, o assassinato do estudante secundarista Edson Luís, pela Polícia Militar do Rio de Janeiro, durante um protesto feito contra a má qualidade da refeição servida aos estudantes carentes, provocou imensa revolta na população, seu enterro foi acompanhado por milhares de pessoas, uma faixa envolvia o caixão com a frase: “Os velhos no poder, os jovens no caixão”. A rebelião que tomou corpo em 1968 é lembrada por Lúcia com aprazimento num documentário de curta-metragem que produziu sobre a *passeata dos cem mil*.

Em abril e maio discutia-se tudo. Como reformar o ensino? Como acabar com o MEC-USAID? Como derrubar a ditadura? [...] No teatro, na música, no cinema também. Tudo era questionado, pensava-se numa revolução estética. [...] As passeatas se repetem, praticamente toda semana: mil, dois mil estudantes. Mas eles não estavam sozinhos. Do alto dos edifícios da Av. Rio Branco o sinal de apoio: papéis picados e aplausos para todos os lados.

¹²⁷ RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. – 2. ed. rev. e ampliada – São Paulo: Unesp, 2010, p. 30.

¹²⁸ Ver BORGES, Nilson. “A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*, op. cit., p. 20.

¹²⁹ FICO, “Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão”, op. cit., p. 175-176.

20 de junho de 1968, os estudantes em assembleia na Universidade [UFRJ], na praia vermelha, obrigam os professores do Colégio universitário a descer de suas salas para debater as reformas. A polícia cerca a Reitoria, para que a Universidade não seja invadida, os estudantes resolvem sair, o Reitor a frente, com o compromisso da polícia de que não atacaria, mas só foi cruzar o portão para que a primeira bomba de gás lacrimogênio explodir. Muitos estudantes correm para o campus de Botafogo, logo em frente. Essas imagens chocam o Brasil. [...] A sexta-feira seguinte é marcada uma nova passeata em protesto contra as prisões. O clima de tensão toma conta da cidade, os comerciantes fecham as portas a espera de um confronto. A passeata dura pouco, os estudantes rapidamente se retiram perseguidos pela polícia. Não se sabe exatamente como generaliza-se o conflito no centro do Rio de Janeiro. Boys, biscateiros, estudantes decidem reagir: barricadas, pedras, paus de um lado; gás lacrimogênio, cassetes e muita violência do outro. É a sexta-feira sangrenta, uma verdadeira batalha que dura sete horas. Resultado: “mil presos, um policial morto, mais de trinta e cinco feridos, dez camburões incendiados.” E é nesse clima, de quase guerra civil, que a sociedade se mobiliza. Os estudantes convocam manifestações para cinco dias depois, 26 de junho, e recebem apoio de toda parte. É formada uma Comissão [Comissão dos Cem Mil] com representantes de professores, artistas, mães. O governo pressionado retira a polícia das ruas, nascia a *passeata dos cem mil*. Era 26 de junho de 1968.¹³⁰

Em *a paixão de uma utopia*, Daniel Aarão Reis Filho descreve 1968 como um redemoinho de imagens atravessando a neblina do tempo. “Um mundo em movimento, conflitos, projetos e sonhos de mudanças, gestos de revolta, lutas apaixonadas: revolução nos costumes, na música, nas artes plásticas, no comportamento e nas relações pessoais, no estilo de vida e nas tentativas novas não só de derrubar o poder vigente, mas de propor uma relação diferente entre a política e a sociedade.” No Brasil, aquele foi também um ano de tormentas, com um personagem central: a rebelião estudantil. Assim como o jovem americano que lutava por paz contra a guerra do Vietnã ou o jovem francês que lutava contra o tédio e as relações consumistas num país rico, o estudante brasileiro clamava por justiça social, num país onde a concentração de renda se acentuava com o poder militar. O que o jovem brasileiro questionava – de modo confuso e vago – era a articulação da sociedade e suas grandes orientações, seus propósitos, seu modo de ser: “tratava-se de querer mudar de sociedade e mudar de vida”.¹³¹

¹³⁰ Lúcia Mura, em *voz off*, in documentário *Passeata dos cem mil*. Direção: Lúcia Murat. Fotografias: Pedro de Moraes. Rio de Janeiro: Taiga, 2009. Esse filme de curta-metragem faz parte do material extra do filme *Que bom te ver viva* (1989), relançado em 2009.

¹³¹ Ver REIS FILHO, Daniel Aarão; MORAES, Pedro. *1968: a paixão de uma utopia*. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008, p. 19-20.

A Comissão dos Cem Mil – designada para dialogar com o regime – não conseguiu avançar nas negociações, pois o governo recusava-se a considerar reivindicação preliminar: a liberação de presos em passeatas anteriores. Rompidas as conversações, o Rio assistiria ainda a última manifestação pacífica, a dos 50 mil, em 3 de julho. No segundo semestre sobressaem-se os sinais do refluxo de uma luta reivindicatória que esbarra na resistência a concessões por parte das autoridades e a impossibilidade de ulteriores avanços sem a remoção desse obstáculo.¹³²

Segundo Reis Filho, dois outros pontos contribuíram para a inflexão do movimento: de um, a luta aberta entre as correntes divergentes presentes no movimento estudantil pelo controle da renovação das entidades, a ser realizada em agosto e setembro; de outro, a intensificação da repressão com prisão de lideranças, condenações de estudantes presos em passeatas, mobilizações maciças de tropas para impedir manifestações, invasões de universidades, espancamentos, utilização de forças parapoliciais para provocar e matar estudantes, como o Comando de Caça aos Comunistas (CCC).¹³³

A linha dura passa a ganhar cada vez mais espaço. Os estudantes tentavam articular respostas a cada provocação, a cada agressão, mas o próprio jogo de ações e reações parecia condenar o movimento em queda livre. Assim, logo depois da prisão de Vladimir Palmeira, no começo de agosto de 1968, houve passeatas de protestos. O mesmo ocorreu quando da invasão da Universidade de Brasília, a UnB, e em face da agressão do Comando de Caça aos Comunistas à Faculdade de Filosofia da USP, novas passeatas seriam organizadas. Todavia as mobilizações reuniam cada vez menos gente e enfrentavam uma reação policial cada vez mais forte. Protestos contra assassinatos resultavam em mais assassinatos. As mortes em manifestações públicas tornaram-se anônimas, banais.¹³⁴

É nesse cenário que Lúcia foi presa pela primeira vez, no dia 12 de outubro de 1968. Cabelo preto e curto, estilo Chanel, olhos fortemente maquilados a lápis preto, segurando a placa com o número 1168, é assim que ela aparece na imagem montada pela polícia política a partir das fotos das centenas de estudantes – cerca de 700 – flagrados e presos no 30º Congresso da então clandestina União Nacional

¹³² Ibid., p. 25.

¹³³ Ibid., p. 26.

¹³⁴ Ibid.

dos Estudantes, realizado no Sítio São José, em Ibiúna-SP.¹³⁵ Nos documentos da Secretaria de Segurança Pública do Estado da Guanabara, em 17 de outubro de 1968, Lúcia respondeu a um auto de qualificação na Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS) em São Paulo. Ela se limitou a responder apenas sobre dados pessoais – nome, filiação, naturalidade, idade (19 anos), endereço, telefone (37-0947) e profissão (estudante) – e no final do documento assina com uma observação entre parênteses: “só é válido para o escrito acima, para a interrogada.”¹³⁶ Poucos dias depois, sem grandes problemas, ganhou a liberdade. A anedota na época – conta Lúcia – era essa: “*Só no Brasil achava-se que se faria um congresso clandestino de 1000 pessoas. Alguns dizem que sabiam que iriam cair, mas eu não. Nós estávamos justamente se preparando para fazer a revolução.*”¹³⁷

Depois da reunião clandestina da entidade estudantil, ainda foi possível organizar pequenas manifestações de protesto. Porém a maioria dos estudantes não mais respondia aos apelos dos líderes. Nessas condições, de pouco valeu convocar um Dia Nacional de Protesto, em 22 de outubro. A polícia já não hesitava em dissolver a tiros manifestações pacíficas, invadir igrejas e hospitais. Sua ação provocava desânimo e medo, em vez de indignação. A insistência em responder nas ruas a cada desafio conduziria apenas ao isolamento de algumas centenas de estudantes, que já não eram acompanhados nem mesmo pelos próprios colegas.

O refluxo consolidava-se. O movimento mais amplo perdia fôlego. Era necessário inventar novas formas de luta e organização. O movimento estudantil de 1968 estava derrotado. Diante dessa expectativa, surgiu no interior da DI-GB à discussão de como resistir à opressão crescente dos militares. Como havia sido presa em Ibiúna, Lúcia começou a cogitar a clandestinidade: “eu estava muito queimada”. Aquele “ano mágico” – para fazer uso da expressão difundida por Reis Filho¹³⁸ – se fecharia sob o símbolo maior da repressão. Aos treze dias de dezembro, como forma de “manter a ordem” na sociedade que resistia, é promulgado o Ato Institucional número 5. A face autoritária da ditadura endureceu ainda mais, o AI-5 deu poderes praticamente irrestritos para o presidente, suspensão da garantia de *habeas corpus* para os acusados de “crimes” contra o Estado, novas cassações de

¹³⁵ Ver a fotografia de Lúcia Murat no Caderno de fotos desta tese, p. 237. Ver, também, “Álbum de fotografias de Ibiúna” in: *Banco de Dados – Memórias Reveladas*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional.

¹³⁶ DOPS/GB. Prontuário SFA N.º 4878, Documento n.º 6.

¹³⁷ Entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 360.

¹³⁸ REIS FILHO e MORAES, 1968: *a paixão de uma utopia*, op. cit., p. 19.

mandatos, suspensão de direitos políticos, censura aos meios de comunicação, perseguições e o agravamento das torturas.

Nessa perspectiva, Marcelo Ridenti chama a atenção para o fato de que se fecharam todas as vias políticas legais. “Dia a dia, a repressão política demonstrava o quanto era impossível concretizar eficazmente, dentro da legalidade, qualquer iniciativa de protesto, por mais tímido que fosse. Nem mesmo a posição mais servil era consentida”¹³⁹. Mesmo com a forte repressão, o Partido Comunista Brasileiro (PCB) opunha-se à luta armada, posição que levou Carlos Marighella a romper com o partido e criar a Ação Libertadora Nacional (ALN). Do mesmo modo, em grau de equiparação à violência do regime, outros novos grupos de esquerda foram formados.¹⁴⁰

Nesse sentido, conforme argumenta Carlos Fico, devemos atentar com cuidado para as memórias dos ex-militantes, que teria sido o AI-5 o motivo da opção pela “radicalização” ou, quando se trata do enunciado histórico que vem acompanhado da crença que foi a opção pela “luta armada”, por parte da esquerda, que levou ao Ato Institucional de dezembro.

Não devemos procurar estabelecer explicações simplistas, baseadas em relações lineares de causa e efeito. De fato, vários setores da esquerda, dentro e fora do Brasil, supunham que a luta pelo comunismo deveria ter como estratégia a deflagração de uma “guerra popular”, estabelecida através de focos de guerrilha rural e incentivada por ações de “guerrilha urbana”. Este era um projeto que os animava havia tempo. Do mesmo modo, a criação, pela ditadura, de um “setor especificamente repressivo” não foi apenas uma consequência da “luta armada”, mas um projeto que se integrava ao estabelecimento de outros suportes básicos do regime (espionagem, censura, propaganda) e com os quais se pretendia, em síntese, eliminar ou ocultar tudo que dissentisse da “utopia” autoritária expressa na diretriz geral da “segurança nacional”.¹⁴¹

A história, naturalmente, se faz a partir dessas disputas de memórias divergentes ou – como alerta Daniel Aarão Reis Filho – “dessas incômodas e contraditórias memórias”. Voltando as memórias de Lúcia, o dia 31 de dezembro de 1968 é lembrado não apenas pela decretação do AI-5, mas, sobretudo, pelo fato do apartamento dos Vasconcellos em Copacabana ter sido invadido pela polícia

¹³⁹ RIDENTI, *O fantasma da revolução brasileira*, op. cit., p. 30-31.

¹⁴⁰ Ibid..

¹⁴¹ FICO, “Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão”, op. cit., p. 182.

pouco tempo depois da sua publicação. Como os policiais não encontraram Lúcia em casa, o seu pai e sua segunda irmã, Regina Murat, foram presos. Na verdade, esclarece Lúcia, a Reby – forma carinhosa como chama a segunda irmã – se ofereceu para ser presa com o 7Dr. Miguel: “ela não queria deixar o papai sozinho.” Nesse momento, Lúcia passa a viver inteiramente na clandestinidade.

2.4 Furtivo e radicalidade

Diante da impossibilidade de exercer a política estudantil com o recrudescimento do regime militar, a contestação tomou outros caminhos. Lúcia compôs o setor de trabalhadores da Dissidência Estudantil da Guanabara, integrada a Frente Operária da Organização MR-8, com o codinome de *Margô*, iniciou com as panfletagens em porta de fábricas, frequentava as indústrias da Avenida Brasil, já decadentes no período. Estabelecia contatos e era até bem recebida. A ideia, segundo Lúcia, era marcar outro encontro com os operários que se interessassem pela causa. “Na época brincávamos que os rapazes só marcavam os encontros porque queriam ‘fornicar’ com as estudantes que estavam ali panfletando... Mas isso era uma brincadeira, na verdade existia uma certa representação positiva advinda do movimento estudantil de 1968. Alguns encontros foram marcados com a pretensão de que essas pessoas que contatávamos fariam a distribuição dos panfletos e jornais dentro das fábricas... Nosso jornal se chamava *Resistência*.”¹⁴²

Panfletar sob a face da repressão militar não era apenas distribuir libelos, sorrisos e palavras de contracondutas. Sob a constante ameaça de prisão e tortura, eram imprescindíveis, além do verbo, argumentos mais incisivos. A partir do momento em que entra na clandestinidade, Lúcia passa a andar com um revólver dentro da bolsa, o que ela vê hoje como uma completa loucura. “Nós panfletávamos as fábricas armados, todo mundo estava armado e chegou a haver vários tiroteios.”¹⁴³

A ojeriza de perder a filha passa então a ser uma constante na vida da Sra. Antonina e do Dr. Miguel. Ademais, logo depois de sair da prisão, o sentimento de medo de Miguel se soma à sensação de decepção, quando recebe uma ligação da

¹⁴² Entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 361.

¹⁴³ Ibid.

filha, pois pouco depois de entrar na clandestinidade, Lúcia descobre que está grávida e resolve fazer um aborto. Com muito medo do procedimento procura pelo pai, médico e porto seguro de todas as horas, e solicita sua ajuda. Miguel ficou arrasado, era daqueles médicos à antiga, podia até ser um liberal progressista, mas era muito fiel aos seus princípios morais. Lúcia não esquece o que o pai lhe falou ao telefone: “você não saiu de casa para isso”¹⁴⁴. Para Miguel, a luta ideológica da filha era aceitável, até certo ponto se orgulhava de sua postura, porém inconcebível era o fato de fazer abortos. A mãe, Antonina Murat, encontra fuga na *teologia da libertação*.

A primeira vez de Lúcia na luta armada propriamente dita ocorreu em frente ao estaleiro Ishikawagima, na ponta do Caju, região central do Rio de Janeiro. Um guarda da empresa avançou sobre ela e tentou dominá-la. Ela reagiu sacando a arma e começou o tiroteio. Não houve mortos, todavia dois seguranças ficaram feridos, segunda ela, provavelmente pelos tiros disparados por Mário de Souza Prata, seu companheiro na ação, embora ela também tenha atirado.¹⁴⁵ A partir de 1969, elevou-se acentuadamente o número de ações armadas realizadas pelo MR-8 e por vários grupos de esquerdas, caracterizando aquilo que Jacob Gorender¹⁴⁶ chama de “imersão geral na luta armada”, visto que em 1968, as poucas ações armadas urbanas estavam restritas à Aliança Libertadora Nacional (ALN), à Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) e aos Comandos de Libertação Nacional (COLINA), mais à Ala Vermelha do Partido Comunista do Brasil (ALA) no final do ano. Entretanto, a ascensão guerrilheira das Organizações de esquerda esteve no mesmo grau de decréscimo das lutas de massas e do correspondente enfraquecimento dos movimentos culturais, que não sobreviveram enquanto tais, senão pela resistência individual de um ou outro artista a partir de 1969.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Ibid., p. 357.

¹⁴⁵ Ver Entrevista de Lúcia Murat in CARVALHO, Luiz Maklouf. *Mulheres que foram à luta armada*. São Paulo: Editora Globo, 1998, cap. 38, p. 195.

¹⁴⁶ GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. – 5 ed. rev. e ampl. – São Paulo: Ática, 1998.

¹⁴⁷ Veja-se, a respeito da intensificação das ações armadas: RIDENTI, Marcelo. “Esquerdas armadas revolucionárias nos anos 1960-1970”. In: FERREIRA, Jorge; REIS FILHO, Daniel Aarão (Orgs.). *Revolução e democracia (as esquerdas no Brasil, v.3)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 21-51. Veja-se, ainda, RIDENTI, Marcelo. “A revolução cantada em verso e prosa”. In: RIDENTI, O *fantasma da revolução brasileira*, op. cit., p. 109.

Um acontecimento atrativo no início de 1969: Lúcia e José Roberto Spigner, companheiro da faculdade de economia e do *Cine Paissandu*¹⁴⁸, com quem ela conviveu muito durante a clandestinidade, estavam proibidos pela organização de ir à Zona Sul do Rio. Trava-se de uma questão básica de segurança, não deveriam ir a locais onde pudessem ser reconhecidos. Mas sem conseguir se desligar do universo cultural, muito menos das discussões sobre o cinema, ao saberem do lançamento do filme *O bandido da luz vermelha*¹⁴⁹, de Rogério Sganzerla, arriscaram a própria vida para assistir ao longa-metragem: “decidimos que tínhamos que ver o filme, que estava passando em um cinema de Botafogo. Daí, mandamos às favas o problema de segurança e lá fomos nós (com armas disfarçadas nas bolsas).”¹⁵⁰ Lúcia ficou maravilhada com o que viu. Sganzerla significava oposição ao *cinema novo*, e a perspectiva naquele momento era avançar. Em sua concepção, o *cinema novo*, cuja expressão máxima está nos filmes de Glauber Rocha, já era um passado que deveria ser superado por uma nova estética.

Entre os talentos do chamado *cinema marginal*, estão presentes desde seu início o cunho autoral dos diretores. Apesar de politicamente progressistas, suas nuances principais foram a subversão da plástica cinematográfica¹⁵¹ e um amor pelo cinema que ultrapassou o ativismo político direto. Suas influências mais fortes advêm do cinema francês, de Jean Luc Godard e François Truffaut; e dos neo-expressionistas americanos, Welles, Samuel Fuller, Aldrich, Kubrick; e, claro, do deboche das chanchadas. Esse que era o estilo preferido de Lúcia na puerícia. Os

¹⁴⁸ O *Cine Paissandu* ficava na rua Senador Vergueiro, no bairro de Botafogo, reunia jovens e até alguns mais velhos que se deliciavam com a contracultura. O Cinema trazia para o Rio os melhores filmes da França, de diretores como François Truffaut e Jean-Luc Godard. Esse fenômeno ocorreu na década de 1960. Ver GONZAGA, Alice. *Palácios e Poeiras: 100 Anos de Cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Minc., 1996, p. 351.

¹⁴⁹ *O bandido da luz vermelha*, filme dirigido por Rogério Sganzerla, foi lançado aos dois dias de dezembro de 1968. A película foi inspirada nos crimes do famoso assaltante João Acácio Pereira da Costa, apelidado com o nome dado ao filme. O filme é considerado um clássico do cinema marginal brasileiro. Sobre esse filme e a cinematografia de Rogério Sganzerla, ver NAGIB, *O cinema da retomada*, op. cit., cap. 78, p. 448-452.

¹⁵⁰ Ver entrevista de Lúcia Murat in NAGIB, *O cinema da retomada*, op. cit., p. 323.

¹⁵¹ A partir de 1968, o “cinema novo” redefinia sua linguagem e seus temas, dando ênfase à liberdade individual e às experiências revolucionárias dos movimentos artísticos. Surgia um novo Ciclo denominado de “cinema marginal”. À margem da sociedade de consumo e das grandes produções, realizando uma profunda análise do homem e seus valores. Para Ismail Xavier, dois filmes marcam essa ruptura e tornam-se ponto de partida para uma reflexão plástica do “cinema marginal” ou “cinema do lixo”: *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha e *Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla. Em *Terra em transe*, Glauber condensaria o cinema novo “em agonia” e preparava o tropicalismo no cinema. Para saber mais, Cf. ÂNGELO, José. “Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria”. In: *Alceu* - v.8 - n.15 - jul./dez. 2007, p. 155-163. Ver, especificamente, p. 156-157.

diretores do cinema marginal produziram filmes que ignoraram a censura e o mercado, o estilo difere do cinema novo, sobretudo, pelo enfoque dado aos seus personagens. Enquanto esse tende a enfatizar o tecido social em que as peças produzidas se inscrevem, aquele parece mais individualizado. Ademais, isso se acentua nas personagens femininas. Sobre a conjuntura de predomínio do cinema marginal, Fernão Pessoa Ramos aponta os anos de 1968 a 1973, definindo-o como “a eloquência das imagens disformes e abjetas do universo do desespero”.¹⁵² Para Lúcia, o *cinema marginal* trazia uma conotação anarquista e libertária, encenava uma nova forma de filmar e viver. Era a versão cinematográfica de sua contestação, a expressão de sua vida que, naquele momento, se definia pela chamada “revolução”, nada mais existia.¹⁵³

Apesar de não ter um desempenho em “nível de excelência” no quadro militar, Lúcia se sobressaía pela coragem. Aprendeu a atirar e a fazer bombas caseiras nas praias de Búzios e Cabo Frio.¹⁵⁴ Além dos treinamentos no litoral carioca, houve uma experiência que Lúcia faz questão de contar, trata-se de um treinamento de tiros realizado na fazenda de um dos seus tios paternos no Paraná, próximo a cidade Palmas. Acompanhada de Stuart Angel e Sônia Jones, o treinamento durou pouco tempo, pois logo foram descobertos pelo Exército. Nesse momento, pode-se visualizar resquícios de um poder local da sociedade civil naquele estado, pois quando o comandante do Exército se direcionou ao sítio para prender Lúcia e seus companheiros de guerrilha, deparou-se com a figura emblemática do tio daquela, considerado um dos mandatários da região, “o coronel bateu o pé e falou” – relata Lúcia: “*Na minha terra tchê ninguém prende a minha sobrinha.*”¹⁵⁵ Para ela, naquele momento, a prisão não ocorreu porque foi antes do dia 4 de setembro de 1969, quando o MR-8 aliou-se à ALN para sequestrar o embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick. Essa que foi uma das mais importantes e ousadas ações urbanas da esquerda armada.

¹⁵² Cf. RAMOS, Fernão Pessoa. “Mas afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim”, in: *Revista Galáxia*, n. 32, 2016. Artigo *online*, disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/gal/n32/1982-2553-galaxia-32-00038.pdf> [Acesso em 29 mai. 2018]

¹⁵³ Ver entrevista de Lúcia Murat in NAGIB, *O cinema da retomada*, op. cit., p. 323.

¹⁵⁴ Nos documentos do Fundo de Polícias Políticas, setor terrorismo, encontra-se menções aos cursos de guerrilha, armamentos e explosivos realizados pelas Organizações Guerrilheiras. Na notação n.º 15, salta aos olhos as investigações que citam os nomes de Lamarca e Carlos Marighella, bem como outros personagens emblemáticos da esquerda revolucionária. Ver POLÍCIAS POLÍTICAS. Setor: Terrorismo. Notação 15. Caixa 598, p. 2. Ver, também, DOPS/GB. Prontuário SFA N.º 4878, Histórico, fls. 2.

¹⁵⁵ Entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 363.

O sequestro de Elbrick foi um ponto de inflexão, afirma Lúcia. “Tínhamos sido avisado pela organização que iria haver uma ação eloquente e que todos e todas se preparassem. Lembro-me de que, num primeiro momento, saía às ruas e percebia a euforia das pessoas em apoio à ação armada. Lembro-me que fui enviada à casa de uma senhora simpatizante, pois todos nós tivemos que se mudar de onde estávamos, mas por precaução. Ela era muito perfeccionista, a ponto de ser maníaca, e eu era uma pessoa muito desorganizada – ainda sou... Ela começou a implicar comigo, porque eu não limpava o cinzeiro entre outras tarefas domésticas... Quando houve a notícia do sequestro, ela falou assim: *‘Se você pelo menos tivesse feito esse sequestro... Se você pelo menos tivesse algo a ver com esse sequestro, eu deixaria você evacuar no assoalho da minha sala.’*”¹⁵⁶

A lembrança é utilizada por Lúcia para explicar o grau de euforia que tomara os simpatizantes das esquerdas nos primeiros dias após o sequestro de Elbrick. No entanto, a euforia durou pouco tempo. Depois do desfecho do sequestro, a ditadura fecha o cerco e as fotografias dos sequestradores são divulgadas na grande mídia. Por um certo momento, Lúcia diz que perdeu contato com a organização, inclusive passou alguns dias sem aparelho: “entrava e saía do cinema, dormia na rua, em hotéis vagabundos, foi um caos até se arranjar novamente”. O Dr. Miguel Murat e a Sra. Antonina Vasconcellos ficaram histéricos ao verem, nos principais jornais do Rio¹⁵⁷, a fotografia da única mulher que participou do sequestro do embaixador norte-americano, tratava-se daquela que era a companheira de moradia e amiga íntima da filha, Vera Sílvia Magalhães. Segundo Lúcia, Vera estava escondida em Niterói, quando ela e José Roberto Spigner conseguiram um lugar para se encontrarem. “Lembro-me de que na época tinham acabado de lançar uma *lança* super rápida para a travessia Rio-Niterói. Isso era inteiramente proibido pela organização, mesmo assim, trouxemos a Vera para o Rio, fantasiada com uma peruca loura, visto que estava com o rosto estampado em todos os jornais. Foram momentos difíceis, mas com muita adrenalina.”¹⁵⁸

Dos participantes do sequestro de Elbrick, pertencentes ao MR-8, apenas o parceiro amoroso de Lúcia, o Cláudio Torres, foi preso com rapidez. A relação amorosa do casal, que se iniciou ainda no espaço da faculdade, já não estava tão

¹⁵⁶ Ibid., p. 364.

¹⁵⁷ Ver matéria “Governo fixa hoje sua posição sobre o seqüestro” in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro – Sexta-feira, 5 de setembro de 1969.

¹⁵⁸ Entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 364.

bem. “Torres caiu mais ou menos um dia depois da soltura do embaixador. Foi a primeira vez que enfrentamos a tortura. A DI-GB era um grupo de amigos, todos se conheciam, do ponto de vista de segurança era alquebrado, mas havia uma relação de amizade muito forte. Isso contou muito na hora da tortura para o companheiro não abrir detalhes. Foi um horror quando vimos o estado do Cláudio Torres em fotos de jornais, seu rosto abatido, o corpo magro. Era visível o espancamento desenfreado. Apesar de muito resistir, ele não aguentou, depois de ser muito torturado abriu o nome das pessoas que fizeram o sequestro do embaixador Elbrick. Diante disso, várias pessoas tiveram a atitude obtusa de querer puni-lo. Isso foi muito duro e triste porque logo depois, quando do sequestro do embaixador alemão Von Holleben¹⁵⁹, não colocaram seu nome na lista de presos políticos que deveriam sair do país. Logo ele, que era uma liderança do alto comando da organização. Ao invés disso, colocaram o nome de Fernando Gabeira.”¹⁶⁰

Lúcia ressalta que Carlos Marighella não sabia do sequestro de Elbrick: “dentro da estrutura móvel da ALN ele sequer sabia. Mas em suma, a ALN foi desbaratada, isso espantou muitos companheiros e companheiras. Quando o Marighella foi assassinado e saiu à notícia nos jornais, eu estava andando com o José Roberto numa rua do subúrbio do Rio, perto de onde estávamos morando, e eu falei para o Zé: *‘Eu não acredito, isso é foto montagem’*. Era algo absurdo para mim o Marighella ter morrido, demorei dois dias para escrever um texto em sua homenagem. Era um texto muito bonito, tanto que o Zé falou: *‘Porra, você está escrevendo muito bem.’* Eu fiquei muito feliz com o elogio dele, nunca esqueci desses momentos.”¹⁶¹

Mais adiante, mesmo com a forte perseguição depois do sequestro de Elbrick, Lúcia participou de algumas expropriações de automóveis para usar em outras ações armadas. Nesse momento atendia pelo codinome de *Mariana*, conforme

¹⁵⁹ Sobre o sequestro de Von Holleben publicou o Jornal do Brasil. “O Embaixador da República Federal da Alemanha foi seqüestrado no dia 11 de junho de 1970, por nove terroristas, numa operação conjunta da Ação Libertadora Nacional (ALN) e da Vanguarda Popular Revolucionário (VPR). O objetivo do sequestro foi o de libertar os militantes que, por saberem demais, poderiam comprometer a segurança das organizações terroristas.” Ver a seguinte matéria: “O sequestro do Embaixador da Alemanha Ocidental” in *Jornal do Brasil* – 13 Jun. 70 – 1^a. página.

¹⁶⁰ Ver entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 365-368. Ver, ainda, DOCUMENTOS REVELADOS. Sequestro do embaixador alemão libertou 40 presos políticos dos centros de tortura. Acervo digital: <https://www.documentosrevelados.com.br/repressao/forcas-armadas/sequestro-do-embaixador-alemao-libertou-40-presos-politicos-dos-centros-de-tortura/> [Acesso em 3 jun. 2018]

¹⁶¹ Cf. entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 368-369.

aponta o Encaminhamento n.º 0213, de 24 julho de 1972, do Ministério da Aeronáutica (CISA) com declarações de Paulo Roberto Jabur a respeito de assaltos dos qual Lúcia tomou parte¹⁶². De acordo com outro documento, datado de 18 de agosto de 1972, foi instaurado inquérito na Delegacia de Ordem Política e Social do Estado da Guanabara, para apurar a autoria e responsabilidade de diversos assaltantes de carros, na qual Lúcia figura entre os indiciados. O documento aponta o roubo de três carros da marca “Volksvagen”.

[...] sob a ameaça de pesadas armas de fogo, roubaram os veículos de chapas GB 14-03-23, marca “Volksvagen”, de propriedade de Eliana Schereiner Saturnino Braga, quando defronte à garagem da Rua Maria Anglica, nº 601, manobrava para entrar (registro nº 4770/69/14ª DP); “Volksvagen”, chapa nº GB 28-09-99, de propriedade de Paulo Jorge Moassabe, em frente à residência, na Rua Barão de Jaguaribe, nº 150 (registro 4577/69/14ª DP) e “Volksvagen” GB 16-02-77, de propriedade de Renato Assunção Vitória, quando acabava de chegar à porta de sua residência (registro nº 2994/69/DRF), fatos ocorridos nos dias 11/11/1969, 28/10/1969 e 31/10/1969.¹⁶³

No começo de dezembro de 1969, Lúcia participa do assalto ao Instituto Félix Pacheco, localizado em Madureira, na zona norte do Rio. Utilizando-se da sedução feminina, Lúcia foi incumbida pela organização de fazer um levantamento do local. De acordo com documento, datado de 18 de agosto de 1970, dias antes do assalto, Lúcia compareceu aquele local na falsa condição de jornalista, procurou saber detalhes sobre o funcionamento e necessidade daquela agência, com objetivo de verificar as deficiências da segurança –, “ela levou no bico o diretor do Instituto, tirando dele todas as informações necessárias ao planejamento da ação”.¹⁶⁴ A intenção do ato não era conseguir armas nem dinheiro, os alvos crônicos da guerrilha urbana. Do Félix Pacheco foram roubados formulários para confecção de carteiras de identidade falsas e outros documentos necessários para aqueles que, não poucas vezes, precisavam trocar de nome como quem troca de roupa. Os espelhos impressos foram distribuídos ecumenicamente para todas as organizações. Lúcia conta que “foi uma grande festa”.

A par desse destemor, Lúcia não tinha exatamente o perfil para levar adiante às ações armadas. Algumas falhas pontuais em uma ou outra ação e desilusões

¹⁶² FUNDO: POLÍCIAS POLÍTICAS. Setor: Terrorismo. Notação 15. Caixa 598, fls. 118.

¹⁶³ DOPS/GB. Prontuário SFA N.º 4878, Histórico, fls. 5.

¹⁶⁴ Ibid., fls. 2.

afetivas levaram-na a pedir afastamento da linha de tiro. Foi então enviada para Salvador, onde chegou no final de 1969. Com o codinome de *Cristina*, tinha a tarefa de ajudar na reestruturação do MR-8 local. “Passei a virada do ano em Salvador. Antes eu estava transando com um rapaz que estava morando no mesmo aparelho da Vera Sílvia e Zé Roberto. Fui muito a esse aparelho, mas eu tinha que ir de olhos fechados para não conhecer o lugar. A organização almejava uma liderança para a dissidência na Bahia. Eu estava em crise, brigava muito com esse namorado... Na verdade, era Vera Sílvia quem deveria ir à Bahia, porém ela queria ficar com o Zé no Rio... Depois de uma discussão, eu me propus a ocupar o seu lugar – estava aziada, muito chateada com meu novo amante...”¹⁶⁵

Mal sabia Lúcia que com essa decisão se livraria do amargo aroma da morte que emanou no MR-8 pouco tempo depois. Em Salvador, atuou na mais rigorosa clandestinidade, fazendo contato com integrantes de outras organizações armadas. Lá encontrou João Luiz Silva Ferreira, mais conhecido na atualidade como Juca Ferreira, o então ministro da Cultura do governo Dilma Rousseff, no período de 1º de janeiro de 2015 até 12 de maio de 2016. Lúcia e Juca passaram a comandar juntos a organização na Bahia. A ideia era reestruturar a dissidência no Nordeste, numa perspectiva de engendrar um trabalho de guerrilha rural, aos moldes do que acontecia na região do Bico do papagaio, na guerrilha do Araguaia¹⁶⁶.

Lúcia se deparou com muitos desafios na terra dos negros nagôs, pois a dissidência na região era formada por um grupo pequeno de pessoas, muito jovens e inexperientes politicamente, sendo um deles José Campos Barreto, a quem Lúcia chama carinhosamente de “Zequinha”, um jovem visionário cujo desejo era viajar para Cuba. Ademais, pertenciam a um outro *status* social. Habituada com o discurso universitário, ela se depara com um movimento secundarista de meninos e meninas de origem bastante humilde. O trabalho inicial foi de panfletagem em lugares pobres e alagados de Salvador. Para atingir as comunidades carentes, investiu na criatividade: “os folhetos eram espécies de caderninhos com poesias, cartilhas políticas num estilo próximo da literatura de cordel. Fazíamos as poesias em redondilhas e os desenhos como se fossem xilogravuras cravadas em madeira. Esse trabalho de produção das cartilhas e distribuição dos folhetos era elaborado

¹⁶⁵ Entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 365.

¹⁶⁶ Sobre a guerrilha do Araguaia, ver SILVA, Wellington Sampaio da. *A guerra silenciada: memória histórica dos moradores do Bico do Papagaio sobre a Guerrilha do Araguaia*. 2008. 120p. Dissertação (Mestrado em História). CCHLA/ UFPB.

em conjunto com o pessoal da Igreja Católica, chamavam-se de *sem nome*, pessoas que depois acabaram fazendo parte da pastoral da terra. Um pessoal muito bem estruturado, comandados por um padre muito inteligente, o primeiro pároco que consegui conviver, visto que no período eu era muito anticlerical, mais por causa da minha mãe.”¹⁶⁷

Pouco antes de completar dois meses da chegada à capital baiana, Lúcia tomou ciência de que seus amigos mais próximos caíram no Rio. Primeiro colocado no vestibular de Economia da UFRJ em 1966, José Roberto Spigner, o Zé Roberto, é lembrado com muito saudosismo por ela: “Nós gabaritamos a prova de matemática...” O amigo foi assassinado pela ditadura em 17 de fevereiro de 1970, tinha apenas vinte e um anos de idade, teria sido baleado várias vezes ao trocar tiros com agentes da repressão militar. Aliás, conforme argumenta Marcelo Ridenti, a legítima defesa e o suicídio por enforcamento foram às justificativas mais reiteradas pela ditadura para encobrir a morte por tortura ou por execução e ainda isentar de quaisquer responsabilidades os chefes e subordinados na polícia política ou nas forças armadas.¹⁶⁸ No entanto, a versão policial ruiu como um castelo de areia à beira-mar quando houve a análise do laudo da necropsia pela Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos. Resultado: um disparo à queima-roupa na têmpora – dissonante com a versão do tiroteio – e o sinete indubitável de executores, um corpo constelado de equimoses inerentes ao pau de arara, não deixaram dúvidas que Zé Roberto foi baleado, preso, violentado e executado.¹⁶⁹

Com a morte abrupta de um amigo tão próximo, Lúcia percebe o mundo ao seu redor desmoronando. No entanto, era muito difícil mudar de posição. Por mais penoso que possa parecer, o sentimento de irmandade falou mais forte e ela continuou atuando na Bahia. Outro grande amigo de militância que conheceu em Salvador, José Campos Barreto, o “Zequinha”, nascido no interior baiano de Brotas de Macaúbas, temendo a situação de violência vacila em viajar para Cuba. Lúcia lhe convence a ficar na Bahia e por conta disso, até hoje, sente-se profundamente tocada com a tragédia que lhe acometera na sexta-feira do dia 17 de setembro de 1971. Era tarde na escaldante caatinga do sertão baiano, no lugarejo de Pintada,

¹⁶⁷ Entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 366.

¹⁶⁸ Ver RIDENTI, *O fantasma da revolução brasileira*, op. cit..

¹⁶⁹ Cf. ARAÚJO, Maria do Amparo Almeida et. al. *Dossiê dos mortos e desaparecidos políticos a partir de 1964*. Prefácio de Dom Paulo Evaristo Arns, apresentação de Miguel Arraes de Alencar. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1995, p. 69.

município de Oliveira dos Brejinhos, quando uma equipe de agentes da repressão, aproximando-se passo a passo, vislumbrou dois rapazes que descansavam à sombra de uma baraúna. À voz de prisão, os mancebos tentaram reagir, sendo brutalmente assassinados com rajadas de metralhadoras. Um deles era o ex-Capitão do Exército, ex-dirigente da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) e da Vanguarda Armada Revolucionária - Palmares (VAR-P), naquele momento então militante do Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8), Carlos Lamarca, o outro era José Campos Barreto, querido amigo de Lúcia. Os corpos de Lamarca e Zequinha foram transportados à Brotas de Macaúbas e de lá para a base aérea de Salvador, onde foram fotografados no chão de cimento. Lamarca ainda tinha os olhos abertos.¹⁷⁰

Lúcia e José Campos Barreto atuaram em Salvador num trabalho conjunto entre o MR-8, a VPR e o Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR). A pretensão era de operar uma guerrilha rural na capital baiana e adjacências, pois em análise prévia, as organizações concluíram que a cidade não oferecia espaços para recuos. Todavia, mesmo diante do estudo criterioso, o PCBR realizou ações urbanas em Salvador, fato que desencadeou uma onda repressiva do comandante do DOI-Codi baiano e chefe da 2ª Seção do Estado-Maior da 6ª Região Militar, major Nílton Cerqueira. Foi por conta desse motivo que Lúcia resolveu retornar para o Rio e Zequinha se refugiou no interior da Bahia.

Era começo de 1971, o Centro de Informações da Marinha, o CENIMAR, já havia mapeado as ações de Lúcia¹⁷¹ na Bahia e desvendado seus disfarces e codinomes¹⁷². Dois mandados de prisão com pedidos de capturas já haviam sido expedidos em seu nome. Aos dezesseis dias de fevereiro de 1970 teve decretada a

¹⁷⁰ Cf. ARAÚJO, *Dossiê dos mortos e desaparecidos políticos a partir de 1964*, op. cit., p. 83-85 e p. 93. Ver, também, “Exército matou o capitão Lamarca à sombra de uma árvore, há 45 anos - Guerrilheiro percorreu mais de 300 quilômetros na caatinga até ser morto. Comissão dos Mortos e Desaparecidos responsabilizou União por sua morte e a de Marighella”. In: *O Globo*, 16.9.13.

¹⁷¹ Segundo documentos do CENIMAR, datados de 11 e 13 de novembro de 1970, baseados em depoimentos tomados em Salvador/ BA, decorrentes da prisão de militantes do PCBR, consta que os foragidos deslocavam-se para o sul do país, onde pretendiam organizar uma frente do PCBR e VAR-Palmares, e que Lúcia e um elemento de codinome Aroldo seriam os contactos da organização. Cf. DOPS/GB. Prontuário SFA N.º 4878, Documento n.º 8.

¹⁷² Lúcia adotou vários codinomes durante o período de clandestinidade: Tatiana, Margarida, Cristina, Mariana, Margô, Tereza e Márcia. Sendo três os principais, em destaque no prontuário produzido pela polícia política: “Terezinha Alves de Paiva”, “Mariana” e “Margô”. Cf. DOPS/GB. Prontuário SFA N.º 4878, Documento n.º 26, assinado pelo Com. Chefe Pol. Deuteronomio Rocha dos Santos e pelo Delegado Olavo de Lima Rangel.

prisão preventiva¹⁷³ pela 2ª Auditoria da Marinha – Ofício 1871/70. O CODI, então, realizou várias diligências para sua prisão, mas não conseguiu nenhuma indicação positiva sobre o seu paradeiro. Em 28 de setembro de 1970 foi denunciada pelo Ministério Público, também na 2ª Auditoria da Marinha – incurso nas sanções do artigo 46, do Decreto-Lei n.º 898, de 29/09/1969 (Lei de Segurança Nacional). Aos 28 dias de janeiro de 1971, teve o segundo mandado de prisão expedido pelo encarregado do Inquérito Policial Militar (IPM) do 2º Batalhão da Polícia Militar do Estado da Guanabara (PEMEG) – Ofício 306/71, incurso nas sanções do artigo 42 da Lei de Segurança Nacional.¹⁷⁴

Antes de voltar para o Rio, Lúcia ficou três meses entocada num apartamento em Salvador. Os agentes da repressão lhe procuravam por toda a parte, revistavam as mulheres nos ônibus que circulavam pela cidade. O medo da captura era tão intenso que, após o excreto, sequer ousava em puxar a descarga do vaso sanitário. O pachorrento da clausura forçada entediava-lhe, pois estava acostumada com o ritmo acelerado da guerrilha.

No início de janeiro de 1971, a organização já planejava sua fuga. Carlos Alberto Vieira Muniz (Codinome Pedro) trouxe-lhe uma carteira de identidade preenchida no nome de *Terezinha Alves de Paiva*¹⁷⁵, um pouco antes, no final de dezembro, chegou a Salvador Solange Lourenço Gomes para substituí-la no trabalho interno do MR-8. Sobre o esquema de fuga, Lúcia conta que o plano foi bastante simples, porém muito inteligente. Os militares estavam cercando todas saídas de Salvador. Ela não podia fazer o trajeto de carro, pois os automóveis eram parados pela polícia rodoviária federal. Não podia ir de ônibus porque havia um cerco fechado nas rodoviárias tanto de Salvador quanto do Rio. Saiu de carro com um simpatizante da organização que comprou antecipadamente uma passagem terrestre. Logo depois do horário marcado no bilhete, seguiu pela estrada o ônibus que partiu da rodoviária de Salvador em direção ao Rio, buzinou para o motorista e fez um gesto em sinal para parar. Lúcia entrou no ônibus e desceu antes que o mesmo aportasse na rodoviária do Rio. De volta à cidade natal, encontrou Stuart Angel, sentiu-se imensamente emocionada, pois há tempos não via os amigos

¹⁷³ De acordo com o Código Penal Militar (CPM) de 1969, a prisão preventiva só podia ser decretada quando houvesse prova contundente do fato delituoso ou indícios suficientes de autoria, fundada na garantia da ordem pública e Segurança Nacional.

¹⁷⁴ Cf. DOPS/GB. Prontuário SFA N.º 4878, Fichário de crimes, Boletim n.º 31676, Documento n.º 19 e Documento n.º 41.

¹⁷⁵ DOPS/GB. Prontuário SFA N.º 4878, Documento n.º 9.

próximos da faculdade. Conversaram muito, trocaram figurinhas, na verdade pediram para se encontrar, pois não eram do mesmo grupo guerrilheiro.¹⁷⁶

O canto do cisne aconteceu aos 14 (catorze) dias de março de 1971¹⁷⁷, na operação apontada no Inquérito 21/71 – DOPS – “instaurado para apurar a autoria e responsabilidade de 17 (dezessete) assaltantes, entre quais, 4 (quatro) mulheres, que reunidos em quadrilha, poderosamente armados, inclusive com metralhadoras, atacaram a filial Tijuca, das Casas da Banha Comércio e Indústria S/A, situada à Rua Conde Bonfim n.º 199, Bairro da Tijuca, roubando dos cofres e das caixas registradoras do estabelecimento, cerca de CR\$ 68.000,00 (Sessenta e Oito Mil Cruzeiros), lançando grande quantidade de panfletos de cunho extremista e discursos inflamados de índole subversiva.”¹⁷⁸ Lúcia figura entre as mulheres indiciadas.

Na ação da Casa das Banhas, Lúcia diz que teve uma visão crítica da guerrilha urbana. “Comecei a achar tudo pesado... Quando chegamos no local, um grupo ficou posicionado na parte de trás com metralhadoras, passou um carro da Polícia Militar, mas não parou, talvez porque a PM tinha medo de nos enfrentar, não queriam morrer. Quando entrei no supermercado havia uma multidão de pessoas, com uma arma na mão ordenei: *“Para trás, para trás, para trás”*. Uma mulher olhou para mim e falou: *‘Eu vou sair daqui’*, eu falei: *‘Não vai. Para trás, para trás’*, ela saiu... Eu a deixei sair, pois não ia matá-la. Na verdade ela viu que eu era uma estudante... e que não daria um tiro nela. Mas saiu apenas ela, o resto do pessoal que estava lá ficou.”¹⁷⁹ Todavia, aquele acontecimento mexeu profundamente com Lúcia, seu pensamento buscava entender o que estava acontecendo, sentia-se isolada com seus amigos de guerrilha, a população os via como inimigos. Essa avaliação interna do movimento, provavelmente, ocorreu porque Lúcia esteve distante da linha de tiro no tempo que ficou na Bahia, a mecânica da sobrevivência em si não era tão forte como nos outros companheiros de ação.

De acordo com os documentos do DOPS/GB, em específico, segundo o relatório da investigação policial n.º 53/71 elaborado pelo Chefe da Seção de Buscas Ostensivas (SBO), Mário Borges, ao Senhor Chefe do Serviço de Buscas, José Pereira de Vasconcellos, depois da ação da Casa das Banhas, Lúcia passou a se

¹⁷⁶ Entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 371.

¹⁷⁷ Ver DOPS/GB. Prontuário SFA N.º 4878, Documento n.º 10.

¹⁷⁸ Cf. Ibid., Histórico, fls. 2 e 6.

¹⁷⁹ Entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 372.

esconder com Maria Luiza Garcia Rosa (a Pupi), apoio do MR-8, à Rua Afonso Pena, 66 – apartamento 701, residência do Sr. Gustavo Gonçalves, filho de Romildo Gonçalves e de Nadir Guedes Gonçalves, estudante da Faculdade de Medicina da Universidade do Estado da Guanabara. No relatório consta que por solicitação do Doutor Comissário do dia à Delegacia de Ordem Política e Social, Dr. Bismarck C. Sant’Ana, o Chefe de Buscas compareceu, no dia 21 de março de 1971, às 11h45, à residência do Sr. Gustavo Gonçalves e ali, ouviu o referido senhor, que apresentou o seguinte relato:

Que na sexta-feira do dia 19 de março de 1971, estiveram em sua casa dois senhores que se identificaram como policiais (Carteira verde com letras vermelhas finas) e que estariam a procura de um elemento condenado que ali residiria, tendo o senhor GUSTAVO colocado sua casa à disposição dos mesmos para a revista, que foi procedida.

Passados trinta minutos, os dois senhores se retiraram, dizendo ao sair que o edifício estava cercado, pois tinham mais oito companheiros no “hall” de entrada e proximidades.

Ainda não havia transcorrida meia hora da saída dos policiais, quando chegou ao apartamento 701, a subquilina do Sr. Gustavo Gonçalves, que atendia pelo nome de THEREZA [Lúcia] e que estava acompanhada de duas jovens, sendo uma loura esbelta [Pupi] e outra morena, de estatura mediana, as quais, após apresentação, passaram a dialogar com Gustavo e sua esposa, tendo no decorrer da palestra Gustavo relatado a presença dos policiais e dito que os mesmos estavam em busca de uma pessoa condenada e que moraria naquele edifício ou apartamento.

Ao ouvir o que dizia Gustavo, a loura alta assumiu atitude de liderança e virando-se para THEREZA disse: “THEREZA – apanhe sua arma e vamos rápido, pois é a nós que eles procuram, e o senhor fique sabendo que nós somos guerrilheiras”. Em seguida, apanharam uma arma embrulhada em papel cor de rosa e saíram em seguida.

Franqueado que me foi o quarto da inquilina, procedi busca, encontrando o seguinte material: Relatório da Reunião da Coordenação e das posições aprovadas pela D.R. (Doc. 1); Documento intitulado “TRIBUNA DE DEBATES: COMO PROSSEGUIR/ escrito por “Chico” e publicado em janeiro de 1971 (Doc. 2); Documento mimeografado intitulado “OS OBJETIVOS DE UMA FRENTE: UM POUCO DE HISTÓRIA” (Doc. 3); Documento intitulado “NOSSA PÁTRIA NO SUL: COMO AVANÇAR” (Doc. 4); Documento intitulado ARMA DA CRÍTICA-ESPECIAL – NOV. 1970” (Doc. 5); Documento intitulado ARMA DA CRÍTICA – Nº 2 – NOV. 1970” (Doc. 6); Uma lista manuscrita a tina e dois recortes de jornal com relação de nomes de personalidades industriais e comerciais (Doc. 7); Documento mimeografado intitulado “QUARESMA 71 – CANTICOS PARA A MISSA (Doc. 8); Um pequeno croquis efetuado a tinta (Doc. 9); Uma apostila do Curso Platão, intitulada “ASSIM COMEÇA A VIDA” (Doc. 10); Dois papéis com anotações

manuscritas a tinta (Doc. 11); Um exemplar do livro “OS CONDENADOS DA TERRA” de Franz Fanos (Doc. 12); Um par de sapatos de couro preto, c/ inscrição (Doc. 13); Um par de óculos aro tartaruga com lentes de grau (Doc. 14).

Convidado a comparecer a este DOPS, GUSTAVO reconheceu, como sendo “THEREZA”, a terrorista LUCIA MARIA MURAT DE VASCONCELLOS, cuja fotografia segue em anexo, e que possui antecedentes registrados na SAF.¹⁸⁰

Lúcia se viu cada vez mais perseguida e derrotada, o sentimento de fim lhe assombrava, um prenúncio da tragédia se anunciou: bateu a cabeça e perdeu a memória na capotagem do fusca dirigido por Pupi, quando voltava da praia de Búzios. Como o automóvel continha um pequeno arsenal de armas e a repressão estava no encalço das duas guerrilheiras, o hospital não era um lugar seguro. Levada para casa de uma tia de Pupi, Lúcia foi socorrida dramaticamente pelo pai. “Ele falou que naquele dia jurava que eu ia pegar o meu corpo.”¹⁸¹ Miguel ficou aliviado de ver a filha e só se contentou depois que a viu recuperar a memória e receber os cuidados do neurocirurgião Feliciano Pinto, pai de Marilene Villas-Boas Pinto.

A propósito, foi *Índia* – codinome utilizado por Marilene – quem descobriu que Lúcia havia *caído*. “Tinha dois pontos com ela e furei.”¹⁸² Marilene avisou por telefone a Sra. Antonina Murat sobre o desaparecimento de Lúcia. No suplício agônico da impotência, a Antonia que já estava arrasada desde que a filha entrou na clandestinidade, ao tomar conhecimento da prisão, teve certeza da tortura, mesmo diante da negativa do regime militar que jamais assumiu publicamente a responsabilidade dos atos selvagens que cometia.

O sentimento de fraqueza de Antonina se potencializa ainda mais quando, dois dias depois da ligação de *Índia*, no dia 2 de abril de 1971, a Brigada Aeroterrestre, integrada por paraquedistas, invadiu o aparelho onde Marilene e o companheiro Mario Prata moravam, localizado na rua Niquelândia, em Campo Grande, zona oeste do Rio. A casa estava vazia, porém com um arsenal de três pistolas, três fuzis, duas granadas, três quilos de explosivos e uma submetralhadora. Os militares ficaram na tocaia dos dois. Ao cair da noite, o táxi que trazia o casal foi fechado por um carro de agentes. Um deles avançou e pediu os documentos da

¹⁸⁰ DOPS/GB. Prontuário SFA N.º 4878, Memo nº SBO/055/71 de 22/3/71, 3 fls.

¹⁸¹ Entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 373.

¹⁸² Ibid., p. 375.

dupla. *Índia* reagiu tirando o revólver da bolsa e matando o major José Júlio Toja Martinez Filho, trinta e nove anos, com um tiro no peito. Mario Prata, vinte e cinco anos, também foi baleado e sepultado como indigente. Suspeita-se que tenha sido capturado vivo e torturado até a morte. Ferida, sem atendimento médico, Marilene foi arrastada para o calabouço do DOI-Codi do Rio de Janeiro, destroçada na tortura, foi executada horas mais tarde com um disparo no pulmão. Marilene era estudante de psicologia da UFRJ, tinha apenas vinte e dois anos, tal como Lúcia estava na clandestinidade desde dezembro de 1968. Como prática corriqueira do período, a imprensa noticiou os fatos num tom de alinhamento com o regime: “Mortos no tiroteio terrorista e a amante”, publicou *O Dia* e “Casal terrorista morto ao resistir à ordem de prisão”, mancheteou *O Globo*.¹⁸³

Dezessete dias depois de assustar a freguesia das Casas da Banha, Lúcia foi presa. Na prisão ingressou no inferno; sentiu na pele o martírio da tortura.

¹⁸³ Acerca do papel da imprensa no período da ditadura, ver MIRANDA, Nilmário; TIBÚRCIO, Carlos. *Dos filhos deste solo. Mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura militar: a responsabilidade do Estado*. 2ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

3 NO ERGÁSTULO

3.1 Preparada para morrer! “Abriram champagne no Doi-Codi”

Lúcia foi presa no Rio aos 31 (trinta e um) dias de março de 1971, no momento em que a repressão militar cingia seu círculo de ferro, sob o governo do general linha dura Emílio Garrastazu Médici¹⁸⁴. A entrada da prisioneira no interior do Destacamento de Operações de Informações (DOI) do I Exército e do Centro de Informações do Exército (CIE) que funcionava no Quartel do 1º Batalhão da Polícia do Exército do Rio de Janeiro, na rua Barão de Mesquita, n.º 425, Tijuca, alvoroçou o ergástulo¹⁸⁵. “Eles comemoraram, abriram champanhe lá dentro do DOI-Codi.”¹⁸⁶ Quem quis brindar foi a *tropa do porão*¹⁸⁷. Por ironia, Lúcia *caiu* justamente no dia do sétimo aniversário da ditadura e os militares viam-na como um troféu, visto sua atuação como vice-presidente do Diretório Acadêmico da Faculdade de Economia e Administração da UFRJ e uma das grandes lideranças femininas da Dissidência Estudantil da Guanabara, a DI-GB. “Eles fizeram uma boa comemoração por me prenderem, àquelas alturas eu era uma das poucas das antigas que ainda estava solta.”¹⁸⁸

Se a queda de João Goulart, em 31 de março de 1964, causou em Lúcia uma profunda decepção, aquele 31 de março de 1971 foi muito mais nefasto. Ela entrou no DOI-Codi do Rio abaixo de bordoadas. No entanto, a violência abrupta principiou já no caminho entre a zona norte do Rio e o xadrez. Naquele começo de 1971, escondia-se com Maria Luíza Garcia Rosa (Pupi), na Rua Lino Teixeira, bairro do Jacaré. “Estávamos nós duas no apartamento que havíamos alugado e que só nós

¹⁸⁴ A propósito da repressão durante a ditadura, sobretudo no período do governo Médici, vejam-se as obras: GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*, op. cit.; REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro. Os comunistas no Brasil*. CNPq: Brasiliense, 1990.

¹⁸⁵ A etimologia aponta que a palavra *ergástulo* vem do latim *ergastulum*, seus significados são muitos. Como substantivo masculino refere-se à Masmorra; local subterrâneo, escuro e úmido, onde os criminosos estão detidos. No sentido figurado pode ser qualquer tipo de prisão, de cativeiro, de cárcere. Quanto a historicidade do termo, era utilizado pela civilização romana na antiguidade para designar o Calabouço ou lugar destinado ao confinamento de escravos. Cf. GRANDE DICIONÁRIO LAROUSSE Cultural da Língua Portuguesa. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

¹⁸⁶ Entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 373.

¹⁸⁷ A expressão *tropa do porão* ou *porões da ditadura* é utilizada pela historiografia para fazer referência àqueles setores que praticavam a tortura e o assassinato político, bastante cingidos aos DOIs (Destacamento de Operações e Informações) e aos DOPS (Departamentos de Ordem Política e Social). Ver FICO, Carlos. “Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão”, op. cit., p. 169; FICO, Carlos. *Como eles agiam – os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

¹⁸⁸ Entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 374.

sabíamos onde ficava. Fomos seguidas... Eu me lembro de que eu estava dormindo e a única coisa que eu fiz foi levantar o rosto e já tinha uma metralhadora em cima de mim, eu tinha um revólver debaixo do travesseiro, mas não tive tempo de pegá-lo. Ou seja, a dona do imóvel abriu a porta para eles... de alguma maneira, ela abriu, ninguém tocou a campainha, ninguém fez estardalhaço nenhum. Bom, aí começou o horror, já saímos de lá apanhando. Botaram-me um capuz, jogaram-me dentro de um carro e começaram a me espancar. Era madrugada, rapidamente fiquei nua, a minha roupa foi tirada... não vi mais a Pupi.”¹⁸⁹

No DOI-Codi, Lúcia ingressava no inferno. Entre os muitos horrores da tortura, alguns inomináveis, tal a sanha dos algozes, contabiliza choques pelo corpo e espancamentos generalizados, catorze horas seguidas no pau de arara, o que provocou uma flebite na sua perna direita. “Tentei resistir, mas logo percebi que a única saída era a morte. Resolvi abrir um ponto falso para cometer o suicídio. Então, a questão era segurar-me por um tempo, para alguém avisar a minha família. Falei que estava saindo do Brasil, que não queria mais continuar e que estava aguardando o passaporte para viajar... Essa foi à história... Contei que no próximo ponto eu tinha que ficar na sacada do prédio onde morava e que ia passar um carro logo abaixo. Com isso imaginei: eles me põem na sacada do prédio, eu me jogo e acabou a brincadeira. Logo depois das primeiras pancadas bolei essa história...”

Assim que foi retirada do pau de arara, Lúcia foi levada até o local do suposto “ponto marcado”, mas entrou em desespero quando os agentes da repressão decidiram não levá-la até a sacada do prédio. “Não quiseram subir, eu estava um farrapo humano... Minha perna direita estava enorme, tenho a impressão de que foi por isso que não subiram comigo para o apartamento, me deixaram na rua dentro de um carro e eu comecei a ficar histérica e pensei: *‘Agora, quando eu voltar acabou, os caras não vão pegar ninguém e eu não vou ter conseguido morrer, eu estava perdida e mal paga’*.” Lúcia descreve aquela situação de impotência como a pior das estupefações: “A sensação de não poder morrer... Eu fiquei histérica, chorava loucamente dentro do carro. Então, comecei a inventar outra história: *‘A culpa é de vocês, os caras não vão passar aqui porque vão ver que não sou eu na sacada.’* Eles haviam colocado no meu lugar um homem fantasiado com uma peruca loira. Falava chorando: *não vão acreditar.*”¹⁹⁰

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ Ibid., p. 375.

Apesar de tudo, Lúcia manteve a história inventada. Quando voltou ao DOI-Codi a tortura foi ainda mais pesada. Os torturadores a submeteram a “hidráulica”, que consiste em jogar água pelo nariz, e foi torturada com *blattarias*, uma subordem de insetos cujos representantes são popularmente conhecidos como baratas. “Havia um maluco no DOI-Codi que fazia coleção de baratas amarradas por um barbante. Era horrível, pavoroso... As baratas ficavam passeando no meu corpo. Eu fui muito torturada, fiquei um lixo total, já estava um lixo quando me levaram para o ponto inventado, já tinha passado mais 12 (doze) horas no pau de arara.”¹⁹¹

Mesmo antes de levarem Lúcia ao encontro forjado, os agentes da repressão desconfiavam de sua história. “Eles sabiam que uma pessoa de comando não abriria tão rápido. Diziam: ‘*Não é verdade!*’ e continuava a porrada... mantive a história durante essas mais 12 horas de pau de arara, mantive o ponto falso.” Ao resistir a tortura, Lúcia ganhou o tempo necessário para Marilene Villas-Boas Pinto descobrir sua prisão. “Eu tinha dois pontos com a *Índia*. Quando faltei ao segundo ponto, ela avisou a minha mãe. Então, minha família começou a se mexer, no início pouco adiantou, mas em suma, adiantou mais tarde.”¹⁹²

Durante a tortura, pela formulação das perguntas dos carrascos, Lúcia intuiu que sua substituta na Bahia também havia sido presa. De fato, segundo documento difundido pelo Centro de Informações do Exército (CIE), Solange Lourenço Gomes – que também atendia pelos codinomes de “Clara”, “Aurora”, “Rute”, “Conceição”, “Jurema” e “Maria José Linhares” – foi presa e interrogada em Salvador/BA aos 08 (oito) dias de abril de 1971. No resumo de suas declarações registradas no boletim de informação n.º 37/71, consta detalhes do trabalho inicial de panfletagem da DI-GB e do trabalho interno do MR-8, sob comando de Lúcia, quando de sua estadia na Bahia.

Em jun. 69, houve treinamento de tiro em uma praia perto de Búzios. Tomaram parte: Solange (“Clara”), Daniel Aarão Reis Filho (“Plínio”), Lúcia Maria Murat Vasconcellos (“Margarida”, “Margot”, “Márcia”, “Cristina”), Mario de Souza Prata (“Joaquim”), José Sebastião de Moura (“Aníbal”) [...] Nesse treinamento, Solange começou a namorar Daniel Aarão Reis Filho e combinaram de morar juntos.

No período de jul. a ago./ set. 69, Solange tomou parte nas seguintes panfletagens: em Guadalupe (Fábricas *Remington* e *Eternit*), na Penha (*Cortume Carioca*), no Jardim América (Fábrica

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² Ibid.

Metropolitana), no Caju (Estaleiro *Kaneco* e *Ishikanajima*) e em Ramos (*Ciferal*). Nessas ações, atuaram, além de Solange: Daniel Aarão Reis Filho, Lúcia Maria Murat Vasconcellos, Mario de Souza Prata, “Tião” (parece que seu sobrenome é Belair, era da Escola de Belas Artes; foi para o POC), Marcos Dantas Loureiro e Marcos Aarão Reis.

Em dez. 70, Solange veio para Bahia e seu ponto de entrada foi com Lúcia Maria Murat Vasconcellos (Cristina). A missão de Solange foi substituir Lúcia na chefia do Trabalho Interno. A função do Trabalho Interno compreendia a confecção e distribuição do jornal *Avante*, nos bairros pobres (havia uma ideia de transformar esse grupo do TI em um GPM); levantamento de algumas ações a serem feitas (para obtenção de fundos): um ex-gerente de banco e um comerciante; levantamento de locais para pichação em bairros pobres. Lúcia passou à Solange os seguintes elementos de TI: “Chico” (Denilson Pereira de Vasconcelos), “Tuca” (Diogo Assunção de Santana), “Dico” (Milton Mendes Filho), “Raimundo” e “Adriana”. Outros contactos passados por Lúcia: “Jorge Burguês” (simpatizante), “Rocha” (morava com João Lopes Salgado, em Salvador), um elemento pertencente à organização *Sem Nome* (composta de padres e religiosos de esquerda) e “Correia” que rachara com a VAR-P. Havia também um planejamento de se instalar uma gráfica legal, a fim de dar fachada aos trabalhos de imprensa.

Em início de janeiro (talvez dia 2), “Dino” (João Lopes Salgado) chegou a Salvador, com cerca de CR\$ 5.000,00; poucos dias depois, chegou Carlos Alberto Vieira Muniz (Pedro, Karl) com cerca de CR\$ 22.000,00 (dessa importância, “Dino” levou CR\$ 14.000,00 para o campo).

Basicamente, o MR-8 na Bahia está organizado em: trabalho de campo (Dino, Rocha, Merenda ou Ramos e Jorge); frente de camadas médias (André) e trabalho interno (Solange).¹⁹³

Mesmo sem ter conhecimento das declarações de Solange, Lúcia percebeu que os militares haviam mapeado suas ações na Bahia. “Eles sabiam de quase tudo da Bahia, não sabiam do “Zequinha” (José Campos Barreto), não sabiam apenas de algumas pessoas que a Solange não conhecia pelo nome. Eles continuaram me torturando direto até eu sair do pau de arara, foi um caos, eu não sei quanto tempo durou a tortura, eu queria morrer e não conseguia. Mas nesse tempo já tinha liberado os pontos com a organização. A tortura desenfreada era porque eles queriam os pontos, eles sabiam que tinham apenas 48 (quarenta e oito) horas para conseguir essa informação, depois desse tempo perdia-se o contato com a organização que subentendia que havíamos *caído*. A tortura seguinte, então, era para entregar os nomes dos companheiros e companheiras, falar sobre detalhes de ações que eles não conheciam ou tinham dúvidas.”¹⁹⁴

¹⁹³ CIE/DOPS/CAM/PM-RJ. Prontuário RJ N.º 38968.

¹⁹⁴ Ver Entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 376.

Depois de dois dias sendo brutalmente torturada, Lúcia foi jogada no corredor do CIE, num colchão sujo e delgado. Nesse momento lembra-se de um belo rapaz que passou e lhe perguntou: “*Você é filha do doutor Miguel?*”, ela respondeu: “*Sou*”. Ele, então, deu três tapas no seu rosto e disse: “*Como é que você faz isso com seu pai*”. Deu-lhe um chute, andou poucos metros, voltou e falou: “*Vou arranjar para você ir para enfermaria senão você vai morrer*”. Por que aquele moço se compadeceu com o seu sofrimento? Quiçá, lembra Lúcia, fosse um dos militares da Vila Militar que recebiam tratamento médico gratuito do Dr. Miguel Vasconcellos. O importante é que o tratamento recebido salvou sua vida, mais um dia a infecção da flebite poderia atingir seu coração e levá-la a morte. Na enfermaria, Lúcia foi tratada pelos mesmos médicos que a examinavam durante a tortura: Amílcar Lobo e Ricardo Fayal. Sobre os quais, ela conta: “O Fayal chorava, nos abraçava. O Lobo não, o Lobo era maluco, tive várias discussões com ele. Lembro-me de um momento em que os agentes invadiram a enfermaria e queriam me bater, o Fayal não permitiu. Eu estava muito debilitada, não conseguia comer por conta dos choques elétricos na língua, qualquer comida que colocava na boca vomitava imediatamente. Lembro-me de que alguém entrou na enfermaria e abriu que descobriram que meu pai tinha ficado de posse de uma arma minha, logo iriam prendê-lo, mesmo nesse estado falei: ‘*Se pegar o meu pai, ninguém de vocês vai sair vivo daqui*’.”¹⁹⁵

Ainda na enfermaria, Lúcia foi interrogada por agentes da aeronáutica que vieram de Salvador. “Eles se compadeceram com o meu estado deplorável, um deles olhou para o outro e falou assim: ‘*Não dá, vamos levá-la para a Bahia... Nós vamos cuidar de você*’.” Levada para Salvador num avião da força aérea militar, puseram-na no quartel dos Barbardos, localizado na Ladeira dos Aflitos. Lá foi atendida pelo médico do quartel. A reação do esculápio ao ver o estado da paciente foi de esquivar-se de qualquer responsabilidade: “*Você vai morrer nas minhas mãos e eu não tenho nada a ver com isso... vou fazer um relatório, ou eu vou preso ou você será cuidada*”. Mesmo temendo represálias dos agentes do quartel, o então médico elaborou um laudo médico que depois fora usado numa das peças processuais de denúncia da tortura. O laudo em si tinha um caráter de prova da tortura, pois trazia uma descrição detalhada do estado da paciente. Doravante, Lúcia recebeu atendimento de um neurologista da aeronáutica. “Ele não tinha nada a ver

¹⁹⁵ Ibid., p. 376-377.

com a tortura, também ficou apavorado com o meu estado. Eu achei que tinha perdido a perna direita. Ele chegou e falou assim: *‘Põe o pé no chão e tenta mexer o dedo’*, aí não mexi, mas finalmente mexeu um dedinho, quando então ele deu um sorriso, nunca me esqueço disso.”¹⁹⁶

O suplício parecia ter chegado ao fim. Apesar dos interrogatórios, Lúcia conta que se sentia feliz naquele momento, pois estava sendo bem cuidada, recebendo antibióticos e a cada dia a perna direita desinchava mais. Achava-se muito afeiçoada a um tenente coronel do CIE, chamava-se “Cinelli” (Lúcia não tem certeza do nome), acreditou nele e lhe contou até detalhes de sua vida pessoal, contudo, na verdade o major queria informações relacionadas aos fatos militares, aos comandos da organização, Lúcia nunca contou. Então, foi transferida para a aeronáutica, já estava com a perna delgada, cintura moldada, porém ainda recebendo injeções de B-15 contra a infecção. Quando, sem mais tempo, recebeu a seguinte notícia: *“Você vai voltar para o Rio”*. Os agentes entraram na sua cela e colocaram-lhe um capuz preto. Quando Lúcia acordou já estava dentro de um avião sob a ameaça de ser jogada para fora da aeronave. *“Alguém havia aberto tudo no Rio.”*¹⁹⁷ Para além disso, gozaram dos militares baianos: *“Aqueles babacas dos baianos, você enganou os baianos, enrolou os baianos sua filha da puta...”*.

O relato de ironia grifado por Lúcia dos “cariocas” contra os “baianos” na verdade se refere a disputa existente no seio das três esferas das forças armadas brasileiras pelo maior grau de eficiência no processo executor da repressão, uma marca registrada nos subterrâneos do governo do general Emílio Garrastazu Médici (1969–1974) – afirma Carlos Fico. *“Costumava ser problemático o relacionamento entre os oficiais das Forças Armadas e os integrantes das polícias civis e militares. Os primeiros acusavam os segundos de corruptos. Os policiais achavam os militares despreparados.”*¹⁹⁸

Dentre os comandantes com os ânimos mais alterados, Fico cita João Paulo Moreira Burnier, brigadeiro e anticomunista fanático, que comandava a III Zona Aérea e do Centro de Informações e Segurança da Aeronáutica (CISA). Cabe ressaltar ainda que dentre os diversos papéis e *estratégias* exercidos pelo aparelho militar, o que mais sobressaiu foi o aparelho repressivo, organizado e implementado

¹⁹⁶ Ver entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 378.

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ FICO, *Como eles agiam – os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política*, op. cit., p. 186.

pelo Serviço Nacional de Informações, o SNI, com base no escopo teórico da Lei n.º 898, de 29/09/1969, Lei/ Doutrina de Segurança Nacional¹⁹⁹. Tanto que, no governo Médici, a Agência Central organizou três seções de operação mútua: Seção de Informações Estratégicas, Seção de Segurança Interna e Seção de Operações Especiais. Além disso, contava com quase duas dezenas de órgãos especializados, que incluíam os serviços secretos de ministérios militares: O Centro de Informações do Exército, o CIE; o Centro de Informações da Marinha, o CENIMAR; o Centro de Informações da Aeronáutica, o CISA; as Delegacias Especializadas em Ordem Política e Social, DOPS; e os Destacamentos de Operações Internas e Centro de Operações e Defesa Interna, os DOI-CODIs.²⁰⁰ Assim, embora o AI-5 tenha sido aprovado e promulgado durante o governo de Costa e Silva, foi a partir do governo de Médici que o mesmo passou a ter maior grau de eficiência, quando então a repressão atinge seu maior nível de violência, os DOPS e os CODI-DOIs²⁰¹, órgãos vinculados ao SNI, transformaram-se em sinônimos de pavor, de torturas e sevícias.

No Rio, Lúcia voltou para o DOI-Codi, a tortura foi reiniciada com choques generalizados pelo corpo, lembra-se com amargor de uma das frases proferidas por um dos seus verdugos: “eu não preciso dar um choque com alta voltagem em você, eu posso dar um choquinho que ele vai ter o mesmo efeito, você já virou a minha cachorrinha de Pavlov.”²⁰² Todavia, o peso da tortura no regresso ao calabouço

¹⁹⁹ Acerca da Lei n.º 898/1969, ver: BORGES, Nilson. “A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares”, op. cit., p. 13-42.

²⁰⁰ O DOI-Codi surgiu a partir da Operação Bandeirante (Oban), criada em 2 de julho de 1969 em São Paulo, como uma empresa extralegal, subsidiada com as contribuições de políticos, empresários locais e de corporações multinacionais, como a General Motors e a Ford. Com o objetivo de coordenar e integrar as ações contra os grupos de esquerda. Em setembro de 1970, foram criados dois órgãos diretamente ligados ao Exército: o Destacamento de Operações e de Informações (DOI), responsável pelas ações práticas de busca, apreensão e interrogatório de suspeitos, e o Centro de Operações de Defesa Interna (CODI), cujas funções abrangiam a análise de informações, a coordenação dos diversos órgãos militares e o planejamento estratégico do combate aos grupos de esquerda. Embora fossem dois órgãos distintos, eram frequentemente associados na sigla DOI-Codi, o que refletia o caráter complementar dos dois órgãos. A criação do DOI-Codi representou a “institucionalização” da Oban, embora baseada em diretrizes secretas, formuladas pelo Conselho de Segurança Nacional (CSN) e aprovada pelo presidente Médici, possuía mais prestígio e poder que os outros órgãos de segurança. Cf. WESHLER, Lawrence. *Um milagre, um universo. O acerto de contas com os torturadores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 44; GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*, op. cit., p. 62; FICO, *Como eles agiam – os subterrâneos da ditadura: espionagem e polícia política*, op. cit., p. 116; RAGO, *A aventura de contar-se*, op. cit., p. 69.

²⁰¹ Hierarquicamente, os DOIs eram subordinados aos CODIs. Portanto, a conexão mais apropriada seria CODI-Doi. Os DOIs eram comandados por maiores de infantaria do Exército e, além de militares das três Forças Armadas, reuniam integrantes das polícias militares estaduais e das polícias civis, as chamadas PM, PE e PC. Ver *Como eles agiam – os subterrâneos da ditadura: espionagem e polícia política*, op. cit., p. 118; BAFFA, Ayrtton. *Nos porões do SNI: retrato do mostro de cabeça oca*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1989.

²⁰² Ver entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 380.

carioca veio com os métodos de mortificação sexual, quando teve seu corpo violado na mais ínfima intimidade, uma técnica comumente aplicada contra as mulheres: “Deixavam-me nua e em pé, recebia um capuz preto e tinha as mãos atadas às costas com a corda passando pelo pescoço. Os caras tocavam e ejaculavam nos meus seios, o mesmo faziam na vagina. Não havia possibilidade de defesa porque se fizesse qualquer movimento me enforcava. O que era muito perverso porque na prática eles faziam o ato se fossemos conivente, para não se enforcar deixávamos..., e foi barra pesada. No fundo, naquele momento, sinceramente eu preferia a tortura sexual do que apanhar, isso é horrível de se falar, mas eu preferia, com certeza, era menos dolorido.”

Impossível olvidar as contribuições teóricas de Elizabeth Jelin nesse sentido, na tópica *El género en las memorias*, do livro *Los trabajos de la memoria*²⁰³. Segundo a socióloga argentina, o poder que foi exercido pela repressão das ditaduras do Cone Sul ocorreu dentro da estrutura das relações de gênero, num modelo típico da cultura patriarcal que identifica a masculinidade com dominação e agressão, características exacerbadas na identidade militar, e uma feminilidade ambivalente, que combina superioridade espiritual das mulheres com submissão e passividade em contraposição aos desejos e ordens dos homens.²⁰⁴ Para a autora, o poder militar masculino representado na esfera pública, com seus rituais e práticas repetitivas de encenação em uniformes, desfiles, exposição de armas, entre outros, foi acompanhado de performances materializado em corpos e em práticas concretas nos espaços específico para a repressão e, especialmente, nos locais de tortura como os DOI-Codis. Embasada nos estudos de Ximena Bunster²⁰⁵ e Diana Taylor²⁰⁶ sobre a repressão direta as mulheres, Jelin argumenta:

Todos los informes existentes sobre la tortura indican que el cuerpo femenino siempre fue un objeto especial para los torturadores. El tratamiento de las mujeres incluía siempre una alta dosis de violencia sexual. Los cuerpos de las mujeres — sus vaginas, sus úteros, sus senos—, ligados a la identidad femenina como objeto sexual, como esposas y como madres, eran claros objetos de tortura sexual [...].

²⁰³ Ver JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid/ Buenos Aires: Siglo Veintiuno de España/ Argentina Editores, 2001, p. 99-116.

²⁰⁴ Ibid., p. 101.

²⁰⁵ BUNSTER, Ximena. “Sobreviviendo más allá del miedo”. In: *La mujer ausente. Derechos humanos en el mundo*, núm. 15, Santiago: Isis Internacional, 1991.

²⁰⁶ TAYLOR, Diana. *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism*. In: *Argentina's “Dirty War”*, Durham-Londres: Duke University Press, 1997.

*Hay que recordar también que muchas mujeres detenidas eran jóvenes y atractivas y, en consecuencia, más vulnerables al hostigamiento sexual.*²⁰⁷

Nesse trecho, pode-se perceber como a categoria do gênero organiza a sua narrativa e informa a denúncia das atrocidades cometidas. Em artigo recente sobre militantes “históricas”, Margareth Rago destaca que “a violência sexual era vivida de maneira muito diferente para mulheres e homens e que, diante dos ataques que violavam o corpo feminino, o medo da condenação moral também constrangia fortemente as mulheres”²⁰⁸. Diante disso, pode-se compreender “o profundo silêncio em relação aos abusos sexuais, estupros e outros horrores vividos na prisão, ainda hoje”²⁰⁹.

Em consonância com a perspectiva teórica apresentada por Rago, compreendo que a história da violência sexual nos cárceres da ditadura militar é certamente um tema de grande complexidade e também de difícil acesso, visto que as recordações do assédio sexual, do estupro, das situações constrangedoras infringidas às presas políticas pelos torturadores causam profundo sentimento de repulsa, dor e humilhação. Não obstante, as cartografias sobre esse tema se constroem num terreno difuso, mas denso, cheio de feridas ainda não cicatrizadas e carregado de dor.

²⁰⁷ [“Todos os relatos existentes sobre a tortura indicam que o corpo feminino sempre foi um objeto especial para os torturadores. O tratamento dado as mulheres sempre incluiu uma alta dose de violência sexual. Os corpos das mulheres - suas vaginas, seus ventres, seus seios ligados à identidade feminina como objeto sexual, como esposas e mães - eram objetos claros de tortura sexual [...]. Também deve ser lembrado que muitas mulheres detidas eram jovens e atraentes e, conseqüentemente, mais vulneráveis ao assédio sexual.”]. JELIN, *Los trabajos de la memoria*, op. cit., p. 102-103

²⁰⁸ Cf. RAGO, Margareth. “Cartografias de si no feminismo da diferença: Amelinha, Gabriela, Norma”. In: *Gênero*, Niterói, v. 10, n. 2, p. 151-175, 1. sem. 2010, p. 155.

²⁰⁹ Ibid.

3.2 Agarrando-se as correntes nebulosas de Têmis

De acordo com os preceitos exegéticos do Decreto-Lei n.º 898/ 1969 (Lei de Segurança Nacional), os presos políticos podiam ficar incomunicáveis durante 10 (dez) dias, sendo autorizado que permanecessem 45 dias presos na fase Inquérito Policial Militar (IPM). Nesse período, o preso poderia ser torturado sem que as autoridades constitucionais fossem obrigadas a dar qualquer satisfação a respeito.²¹⁰ Lúcia testemunha que ficou dois meses e meio incomunicável e sendo torturada no DOI-Codi, sem poder receber visitas dos seus familiares ou do seu defensor jurídico e, somente após ser apresentada na 2ª Auditora da Marinha, iniciou a formalização dos processos na Justiça Militar. Desde que recebeu o aviso de Marilene Villas-Boas Pinto sobre a “queda” da filha, a Sra. Antonina procurou imediatamente o advogado Tércio Lins e Silva²¹¹. Na tópica *Nossas “Mães de Mayo”*, em seu livro de memórias profissionais, em depoimento a Fernanda Pedrosa, o Dr. Tércio elege algumas figuras como paradigmas de amor, da coragem e da dedicação, sendo a primeira delas a Sra. Antonina Murat.

D. Ninah Vasconcellos [...] era uma pessoa fantástica. Com ela eu discutia os processos de Lúcia Murat, sua filha. Eram bem mais de dez processos, quase todos muito difíceis. Mas, para ela, não havia limites para a defesa. Dedicava-se com uma força que não sei de onde vinha, e estava sempre presente. Atuava comigo nas auditorias, lidava com os juízes e os promotores com igualdade e simplicidade, enfrentava os carcereiros com a coragem que só a maternidade pode dar.

Tenho certeza de que salvamos a vida de sua filha. Quando Ninah me trouxe a notícia da prisão, sabíamos que Lúcia seria muito torturada, como foi, e que poderia não resistir. Ou poderia ser assassinada e desaparecer. Precisávamos oficializar a prisão com urgência.²¹²

²¹⁰ Veja-se FICO, *Como eles agiam – os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política*, op. cit., p. 113.

²¹¹ No Rio, existia um pequeno grupo de advogados de presos políticos atuante, entre os quais os criminalistas mais experientes do Brasil. Heleno Fragoso lista os nomes de Augusto Sussekind de Moraes Rego, Evaristo de Moraes Filho, Modesto da Silveira, Oswaldo Mendonça, George Tavares, Marcelo Cerqueira, Lino Machado e Nilo Batista. Entre os mais jovens cita Tércio Lins e Silva, Nélcio Machado Eny Raimundo Moreira e Rosa Maria Cardoso da Cunha. Ver FRAGOSO, Heleno Cláudio. *Advocacia da liberdade: a defesa nos processos políticos*. Rio de Janeiro: Forense, 1984, p. 147.

²¹² SILVA, Tércio Lins e. *O que é ser advogado: memórias profissionais de Tércio Lins e Silva/ em depoimento a Fernanda Pedrosa*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 133.

Em 28 de maio de 1971, Lúcia figurava na lista dos elementos denunciados no Processo 27/70-C (Dissidência do Partido Comunista Brasileiro – PCB), da 2ª Auditoria da Marinha da 1ª Circunscrição da Justiça Militar (CJM)²¹³. Quando o Dr. Tércio Lins soube dessa informação comunicou imediatamente a prisão e requereu que a ré fosse requisitada para comparecer nessa Auditoria no dia e na hora marcados.

[...] O juiz-auditor mandou requisitar a presa. Pela maneira como Lúcia foi apresentada à auditoria, com uma escolta armada até os dentes e os nomes nos uniformes coberto com esparadrapo, parecia até que fora encaminhada por engano, como se requisitada pelo Cenimar, e não pela Justiça. Ainda apresentava sinais da tortura no pau de arara, com lesão visível no pé devido à ruptura de nervo ciático, que a obrigou ao uso de bota ortopédica por muito tempo.²¹⁴

Lúcia sequer sabia aonde estava indo na ocasião, ao chegar na Auditoria mal conseguia andar. “Minha perna direita tava fininha, porque tinha perdido toda musculatura, o pé torto e machucado ainda estava todo cheio de crostas, os punhos também, estavam cicatrizando...”²¹⁵ Quando adentrou o recinto e avistou seu causídico entre os policiais militares saiu inteiramente do controle e gritou: “Tércio, me tira daqui e me leva para um hospital”²¹⁶, o bacharel lhe falava apenas: “Calma”²¹⁷. Naquele momento os sequestros a diplomatas estrangeiros cessaram-se, a esperança do exílio então não existia, a única possibilidade de alcançar a liberdade era a via legal. Atônita, desde o primeiro momento Lúcia queria denunciar a ditadura; o horror da tortura. O intercessor com muita prudência aconselhou-lhe a negar todas as acusações: “Lúcia, aqui você vai dizer que não participou de nada, está entendendo? Acabou a brincadeira... Denuncie o que você quiser, mas não diga que você fez porque a única chance que a gente vai ter daqui para frente vai ser a jurídica.”²¹⁸ Mais do que seu jurisconsulto, Tércio era um amigo discreto do movimento estudantil, já havia lhe representado quando da sua prisão em dezembro de 1968 no 30º Congresso da UNE em Ibiúna. Lúcia hesitou diante da hipotaxe²¹⁹ do

²¹³ DOPS/GB. Prontuário SFA N.º 4878, Documento n.º 43 – Histórico, fls. 3.

²¹⁴ SILVA, *O que é ser advogado*, op. cit., p. 133-134.

²¹⁵ Entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 380.

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ Ibid., p. 381.

²¹⁹ *Hipotaxe ou subordinação*, particularidade muito conhecida na tópica da estruturação gramatical. É aqui utilizada no sentido de que um texto inteiro pode funcionar como um grupo ou classe de

jurisperito, mas logo percebeu que naquele momento não havia outra possibilidade que não fosse adentrar no jogo das formalidades dos trâmites judiciais. As correntes da balança de Têmis²²⁰ lhe pareceram nebulosas, contudo, nelas se agarrou para sair do abismo em que se encontrava. “Eu olhei bem nos olhos dele [Técio] e aceitei. Engraçado ter aceitado, porque eu era a revolucionária que supostamente iria fazer um discurso pela revolução. Mas não, pensei comigo: ‘acabou’.”²²¹

A comoção é ainda maior quando Lúcia percebe a entrada do Dr. Miguel e da Sra. Antonina no espaço. “A minha mãe parecia 150 anos mais velha. Na relação tênue entre o papai e a mamãe, ele nunca lhe deu ordens, foi a primeira vez que o vi fazer isso, de uma maneira venusta, claro. Isso porque quando ela me viu começou a chorar e falou: *‘Por favor não fala nada, por favor não fala nada’*. Ele virou-se para ela e disse assim: *‘Deixa ela falar porque ela sabe o que ela está fazendo’*. Nunca me esqueço, foi muito bonito.”²²²

Depois do encontro enternecedor com os genitores, Lúcia deu sua declaração: “foi um horror, cheguei mancando, os juízes militares não tiveram coragem de me olhar, abaixaram a cabeça, nunca me esqueço, inclinaram a cabeça para baixo sem graça. O Técio pediu para eu sentar, eu não podia ficar de pé, fui mancando até lá, sentei. Neguei a acusação de pertencer a uma organização guerrilheira e na hora que pude denunciei a tortura, fiz um depoimento sensível, falando sobre os direitos humanos, eu estava extremamente emocionada.” Nos documentos reunidos no livro *Brasil Nunca Mais (BNM)*, encontra-se, de forma sucinta, as declarações de Lúcia nos autos de qualificação, interrogatórios das Auditorias. “[...] disse no interrogatório a que foi submetida, sofrer torturas físicas e psicológicas que, como prova, o fato de que sua perna está paralisada tendo ficado atrofiada em consequência das torturas.”²²³

palavras, no caso específico, como um verbo imperativo: “Denuncie [Lúcia] o que você quiser... mas não diga [tu] que você fez...” Ver BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. - 38ed. rev. ampl. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 49.

²²⁰ *Têmis*: divindade grega por meio da qual a justiça é definida, no sentido moral, como o sentimento da verdade, da equidade e da humanidade, colocado acima das paixões humanas. Por esse motivo, sendo personificada pela deusa Têmis, é representada de olhos vendados e com uma balança na mão. Ela é a deusa da justiça, da lei e da ordem, protetora dos oprimidos. Na qualidade de deusa das leis eternas, era a segunda das esposas divinas de Zeus, e costumava sentar-se ao lado do seu trono para aconselhá-lo. Ver GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 3 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p. 435; KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 8 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2000, p. 372.

²²¹ Entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 381.

²²² *Ibid.*, p. 381-382.

²²³ *BNM*, caixa LXXVI – Vol. 5, p. 1444. [Apelação 39.757 – RJ – CODI]

[...] AO OITAVO QUESITO: que por ocasião de sua prisão a interroganda foi conduzida ao CODI na Rua Barão de Mesquita, local onde foi submetida a uma série de torturas físicas e psíquicas; que sofreu espancamentos generalizados, inclusive, aplicações de choques elétricos na língua, seios e vagina; que, em seguida, foi levada à Bahia onde ficou constatado que a interroganda estava com uma paralisia na perna direita, estando a interroganda de posse de um laudo médico que comprova o aqui alegado; quer salientar, ainda, que antes da referida viagem à Bahia, sofreu a depoente torturas denominadas: “pau-de-arara” e “hidráulica” [...] retornando da Bahia, voltou ao CODI, onde foi submetida ao mesmo tipo de tratamento e mais sofrendo até violência sexual, o que obrigou a interrogada a assinar alguns inquéritos admitindo sua participação em diversas ações de natureza subversiva; que quer se retratar de qualquer confissão por ventura existente nestes autos, por não representar ela a verdade dos fatos; que, na opinião da interroganda o tratamento que teve no CODI violenta a condição de qualquer ser humano e no caso particular da interroganda, violenta a sua condição de mulher.²²⁴

Depois da declaração, o advogado de defesa solicitou que o juiz militar autorizasse o encaminhamento da ré para um hospital, o magistrado acatou examinar o pedido, porém não de imediato, Lúcia retornou para o DOI-Codi. “O Tércio quase chorou. Então, eu olhei para ele e falei: *‘eles vão me matar’*. Mas, na verdade, eles não podiam mais me matar porque eu tinha sido apresentada à Justiça, isso era incomum, ainda hoje é raríssimo você ter indícios da tortura, a partir dali eu tinha provas.”²²⁵

A Sra. Antonina testemunha a atmosfera do tempo que se sucedeu a 2.^a Auditoria da Marinha na carta que escreveu para outra mãe que merece todas as honras pelo desempenho que tivera na resistência à ditadura, seu nome: Zuleika de Souza Netto, conhecida como Zuzu Angel. Brava, corajosa, foi assassinada pelas forças de repressão no dia 14 de abril de 1976²²⁶.

Conheci Zuzu na 2.^a Auditoria da Marinha, em um interrogatório de um processo da Organização do MR-8. Minha filha Lúcia estava presa e respondia a este processo, no qual seu filho, Stuart [Stuart Edgart Angel Jones], também esteve indiciado. Zuzu tinha acabado de chegar dos Estados Unidos, depois de seu tão

²²⁴ BNM, caixa CXII – Vol. 1, p. 387. [Apelação 39.770 – RJ – CODI/ BAHIA – CODI]

²²⁵ Ver entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 382.

²²⁶ Ver ANGEL, Zuzu. *Eu, Zuzu Angel, procuro meu filho*. São Paulo: Villa Rica Editora, 1986; REZENDE, Sergio; BERNSTEIN, Marcos. *Zuzu Angel. Roteiro do filme*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

conhecido desfile em Nova York, quando denunciou o desaparecimento de Stuart.

A partir daí ficamos muito amigas. Muitas coisas tínhamos em comum. Nossos filhos tinham estudado na mesma Faculdade – Economia da UFRJ. Além disso, eu também admirava seu dinamismo e força de viver. Passamos a nos encontrar sistematicamente em seu atelier, no Leblon, ao término do expediente comercial. Muitas vezes Zuzu fechava a loja e ficava no seu escritório, onde recebia outras mãos que a procuravam. Lá discutíamos os problemas que nos arrasavam. Já nesta ocasião, ela usava praticamente todo o lucro de sua confecção em material de divulgação do desaparecimento de Stuart (fotos, cartas, documentos, etc). Foram inúmeras as vezes em que fui com Zuzu providenciar a remessa deste material para o exterior. Os parentes de Stuart residiam nos Estados Unidos, onde mantinham muitos contatos. Mas Zuzu continuava trabalhando cada vez mais. Dizia que se parasse de criar, perderia todo o respaldo que lhe permitia continuar denunciado a morte do filho no Brasil e no exterior.

Também fui eu que, numa quinta-feira santa, levei para Zuzu a carta escrita pelo Alex Polari de Alverga denunciando e explicando como se deu a trágica morte de Stuart. Ela ficou muito chocada e passou o resto da semana numa verdadeira Semana da Paixão, pois foi na Sexta-feira Santa que ela fez a versão da carta para o inglês. Fizemos também a entrega do livro “Os Governos Militares”, de Hélio Silva, volume 20, em que consta a carta de Alex, a diversas autoridades. Com um destemor sem limites, Zuzu resolveu entregar o livro ao então Comandante do 1º Exército, General Sílvio Frota. Fomos em seu carro azul até residência do General, quando fomos recebidas por policiais armados, porque se tratava de uma área militar. As armas foram encostadas nas nossas cabeças. Mesmo assim, Zuzu conseguiu chegar até Sílvio Frota, que realizava uma festa em sua residência, e entregar pessoalmente o livro. Com o mesmo destemor, fez a entrega de muitos outros livros. Zuzu dizia ter em mãos documentos que incriminavam não só torturadores como pessoas que financiavam a repressão no Brasil.

Em uma noite, cinco dias antes de sua morte, quando deixamos seu atelier, a rua estava escura (naquela ocasião não havia quase edifícios construídos no local) e um homem de terno escuro, claro, de estatura mediana, cabelos curtos, tentou segurá-la. Ela reagiu aos gritos: “Mataram meu filho, pois agora me matem. Eu não tenho medo. Vocês ainda pagarão por tudo que estão fazendo”. Conseguimos tomar o carro. Zuzu ainda me disse: “As ameaças estão aumentando, mas tenho certeza que chegarei ao fim”.

Zuzu deveria partir dentro de poucas semanas, para os Estados Unidos levando um dossiê que tinha acabado de aprontar sobre o caso de Stuart. Dias depois, no entanto, foi morta de maneira trágica. Não conseguiu realizar o que tanto aspirou: provar que seu filho, Stuart, foi morto nas dependências das forças armadas.

Antonina Murat Vasconcellos²²⁷

²²⁷ Essa carta assinada por Antonina Murat Vasconcellos, assim como a carta de Alex Polari de Alverga para Zuzu Angel e a carta manuscrita assinada por Zuzu Angel destinada ao General Sílvio Frota, estão disponíveis no Acervo Instituto Zuzu Angel.

Na entrevista que concedeu à Janaina Teles, Lúcia relembra do último encontro com Stuart, em março de 1971, quando voltou de Salvador. “Nessa época ele pediu para conversar comigo porque tinha se apaixonado pela Marilene [Marilene Villas-Boas Pinto]. Ele tinha transado com ela e estava todo diferente. Conversamos muito. Foi legal a gente ter partilhado esse papo.”²²⁸ Lúcia também relata o último momento em que os militares lhe interrogaram sobre o amigo. Isso aconteceu alguns meses depois de sua prisão quando, após ser levada a Salvador para interrogatório no quartel dos Barbados, voltou para o Rio de Janeiro.

[...] Então, eu saquei que o Stuart tinha sido preso porque alguém me perguntou: “Cadê²²⁹ o Paulo?” Paulo era o nome de guerra do Stuart: “O que você sabe do Paulo?” e eu falei: “Nada”. Nunca mais me perguntaram do Paulo depois que eles o mataram, nunca mais me perguntaram, eu acho que foi logo depois que cheguei no Rio, quando recomeçou o interrogatório pesado mesmo de volta ao Rio eles nunca mais me perguntaram do Paulo, quer dizer, eu imagino que, quando eu cheguei no Rio o Stuart já tinha sido assassinado.

Diferentemente de Lúcia, o amigo Stuart não compareceu à 2.^a Auditoria da Marinha, assim não pôde ter sua prisão oficializada junto a Justiça Civil. Cabe ressaltar, conforme aponta Janaina Almeida Teles²³⁰, embasada em Anthony Pereira, que os militares brasileiros não retiraram por completo os julgamentos de presos políticos da alçada do Judiciário civil, não optaram por uma estratégia repressiva inteiramente extrajudicial, como a que os militares chilenos e argentinos adotaram, após os golpes de 1973 e 1976, em seus respectivos países, contra a maioria dos perseguidos políticos.²³¹ Acerca da composição das Auditorias da Justiça Militar, argumenta que

[...] eram compostas de cinco juízes, sendo quatro oficiais militares e um juiz togado, um civil formado em Direito. Havia um promotor do Ministério Público Militar e um advogado de defesa indicado pelo tribunal, o advogado dativo²³². Era possível recorrer das sentenças no STF [Supremo Tribunal Federal], após apreciação dos recursos

²²⁸ Entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 371.

²²⁹ Ibid., p. 379.

²³⁰ TELES, Janaina de Almeida. *Memórias dos cárceres da ditadura: os testemunhos e as lutas dos presos políticos no Brasil*. 2011. 519p. Tese (Doutorado em História). FFLC/ USP.

²³¹ Ver PEREIRA, Anthony W. *Ditadura e repressão: O autoritarismo e o estado de direito no Brasil, no Chile e na Argentina*. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 123-141.

²³² No caso de Lúcia, o advogado dativo indicado parece ter sido Bel. Arthur Lavigne, conforme aponta o Documento n.º 23 in DOPS/GB. Prontuário SFA N.º 4878.

por parte do STM [Supremo Tribunal Militar], mas ambos eram bastante controlados.²³³

Para Lúcia, aquela primeira Auditoria era apenas o início de várias batalhas judiciais. No regresso ao CODI-Doi, foi obrigada a encenar os ditos e feitos da auditoria, a intenção dos militares era lhe ridicularizar. “Fiz tudo o que eles mandaram: *‘Ah, agora faz mais cara de choro, não está suficiente, você fez mais cara de choro do que essa lá... Manca mais, você mancou mais lá filha da puta.’* Eles denegriram os meus sentimentos de dor, me fizeram repetir os gestos e falas várias vezes, foi horrível. Nesse momento eu estava tão desestruturada que não precisava mais ser espancada, um peteleco era igual a uma porrada.”²³⁴

Conquanto, o fato de Lúcia ser apresentada na Auditoria da Marinha foi de extrema importância, pois até então os militares negavam sua prisão, a partir do auto de qualificação a clausura foi legalizada, Lúcia então foi fichada como prisioneira no DOPS/GB, em 14 de junho de 1971, sob Chapa de n.º 11.635²³⁵ como mostra as fotos montadas pela polícia política, nas quais se apresenta bem vestida, num estilo executiva social com um suéter cacharrel branco. Na fotografia que apresenta seu corpo por inteiro é possível visualizar uma cicatriz na sua perna direita e o uso da bota ortopédica.

Ainda nos documentos do DOPS/GB consta que Lúcia foi interrogada naquela delegacia aos 30 (trinta) dias de junho de 1971, posteriormente foi citada no Relatório e Solução do Inquérito Policial Militar (IPM) referente as atividades subversivas de militantes ligados à Organização “terrorista” denominada MR-8. Em 12 de julho, a justiça de Salvador decretou sua prisão preventiva, Lúcia estava presa no quartel Becondias e a disposição da Justiça Militar, ficou histérica quando em 30 de agosto recebeu a notícia que voltaria para DOI-Codi. “Eu fiquei muito deprimida nessa época pós-tortura, dividia uma cela com a Biga [Abigail Paranhos], que eu não conhecia, era uma menina do PCBR, fazia Direito e ficamos muito amigas. Ela morreu de câncer alguns anos atrás. Nossa cela era um buraco, não tinha luz, tinha apenas uma janela, um beliche e uma daquelas privadas turcas. Eu comecei a ter visitas... Lembro-me de que a mamãe trouxe um cobertor que ela costurou para fazer como se fosse uma capa e eu não conseguia sair dele. Fiquei uns seis meses

²³³ TELES, *Memórias dos cárceres da ditadura*, op. cit., p. 328.

²³⁴ Ibid., p. 382-383.

²³⁵ DOPS/GB. Prontuário SFA N.º 4878, Documento n.º 3, Boletim de presos n.º 604/ST.

no Becondias... Quando foram me buscar para voltar para o DOI-Codi... Tentei o suicídio. Entrei no banheiro, encontrei uma gilete e tentei me cortar. A Biga entrou, me deu dois tabefes e me salvou. Os soldados vieram e me deram uma injeção de calmante. Fui para o DOI-Codi... Estava histérica, inteiramente histérica. O Cinelle, aquele que tinha me interrogado em Salvador, veio com perguntas sobre as ações da Organização na área rural da Bahia.”²³⁶

Pouco tempo depois, Lúcia foi levada para Salvador, ao tomar ciência da situação a Sra. Antonina ficou desesperada e embarcou num avião direto para a capital baiana. Lúcia ficou na base aérea do CISA, foi interrogada pelo major Cerqueira, um ex-aluno da sua mãe, pouco tempo depois da chegada recebeu notícias da morte de Iara [Iavelberg] e da perseguição a José Campos Barreto, o Zequinha, e o ex-Capitão do Exército, Carlos Lamarca. Persuadida nas auditorias militares, contradisse qualquer conhecimento sobre as ações guerrilheiras, negou veementemente todas as acusações feitas nos inquéritos policiais e denunciou a tortura.

[...] que a interrogada quer declarar que as declarações que prestou no inquérito, reconhecendo a sua culpabilidade, foram sob coação de natureza psicológica, uma vez que aceitando a sua responsabilidade pelos fatos que lhe eram atribuídos nesta capital [Salvador], livrar-se-ia de ter de regressar a Guanabara, onde havia sofrido, anteriormente, maus-tratos e torturas físicas; [...]²³⁷

De volta ao Rio, Lúcia ficou presa no Campo de Instrução de Gericinó (CIG), subordinado ao Comando Militar do Leste da 1ª Divisão do Exército, situado na Vila Militar, localizada na Estrada São Pedro de Alcântara, 2856, Magalhães Bastos. Passou a ser oficialmente presa política, com direito a visita uma vez por semana, apenas dos pais, irmãs e irmãos. “Na visita, a distância entre o preso e o visitante por ordens do exército era de no mínimo um metro, com a presença de um militar que anotava as nossas palavras.”²³⁸ O banho de sol era três vezes por semana, não tinha televisão, mas podia receber presentes e cartas que antes deviam passar pela censura. Dos presentes que recebeu do irmão que estava em Londres, Heitor Murat,

²³⁶ Ver entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 384.

²³⁷ BNM, caixa CXCII [Apelação 40.113 – BA e RJ]

²³⁸ Lúcia Murat, em voz off, in *Uma longa viagem*, 2011.

Lúcia não entende como o livro *Letters from prison*²³⁹ [cartas da prisão], de George Jackson, um ativista negro preso nos Estados Unidos, passou pela censura. “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 Ângela Davis.”²⁴⁰

Além do livro de George Jackson, Lúcia chama a atenção para a entrada clandestina de um rádio na cadeia: “a gente ouvia todo dia bem cedinho as poucas e censuradas notícias brasileiras e algumas internacionais.”²⁴¹ Dentre outras notícias, não esquece daquela divulgada aos nove dias de setembro de 1971, quando os presos tomaram a penitenciária de Attica no Estado de Nova Iorque, Estados Unidos.

A polícia invadiu ontem a Penitenciária de Ática sufocando a rebelião iniciada há quatro dias por mil presos. O motim começou em protesto contra a morte de George Jackson no presídio de *San Quentin*, durante uma tentativa de fuga. George Jackson fazia parte do grupo subversivo *Pantera Negra*^{242 243}.

Na historiografia, a rebelião de Attica apresenta-se no contexto imaginário da Guerra Fria²⁴⁴ e no momento de consolidação dos grupos de consciência negra que ganharam força e organização nos anos 1960-1970.²⁴⁵ Por conseguinte, a péssima

²³⁹ Ver JACKSON, George. *Soledad Brother: The Prison Letters of George Jackson*. Introdução de Jean Genet; Prefácio de Jonathan Jackson Jr.. Chicago Review Press, 1970. [As cartas prisionais de George Jackson]

²⁴⁰ Lúcia Murat, em *voz off*, in *Uma longa viagem*, 2011.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Além de ser membro dos Panteras Negras, George Jackson foi cofundador da *Black Guerrilla Family* [Família de guerrilha negra], organização revolucionária formada por presos e egressos com o objetivo de enfrentar o racismo, conseguir dignidade para os encarcerados e combater o governo dos Estados Unidos. Jackson tinha um discurso baseado em ideias marxistas, acreditava que a libertação negra só viria por meio de uma revolução armada, morreu baleado em 21 de agosto de 1971, ao supostamente tentar fugir armado da prisão de Soledad, na Califórnia. Ver, a esse respeito, BERGER, Dan. *America's fortress of blood: The death of George Jackson and the birth of the prison industrial complex*. Artigo disponível em: http://www.salon.com/2014/09/07/americas_fortress_of_blood_the_death_of_george_jackson_and_the_birth_of_the_prison_industrial_complex/ [Publicado em 07 set. 2014; Acesso em 8 jun. 2018]

²⁴³ Lúcia Murat, em *voz off*, in *Uma longa viagem*, 2011.

²⁴⁴ Ver, a respeito, CASTORIADIS, Cornélius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1982; COURTOIS, Stéphane et. al. *O Livro Negro do Comunismo. Crimes, Terror e Repressão*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999; BARROS, Edgar Luiz de. *A Guerra Fria*. 3 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1985; MAGNOLI, Demétrio. *Da Guerra Fria à Détente. Política Internacional Contemporânea*. Campinas, SP: Papyrus, 1988.

²⁴⁵ Para uma descrição detalhada da revolta de Attica, ver CUNNINGHAM, Dennis; DEUTSCH, Michael; FINK, Elizabeth. “Remembering Attica Forty Years Later”. In: *Prison Legal News – Dedicated to Protecting Human Rights*. Vol. 22 – N.º 9 – Set. 2011. Artigo disponível em: <https://www.prisonlegalnews.org/media/issues/09pln11.pdf> [Acesso em 8 jun. 2018]

situação das condições humanas nas penitenciárias dos Estados Unidos foi sendo cada vez mais denunciada, bem como as recorrentes prisões políticas dos membros dos grupos em decorrência da criminalização de movimentos por direitos.

Em 10 de dezembro de 1971, Lúcia foi citada nas declarações de Cezar Queiroz Benjamim, prestada no DOPS, como participante do assalto ao Instituto Félix Pacheco de Madureira, pelo qual respondia oficialmente através do Inquérito Policial Militar n.º 25/70. Em despacho exarado no ofício n.º 0369, oriundo da 1ª Auditoria da Marinha, consignava o recebimento de quatro mandados de prisão referentes a Lúcia, solicitando o cumprimento dos mesmos e a devolução das segundas vias devidamente certificadas. O ofício é assinado pelo Juiz Auditor José Victor marques dos Santos, com data de 08 de março de 1972, esclarecendo que foi decretada sua prisão preventiva, na conformidade com o art. 255, letras A, B, C e D, do Código de Processo Penal Militar. Em 3 de agosto de 1972, Lúcia passa a ser investigada pelo Inquérito Policial Militar n.º 21/71, instaurado para apurar a autoria e responsabilidade do assalto a filial Tijuca, Casa das Banhas Comércio e Indústria S/A.²⁴⁶

Lúcia ficou presa na Vila Militar até o final de 1972, depois foi transferida para a Penitenciária Talavera Bruce, Estrada Guandu do Sena, 1902, Complexo prisional de Bangu, hoje chamado de Complexo de Gericinó. “Fui para Bangu um ano e meio depois.”²⁴⁷ Ao ser recolhida aquela penitenciária feminina, estabelecimento penal do Estado da Guanabara então conhecido como Complexo prisional de Bangu ou apenas Bangu, Lúcia foi fichada sob Chapa de n.º 4.708²⁴⁸.

²⁴⁶ DOPS/GB. Prontuário SFA N.º 4878, Histórico, fls. 4.

²⁴⁷ Lúcia Murat, em *voz off*, in *Uma longa viagem*, 2011.

²⁴⁸ DOPS/GB. Prontuário SFA N.º 4878, Documento n.º 22.

3.3 Em Bangu

De acordo com Janaina Teles, “o quadro coercitivo do sistema carcerário ditatorial brasileiro apresentou peculiaridades locais que impedem generalizações diversas.”²⁴⁹ Existem casos, como do Presídio *Tiradentes* ou da *Ilha Grande*, em que as prisões apresentaram extrema rigidez e intolerância, assemelhando-se ao modelo empregado na Argentina e no Uruguai, países onde os sistemas prisionais eram mais rígidos; em outros, foi nitidamente mais brando, como no Presídio feminino de Bangu-I, onde a leitura não era proibida, havia permissão para entradas de livros nacionais e internacionais, estimulava-se a prática de ginástica ou qualquer treinamento físico ou esportivo. Não havia proibição às reuniões políticas ou a qualquer tipo de comunicação entre as prisioneiras, o “recreio” ou o chamado banho de sol era diário e não apenas três vezes por semana como na Vila Militar – conta Lúcia. Também não havia a obrigatoriedade do uso de uniformes e a prática de trabalho manual foi amplamente incentivada.

Ao chegar a Bangu, Lúcia diz que sentiu uma imensa sensação de liberdade: “Eu podia jogar vôlei... tinha banho de sol todos os dias da semana, sendo que três vezes por semana os banhos de sol eram num pátio grande fora do pavilhão, havia mais um pátio pequeno no final do corredor, dentro do pavilhão, onde ficávamos soltas das 8h (oito horas) da manhã às 7h (sete horas) da noite... Só éramos trancadas às sete da noite e aí ficávamos sozinhas na cela das 19h (dezenove horas) às 7h (sete horas) da manhã do dia seguinte. Mas até às 19h ficávamos todas juntas, então, era uma festa para quem estava vindo da Vila Militar.”²⁵⁰

Em Bangu, Lúcia conta que havia muita disciplina entre as presas políticas, “acordava muito cedo”, algumas delas ao bel-prazer davam aulas de história e filosofia, enquanto ela dava aula de língua francesa e matemática. Sua mãe, a Sra. Antonina Murat, cliente habitual da Livraria Francesa – localizada à rua Garcia d’Avila, 72, bairro de Ipanema, Rio de Janeiro –, fazia questão de levar-lhe os mais novos lançamentos romanescos de literatura francesa e inglesa, bem como as edições bibliográficas mais atualizadas de livros de história, gramática e até matemática pura e aplicada. Aliás, Lúcia conta que se debruçava nos cálculos analíticos e nas abstrações algébricas buscando não apenas preencher o tempo

²⁴⁹ TELES, *Memórias dos cárceres da ditadura*, op. cit., p. 216.

²⁵⁰ Ver entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 389.

ocioso, mas, sobretudo, buscando saídas para não enlouquecer. “Eu li muito, às vezes eu lia três livros por dia em Bangu, foi um período da minha vida que eu li bastante, eu sempre curti ler desde garota. Quando a barra pesava no presídio, eu fechava a porta da minha cela por dentro e ficava lendo, pensava: ‘foda-se o mundo’. Minha mãe me levava os melhores livros, não somente romances que eu sempre gostei, mas também livros com discussões históricas atuais: *A Primavera de Praga*, que estava estourando na Europa, uma análise crítica do socialismo real... A minha mãe gastava uma baba [fortuna], tadinha. Tínhamos uma imensa biblioteca em Bangu... cada pessoa que saía deixava seus livros.”²⁵¹

Além da leitura, Lúcia fazia ginástica e participava de reuniões para discutir a situação política do país e da América Latina; a situação interna do *Talavera Bruce* e de outras penitenciárias onde estavam outros companheiros, *verbi gratia*, acerca da Ilha Grande, onde estava preso seu companheiro da época, Cláudio Torres.

A disciplina entre as presas e a certa “liberdade” não significa que a vida de Lúcia no presídio de Bangu desenvolveu-se em condições de placidez. De acordo com os documentos do DOPS, foi indiciada em mais dois inquéritos policiais em novembro de 1972 e, segundo o Ofício n.º 1172, datado de 05 de dezembro daquele ano, oriundo da 2ª Auditoria da Aeronáutica da 1ª CJM, recebeu o comunicado da primeira condenação: “dois anos de reclusão como infratora do Art. 14 da Lei de Segurança Nacional, culpada da imputação que foi feita a denúncia, acusada no Processo n.º 1542, em curso por aquela Auditoria.”²⁵² A sentença objurgatória não transitado em julgado, ou seja, ainda cabia recurso, penalizava Lúcia por ações exercidas no interior do MR-8, durante o tempo em que esteve no comando da organização em Salvador.

Aos quinze dias de dezembro daquele ano de 1972, Lúcia se enche de esperança quando recebe a notícia de que O Superior Tribunal Militar, em julgamento de recurso criminal impetrado pelo Dr. Técio Lins e Silva, relaxou por decisão unânime sua prisão preventiva.²⁵³ No entanto, a liberdade foi estorvada através de ações exclusas dos órgãos de informação, tal como podemos observar no pedido de busca N.º 081/72 enviado pela Superintendência do Sistema Penitenciário do Estado da Guanabara (SUSIPE – GB) para os chefes do Serviço de

²⁵¹ Ibid.

²⁵² O amigo de guerrilha, José Luiz de Araújo Saboya, foi absolvido no mesmo processo. Cf. DOPS/GB. Prontuário SFA N.º 4878, Histórico, fls. 6.

²⁵³ Ibid.

Buscas Ostensivas (SBO), os senhores Mário Borges e José Pereira de Vasconcellos.

DADOS CONHECIDOS: Presa, no Instituto Penal Talavera Bruce, à disposição da 3ª Auditoria do Exército da 1ª CJM, obteve Alvará de Soltura, expedido pela citada Auditoria, datado de 18.12.72, visto haver o Egrégio Superior Tribunal Militar, em sessão de 15.12.72, unanimemente, dado provimento ao Recurso criminal da acusada, para reformar a decisão recorrida, relaxando a prisão preventiva decretada contra a mesma.

DADOS SOLICITADOS: Se há algum motivo, do conhecimento dessa Agência, que impeça o cumprimento do referido Alvará de Soltura.²⁵⁴

No que se refere à disseminação pelos órgãos repressivos do pedido de busca, os timbres de “confidencial”, revelam haver um completo “desagrado” em relação à sua divulgação. Há dois carimbos de “confidencial”, um no alto e outro em baixo da folha, centralizado e em caixa alta na cor vermelha, o timbre da Superintendência Penitenciária do Estado da Guanabara, vem no alto, do lado esquerdo e na cor azul. Ainda no documento, na parte de baixo, à esquerda, há a expressão “Difusão” vindo a seguir datilografado: CENIMAR/ 2ª SEÇ DO 1º EX./ CISA/ PM/2/ DOPS. É também significativo observar que, no verso do pedido de busca, a data final registrada, assinalando o recebimento do pedido, é 2 de janeiro de 1973, ou seja, um dia antes de Lúcia figurar em uma relação geral de internos da SUSIPE à disposição da Justiça Militar, e três dias antes da resposta do DOPS.

Em nossos arquivos constam os inúmeros inquéritos em que Lúcia Maria Murat Vasconcellos está indiciada já bem relacionados pela informação da D.I. A acrescentar somente o mandado de prisão expedido em 28.1.71 pelo encarregado do I.P.M. do 2º Batalhão da P.E.M.E.G. expedido pelo ofício nº 306/71.²⁵⁵

De acordo com o “Histórico” do prontuário de Lúcia produzido pelo DOPS/GB, o mandado de prisão acrescido não apenas inibiu o relaxamento da prisão como também trouxe outra sentença condenatória a três anos de reclusão pela CPJ/CJM.²⁵⁶ Todo esse conjunto de informações é possível relacionar, também, com as memórias de Lúcia. “Foi hilário, porque eu fui condenada por uma coisa que eu

²⁵⁴ DOPS/GB. Prontuário SFA N.º 4878, Documento n.º 15.

²⁵⁵ Ibid., Documento n.º 18.

²⁵⁶ Ibid., Histórico, fls. 7.

sequer tinha feito... era um processo tão maluco que eu nem estava aqui, estava na Bahia, só se eu tivesse poder da ubiquidade... Era a Marilene [Marilene Villas-Boas Pinto] quem tinha feito a ação, mas eles me incluíram na lista dos processados porque um suposto guarda também teria me identificado como partícipe. Condenaram-me de novo. Então, ficava nesse jogo.”

Diante de tal realidade, Lúcia intuía que teria de suportar muitos anos de confinamento em Bangu. Ademais, por vezes, o atendimento a algumas necessidades básicas também era dificultado ou negado. Portanto, qualquer conquista por mínima que fosse tornava-se extremamente significativa. Lúcia cita, por exemplo, o caso da prisioneira Jessie Jane Vieira de Sousa que chegou ao Presídio de Bangu bem antes dela. Jane chegou a outubro de 1970 e ficou um ano na solitária porque diferentemente de Solange Nogueira, outra companheira da prisão, não aceitou ir à televisão renegar a esquerda. Seu marido, Colombo Vieira de Sousa Júnior, assim como Cláudio Torres, também foi para o presídio da Ilha Grande. Jane passou cinco anos sem poder ver o esposo. Continuaram presos, cada qual no seu canto, e só tiveram permissão para encontros a partir do governo do general Ernesto Geisel, quando se mudou a direção do presídio e o pedido impetrado pelo advogado na auditoria para que pudessem se encontrar fora deferido.²⁵⁷

Apesar das autoridades policiais e militares tentarem subordinar e disciplinar os presos, de acordo com as entrevistas concedidas por Lúcia, predominou no *Talavera Bruce* o uso de um regulamento informal, não escrito, cuja aplicação dependia da direção e dos carcereiros, o que ajudava a manter certo clima de distensão. Todavia, a falta de regras precisas de funcionamento e do uso de um regimento interno poderia favorecer o “jogo desmedido totalitário” e/ou as oscilações no comportamento de determinados agentes²⁵⁸. Quando da prisão na Vila Militar, por exemplo, Lúcia faz menção a um suposto rádio que teria entrado clandestinamente no quartel, ademais cita um soldado da 2ª seção de inteligência do exército (S2) que lhe concedia alguns “favores”: “o cara do CIG, o S2, era bem simpático, era um militar que estava lá porque gostava do pólo e não tinha dinheiro

²⁵⁷ Ver entrevista de Jessie Jane in *Que bom te ver viva*, 1989.

²⁵⁸ KOUTZII, Flávio. *Pedaços de morte no coração. Um depoimento de um brasileiro que passou quatro anos no inferno das prisões políticas da Argentina*. Porto Alegre: LPM, 1984, p. 32.

para fazer pólo como policial civil... tínhamos um rádio escondido, ele liberava geral, e quando o general chegava: '*O general chegou, esconde tudo*'.²⁵⁹

No *Talavera Bruce*, Lúcia reencontrou Vera Sílvia Magalhães e Maria Luiza Garcia Rosa, grandes amigas do movimento estudantil e de militância política, pode aprofundar a amizade com Francisca Abgail Paranhos, que chegou pouco tempo depois em Bangu. Também entrelaçou amizades com outras presas que dantes não conhecia, tais como Zenaide Machado de Oliveira, Rosalina Santa Cruz e as já citadas Jessie Jane e Solange Nogueira. A propósito, sobre o caso de Solange ter aceitado o alvitre dos tiranos e abjurado a esquerda na Televisão, Lúcia enfatiza:

[...] foi um caos quando ela [Solange Nogueira] chegou, todo mundo chorava, foi um desespero. Foi a primeira vez que eu briguei com todo mundo lá [...] porque a gente tinha uma posição [...] quem fosse para a televisão e fizesse qualquer coisa você gelava [...] foi uma briga entre a gente – gela ou não gela? E aí eu fui histérica, porque não conseguia admitir que a gente fosse gelar a Solange [...] eu falei: "*Cara, não pode, a menina teve um surto, não tem condição*". Votamos e eu perdi. Então apelei, até hoje eu apelo, fui para o banheiro, chorei igual uma desesperada. Eu me lembro de que uma menina do Paraná [...] chegou e falou assim: "*Eu faço isso por você*". Aí ela voltou atrás e decidiu-se que não se ia gelar a Solange porque o caso dela era especial. Mas no final de tudo a pessoa que teve mais dificuldade de se relacionar com a Solange fui eu, engraçado, porque a Solange sempre achou que eu cobrava dela, por mais que tivesse desenvolvido uma tese de que foi um horror para a gente, um horror para ela [...] todo mundo conseguiu se relacionar bem com ela, eu nunca consegui, foi muito duro.²⁶⁰

De acordo com Carlos Fico, "o regime militar delineou, de maneira integrada, um sistema de propaganda política que amparava ideologicamente a repressão e buscava encobri-la". No entanto, o historiador ressalta que os diversos setores militares tinham ideias diferentes sobre o perfil da "comunicação social" da ditadura. Assim, a pretensão de Otávio Costa e de Toledo Camargo – "coronéis que definiram as diretrizes que nortearam a maior campanha de propaganda política jamais vista no Brasil"²⁶¹ – era "educar o povo"; para setores do Exército, havia que "demonstrar

²⁵⁹ Entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 386.

²⁶⁰ Ibid.

²⁶¹ Segundo Carlos Fico, Otávio Costa foi convocado pelo presidente general Emílio Garrastazu Médici para chefiar a APERP (Assessoria Especial de Relações Públicas), sigla que faria fama na TV, e convidou Toledo Camargo para auxiliá-lo. Cf. FICO, "Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão", op. cit., p. 193-194. Ver também FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997.

força”. Inserem-se nesse contexto de disputa os episódios das “autocríticas de ex-terroristas”, uma estratégia de desmoralização montada pelo Exército, que levava à televisão adeptos da “luta armada” para fazerem discursos de arrependimento.²⁶²

Na entrevista que concedeu à Janaina Teles, além de Solange Nogueira, Lúcia menciona outro caso, cuja decisão de excluir ou não o companheiro, romperam as fronteiras presidiárias. “Eu acho que tivemos alguns movimentos que eu tenho muito orgulho no sentido de *direitos humanos*, por exemplo, o caso do Manoel Henrique que foi para a televisão, ele ficou gelado durante uns dois anos, depois de dois anos ele pediu para voltar ao convívio e nós discutimos seu caso, foi uma discussão da organização, mesmo presa. Éramos nós, era a DI (Dissidência estudantil da Guanabara) encarcerada, mais ninguém, éramos nós que tínhamos que decidir, óbvio que a decisão da DI seria acatada pelas outras organizações. Foi uma discussão muito intensa e decidimos acatá-lo, ele é um grande amigo até hoje, está muito doente agora, mas foi uma coisa muito bonita. A tendência naquele caos era ficarmos violentos, pois se fica muito amargo, rancoroso, há quase uma identificação com o torturador nesse sentido. De querer punir, querer brigar, querer matar. Eu acho que foi um movimento muito bonito.”²⁶³ Lúcia ainda esclarece que a comunicação com presos políticos de outras unidades penitenciárias acontecia no momento das auditorias, quando, por caso, os prisioneiros se encontravam ou através de recados e papeizinhos enviados pelos familiares.

Depois dessa experiência feliz, Lúcia diz que se sentiu muito triste quando a direção do *Talavera Bruce* decidiu de forma abrupta separar as prisioneiras em dois pavilhões: “eu vivi o início dessa história que foi horrível.” Depois de ser totalmente desestruturada na tortura, as amizades consolidadas na prisão eram os laços delgados da sobrevivência, a cada dia que se passava sentia-se mais desgastada. No entanto, considera que a situação em Bangu, objetivamente, era muito melhor do que na Vila Militar. “Eu me lembro de que, quando cheguei em Bangu eu falei: ‘*Pô, eu cheguei numa colônia de férias*’. Realmente eu fiquei feliz, feliz mesmo!”²⁶⁴

²⁶² Os dados desse tópico foram extraídos principalmente de FICO, “Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão”, op. cit., p. 198.

²⁶³ Ver entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 388.

²⁶⁴ Ibid.

3.4 A liberdade vigiada

A única imagem que tenho do dia em que saí de Bangu é de um portão imenso, e eu ali sozinha com muito medo, uma enorme expectativa e minha máquina de escrever. Durante três anos e meio, no silêncio da prisão, o mundo foi ficando cada vez mais bonito. Que saudades da praia e da casa, daquela cidade linda onde morávamos. A surpresa foi olhar aquela calçada barulhenta e cheia de carros. Não me lembrava do barulho nem dos carros. Não me lembrava de muita coisa.²⁶⁵

Lúcia saiu da prisão em junho de 1974, quatro meses depois de Garrastazu Médici ser substituído na Presidência. Naquele ano, as consequências mundiais do aumento do custo do petróleo, associadas à política irresponsável de endividamento externo, lançam a economia brasileira novamente em crise. Nessa época, os antigos grupos vinculados à ala legalista das forças armadas – na época definida como Castellista, numa alusão ao marechal Castello Branco – recuperam o terreno perdido. A eleição, no referido ano do general Ernesto Geisel é considerada um marco dessa transição. O novo presidente defende no primeiro dia de posse, em 15 de março, uma abertura política “lenta, segura e gradual”, porém com a prática da tortura que continuava. A mensagem era clara: o regime militar podia até promover a abertura política, mas sem deixar o processo escapar ao seu controle. Para tanto, enfrenta os grupos da linha-dura, que não concordavam com a distensão e pressionavam para a manutenção da ditadura. Geisel altera os comandos militares e procura lentamente subordinar ao Ministério da Justiça os aparelhos repressivos militares, que haviam “saído” do controle.

Ligado ao grupo da Escola Superior de Guerra, Geisel assumiu o governo prometendo retomar o crescimento econômico e restabelecer a democracia. O Marechal Oswaldo Cordeiro Farias, primo da Sra. Antonina Murat Vasconcellos, pertencia a esse grupo da Sorbonne Militar. Pressionado pela família, o então Comandante da Artilharia da Força Expedicionária Brasileira na Segunda Guerra Mundial, escreveu uma carta denunciando a tortura sofrida pela prima-sobrinha, Lúcia Maria. A epístola foi entregue à Antonina, carinhosamente apelidada pelo Marechal de Niná, que imediatamente enviou para o Exmo. Sr. Rodrigo Otávio Jordão Ramos, amigo pessoal de Cordeiro Farias, e então Ministro do Supremo Tribunal Militar.

²⁶⁵ Lúcia Murat, em *voz off*, in *Uma longa viagem*, 2011.

Rio de Janeiro, 15 de Abril de 1974

Meu Caro Min. Rodrigo Otávio

Pretendia simplesmente apresentar ao querido amigo a Sra. Antonina Murat Vasconcelos, mãe de Lúcia Maria Murat Vasconcelos que, faz tempo, vive com processos na Justiça Militar. A Sra. Murat Vasconcelos é minha antiga amiga. Hoje, um verdadeiro molambo humano, fruto do sofrimento por causa da filha que acredito tenha suas culpas, pelas quais, talvez, devesse pagar um preço, condizente, porém, com a sociedade civilizada que julgamos ou desejamos ser a nossa e principalmente por ter sido sempre mantida em prisões das unidades das Forças Armadas. Para esta apresentação a V. pedi a Niná (apelido da Sra. A. Murat Vasconcelos) que me fizesse um resumo sobre o caso de sua filha. E ao em vez de comentar o documento que, pela sua feitura, traduz bem o estado de espírito de Niná, resolvi, tal o meu choque, com o seu consentimento, enviar-lhe como ele me chegou. A Niná, quando lhe solicitei ter esse procedimento, afirmou-me que tudo que ela, desordenadamente, escreveu, consta nos autos. Pela leitura do arrazoado da Niná que ela faz sem adjetivação nem comentários, eu me pergunto se os soldados, quaisquer que sejam seus postos, que à Lúcia Maria fizeram tais barbaridades, serão na realidade brasileiros ou simples encarnações dos nazi-fascistas ou comunistas? O que posso afirmar é que não poderia nem pode haver maior ou melhor trabalho anti-revolucionário, em termos de Brasil, do que fatos como este.

E o que lhe peço, meu caro Rodrigo? Nada, simplesmente nada. V. tem o direito, isso sim, de fazer desta carta-bilhete o uso que entender, conversando, se achar conveniente, com os nossos amigos comuns do Tribunal.

Solicito-lhe receber a Niná, afirmando ao homem de espírito que V. é que descende ela do grande poeta Luís Murat.

Com o abraço do seu

O. Cordeiro de Farias²⁶⁶

A carta foi endereçada ao então Ministro do Supremo Tribunal Militar alguns dias antes do julgamento do processo que condenou Lúcia a 12 anos de prisão. Na verdade, tratava-se de uma apelação, que o Sr. Tício, advogado de Lúcia, havia impetrado almejando o relaxamento de sua prisão. Lúcia diz que respondia a oito processos no Tribunal Militar²⁶⁷, mas o principal era esse que lhe condenava a mais de dez anos de reclusão, pela ação armada no Instituto Félix Pacheco. Rodrigo Otávio Jordão Ramos atendeu ao pedido do amigo, ordenou uma investigação acurada sobre a denúncia de tortura à filha de Niná. Em função da atuação do

²⁶⁶ Carta de Cordeiro Farias a Rodrigo Otávio Jordão Ramos, Ministro do Supremo Tribunal Militar, in: FARIAS, Oswaldo Cordeiro de (1901-1981). *Diálogo com Cordeiro de Farias: meio século de combate*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2001, APÊNDICE-36, p. 625. Veja-se também: Arquivo Cordeiro Farias; CPDOC/FGV.

²⁶⁷ Cf. Lúcia Murat, em voz off, in *Uma longa viagem*, 2011.

ministro, Lúcia teve sua pena reduzida para apenas dois anos de prisão, como já havia cumprido três anos e meio, o Sr. Técio apressou-se para conseguir o mandato de soltura. Lúcia define esse momento como uma grande loucura, depois do amargo aroma da morte, do sentimento de impotência e humilhação diante dos torturadores, a esperança floresce e volta a acreditar na justiça. Cabe destacar, que a negação de Lúcia a todas as acusações, desde quando foi ouvida pela primeira vez na auditoria militar em 14 de junho de 1971, também foi de fundamental importância na redução da sua pena: “ter negado as acusações me deu alguns meses de liberdade, talvez até alguns anos”²⁶⁸.

Quando Lúcia saiu de Bangu tudo foi muito difícil. Não pode retornar a UFRJ, pois havia sido expulsa da faculdade pelo seu envolvimento na Dissidência estudantil da Guanabara. No entanto, a Sra. Antonina Murat conseguiu articular sua transferência para Universidade Federal Fluminense. Na UFF, Lúcia reencontrou docentes amigos ministrando aulas, deles veio o apoio necessário para conclusão da graduação em Economia. “Eu fiquei meio em dúvida se terminava ou não economia... Mas como tinha esses amigos, bem como a pressão familiar que me questionava sobre como eu iria sobreviver – aquela velha história de que um diploma pode ajudar – acabei concluindo.”²⁶⁹

Apesar da formação, Lúcia nunca exerceu a profissão de economista. Ainda como graduanda da UFF começou a trabalhar como arquivista no *Jornal do Brasil*, acontecimento que lhe rendeu novamente alguns problemas com o SNI. Pois mesmo em liberdade, os passos de Lúcia continuavam sendo vigiados pelos serviços de informação do regime militar como mostra o boletim de informação n.º 3099 – DOPS/GB, datado de 18 de dezembro de 1974.

Consta que Lúcia Maria Murat Vasconcellos encontra-se exercendo o cargo de arquivista-pesquisadora com vínculo empregatício, no *Jornal do Brasil*. [...] Ao que tudo indica, a reportada para ingressar no referido jornal, utilizou-se de ardil, consistindo na abreviação de seu nome, ou foi auxiliada por elementos simpatizantes/ ou comunistas ali infiltrados.²⁷⁰

Em 1º de janeiro de 1975, o DOPS/GB emitiu o pedido de buscas n.º 38, cujos dados solicitados aparecem manuscritos na parte inferior à direita do

²⁶⁸ Entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 389.

²⁶⁹ Entrevista de Lúcia Murat concedida ao autor. Rio de Janeiro, 5 abr. 2018.

²⁷⁰ DOPS/GB. Prontuário SFA N.º 4878, Documento n.º 26.

documento, conforme despacho do Sr. General Diretor Orlando de Souza Rangel, exarado no documento anterior de referência à Delegacia de Ordem Política e Social, para prosseguir.

A SBE [Seção de Buscas Especiais] para aprofundar diligências visando esclarecer a situação penal da referida, bem como executar novas investigações no sentido de apurar suas ligações com os possíveis elementos [...] digo, de esquerda que influenciaram na sua admissão no jornal onde a mesma trabalha.²⁷¹

De acordo com a informação n.º 013, de 14 de março de 1975, dada ao Sr. Chefe da Seção de Busca Especiais, em cumprimento de determinação constantes no despacho exarado pela Delegacia Especializada em Ordem Política e Social, procedeu-se em sindicâncias cujos resultados informados foram:

Que, Lúcia Maria Murat Vasconcellos, compareceu nesta Seção [DOPS-GB], acompanhada de seu advogado, Dr. Arthur Lavigne, atendendo a convite, onde, esclareceu ser solteira, mas se encontra amasiada com o subversivo Cláudio Torres da Silva, que se encontra preso cumprido pena capitulada na Lei de Segurança nacional. É universitária, cursando Economia no Centro de Estudos Sociais Aplicado na Universidade Federal Fluminense. É residente na Rua Hilário de Gouvêia, n. 30, apt. 202, exercendo a função de Arquivista Pesquisador “D”, desde outubro de 1974, na empresa jornalística “Jornal do Brasil”.

Seu ingresso nessa empresa, originou-se de trabalhos por ela elaborados para o “Jornal de Debates” de São Paulo. Sendo aceitos pela direção, preencheu todos os requisitos exigidos pelo Jornal do Brasil para seu ingresso, o que foi realizado em outubro de 1974.

No Jornal do Brasil, desconhece a existência de elementos comunistas ou de pessoas que algum modo facilitou seu ingresso. Ao que tudo indica, segundo seu advogado, o ingresso [...] no Jornal do Brasil, foi uma fórmula de recuperá-la e, dar-lhe meios de a longo prazo, para livrar-se dos traumas psíquicos que a atormenta.²⁷²

O argumento utilizado pelo Dr. Arthur Lavigne em nada sensibilizou os agentes do Serviço Nacional de Informação. Ademais, o SNI passou a contra indicar os trabalhos profissionais de Lúcia, conforme se pode observar em documento confidencial da empresa de Telecomunicações do Espírito Santo S/A – TELEST, informação n.º 021, datada de 22 de abril de 1975.

²⁷¹ Ibid., Documento n.º 28.

²⁷² Ibid., Documento n.º 24.

Recebemos da ASI/TELEBRÁS a seguinte Informação:

“LUCIA MARIA MUTAT VASCONCELLOS, conhecida, também por “TATIANA”, “MARGARIDA”, “CRISTINA”, “MARIANA”, “MARGOT”, “JANE”, “TEREZA” e “MARCIA”, integrante da Dissidência Comunista da Guanabara (DI/GB) e do MR-8, está trabalhando no JORNAL DO BRASIL, nas funções de arquivista pesquisadora.

A atuação da mesma em atividade vinculadas ao Ministério das Comunicações (emprego, visita, pesquisa, contatos com servidores e outros) é contra indicada.”²⁷³

No documento, ainda encontramos as seguintes referências: informação n.º 0118/75/ASI/TELEBRÁS de 15.04.1975; Difusão: 38º BI – 3ª CSM – Procuradoria da República – DPF – AESI/UFES – DOPS.

Diante da especificidade desses documentos, que tem como pressuposto uma atuação efetiva do SNI, é impossível olvidar acerca das certas diferenças notáveis – apontadas Carlos Fico – quanto à história da difícil desmontagem do aparato repressor da ditadura no contexto da correspondente chamada “distensão” ou “abertura” política. Segundo o historiador carioca

O SNI atingiu o seu auge, em termos de orçamento, pessoal, equipamento etc., no mesmo momento em que o Sistema de Segurança Interna entrava em decadência. [...] Durante o governo Figueiredo, o SNI transformou-se numa espécie de quarta força armada, tamanho era seu poderio. Ora, nesta fase, já depois do governo de Ernesto Geisel, o Sistema Codi-DOI estava fragilizado, já que ele era o principal obstáculo ao projeto de abertura política. Geisel e Figueiredo precisavam eliminar os “bolsões sinceros, mas radicais” para implantar a distensão política, mas não poderiam prescindir de um órgão de informação.”²⁷⁴

Sob forte pressão do SNI, Lúcia foi demitida do *Jornal do Brasil*. Porém, ainda trabalhou no semanário *Opinião*, quando então passou a ser acossada pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC), e a receber ameaças veladas por cartas – “mandavam carta para o *Opinião*, foi um caos, mandaram carta para minha família também.”²⁷⁵ Cabe ressaltar que, até 1968, o *Opinião* tornou-se um espaço de reunião de opositores da ditadura, fez enorme sucesso e estimulou outras iniciativas

²⁷³ Banco de Dados – Memórias Reveladas. Código de Referência: BR ESAPEES DES.0.INV, CP.16. Acervo Arquivo Nacional.

²⁷⁴ FICO, “Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão”, op. cit., p. 200.

²⁷⁵ Entrevista de Lúcia Murat in NAGIB, *O cinema da retomada*, op. cit., p. 324.

artísticas na resistência ao regime autoritário. Por exemplo, na tópica da “reação cultural e política ao golpe de 1964”, Marcelo Ridenti cita que

[...] em 1965, 29 artistas plásticos organizaram no Rio de Janeiro a mostra *Opinião 65*. Participaram Antonio Dias, Rubens Gerchman, Vergara, Escostegui, Hélio Oiticica, Pasqualini, Landim, Waldemar Cordeiro etc. Em 1966, seria organizado o *Opinião 66*, de que participou Lygia Clark, entre outros artistas nacionais e estrangeiros. Viriam ainda a mostra *Nova objetividade Brasileira* e outras inúmeras manifestações críticas da ordem no campo das artes plásticas, em que se destacavam o crítico Mário Pedrosa, que depois seria obrigado a exilar-se. [...] No Teatro, encenou peças como *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Vianinha e Gullar e outros sucessos.²⁷⁶

De acordo com Carlo Fico, no início de 1973, durante o governo Médici, o *Opinião* e outros veículos de comunicação – *Tribuna da Imprensa*, *O Pasquim*, *A Notícia* (Manaus), *Ele e Ela*, e *Pais e Filhos* – estavam submetidos a chamada “censura prévia”, ou seja, os textos jornalísticos eram examinados pelos técnicos do Departamento da Política Federal (DPF) antes de sua publicação. “Isso poderia ser feito na própria redação do periódico, na sede do DPF da cidade onde estava a redação ou em Brasília.”²⁷⁷

Com efeito, diante de um passado de resistência engendrado pelo *Opinião* e do quadro de força do SNI no final dos anos 1970, o Dr. Miguel Vasconcellos e a Sra. Antonina Murat estavam muito preocupados com o ingresso de Lúcia naquele órgão. O desassossego ficou ainda maior após a morte de Vladimir Herzog²⁷⁸, queriam a todo custo que a filha fosse embora para o exterior, porém num ato ininterrupto de contra conduta Lúcia não aceitou tal destino e afirma: “Precisava me definir, por isso não fui para o exterior. Se saísse, uma vez mais os ditadores definiriam minha vida.” Lúcia então decidiu passar uma temporada no Rio Grande do Sul, onde ficou por seis meses na companhia de um novo namorado, apesar do

²⁷⁶ RIDENTI, Marcelo. “Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança” In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*, op. cit., p. 144.

²⁷⁷ FICO, “Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão”, op. cit., p. 190.

²⁷⁸ Segundo Carlo Fico, diferentemente de uma historiografia que compreende o governo do general Ernesto Geisel (1975-1978) como o início de uma ditadura “branda”, os acontecimentos do período nos mostram certa continuidade pelo endurecimento. Tivemos torturas, assassinatos e o fechamento do Congresso com o Pacote de Abril. As mortes de Vladimir Herzog (out. 1975) e Manuel Fiel Filho (jan. 1976), no DOI-CODI de São Paulo, são exemplos de repercussão nacional que nos revelam a brutalidade do período. Cf. FICO, “Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão”, op. cit., p. 172.

nupérrio romance amoroso, ainda mantinha sua relação com Cláudio Torres. “Quando eu saí de Bangu, passei a visitar o Cláudio com frequência no Presídio da Ilha Grande. Não casamos, mas éramos oficialmente concubinos... comprovamos que tínhamos vivido juntos mais de cinco anos. Não perdemos o contato nem mesmo no período em que eu estava presa, nos correspondíamos por cartas. No final de 1975, eu estava namorando outro cara... havia esses conflitos sentimentais, eu não aguentava mais cadeia, tinha que ir para Ilha Grande, eu ia para lá muito mal, eu não aguentava mais aquela *porra*, foi quando resolvi ir para o Rio Grande do Sul com esse namorado, também a título de fugir do CCC. Quando eu voltei tudo se acalmou...”²⁷⁹

Lúcia voltou ao Rio em meados de 1976, um momento que coincide tanto com o acirramento da luta pela anistia política quanto com a saída de Cláudio Torres do Presídio da Ilha Grande. “O Cláudio foi solto antes da anistia, depois que o Cláudio foi solto eu não fiz mais nada, *não fui mais a cadeia*. Participei pouco da campanha da anistia... muitas vezes eu tenho um ato falho de dizer assim: ‘Quando eu saí da cadeia, em 1976’. Na verdade, quero dizer, quando o Cláudio foi solto.”²⁸⁰

A lembrança de Lúcia diverge em um ponto dos escritos nos documentos do DOPS/GB, pois no histórico do seu prontuário encontra-se descrito que mesmo após a saída de Cláudio Torres do Presídio da Ilha Grande, ela frequentou o sistema prisional. Nos dias 09, 10 e 13 de junho de 1979, Lúcia visitou o preso Nelson Rodrigues; aos 23, 24 e 27 dias do mesmo mês, visitou o preso Paulo Roberto Jabur, ambos considerados “subversivos” e condenados pela Justiça Militar, e que cumpriam pena na Penitenciária Milton Dias Moreira. Lúcia ainda tem seu nome numa lista de pessoas que visitaram na mesma penitenciária vários presos depois da promulgação da Lei de Anistia – aos dias 27, 28 e 31 de outubro de 1979 –, sem, contudo, constar o nome dos presos visitados.

Apesar dessa dissonância entre os relatos mnemônicos de Lúcia e os documentos oficiais do DOPS/GB, o importante é destacar que 1976 foi um ano marco na sua vida. Pouco tempo depois da saída de Cláudio Torres da Ilha Grande veio o augúrio, Lúcia decidiu se separar efetivamente do companheiro. O instante ápice do “desquite” é descrito como um turbilhão de sentimentos de autentica

²⁷⁹ Ver entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 391-392.

²⁸⁰ Ibid., p. 392.

liberdade, dantes ainda não sentidos depois que Lúcia saiu da prisão: “Me senti muito livre, foi o meu primeiro momento de liberdade!”²⁸¹

Ainda em 1976, Lúcia começou a se relacionar com pessoas ligadas ao cinema.²⁸² Na sétima arte, ela encontraria um novo lugar da ação política, o lócus para preencher a angústia latente de quem sobreviveu ao horror da tortura, o universo de fantasia que lhe tornara possível reelaborar o passado e reconstruir-se no tempo presente.

²⁸¹ Ibid.

²⁸² Ibid., p. 324

4 RECONSTRUINDO-SE NO CINEMA

“Que bom te ver viva, Lúcia!”

Pedro de Moraes²⁸³

4.1 Viagem à Nicarágua: ponto de partida

O “divórcio” de fato foi um divisor de águas para uma nova forma de viver de Lúcia. Ainda em 1976, logo depois que se descasou de Cláudio Torres, foi apresentada a Paulo Adário e não conseguiu resistir aos encantos daquele homem aventureiro, ambientalista apaixonado pela Amazônia, a vida, o blues, o rock, o jazz, a boa MPB e, sobretudo, pela arte de fazer cinema. O envolvimento amoroso com o cineasta coincide com o início de sua trajetória artística quando resolveu viajar com ele a Nicarágua. “Aí eu botei *pra* quebrar. Foi no verão de 1978... Eu não podia sair do Brasil, ainda não tinha havido Anistia, mas eu consegui comprar um passaporte da Polícia Federal, eles falaram: ‘*Tudo bem, dá para comprar, você sai, se você voltar tudo bem*’.” O desejo do casal era ver como se processava a revolução naquele país assolado pela violenta ditadura de Anastasio Somoza Debayle. A ideia da jornada partiu de Lúcia: “depois que o congresso da Nicarágua foi invadido, falei: ‘cara [Paulo Adário], vamos lá, vamos fazer um filme’.”

No início de 1979, Lúcia voltou para o Brasil. Independente, convivendo com uma nova pessoa, já não morava mais no aconchego dos pais, mas continuou bem próxima, sua nova morada ficava num Edifício localizado à Rua Mascarenhas Moraes, n.º 121, Apt. 204, Copacabana. Alguns meses depois da chegada, Lúcia passou a sentir muitas cólicas abdominais, suas mamas estavam aumentadas, até gostava da nova aparência dos seios, contudo, estavam muito doloridos, maior incomodo ainda era as náuseas e vômitos. Lúcia estava grávida. Aliás, lembra-se

²⁸³ Pedro de Moraes (1942), carioca, fotógrafo antifacista, esteve muito próximo dos estudantes e militantes durante a Ditadura Militar Brasileira. Fotografou na semiclandestinidadade para organizações da esquerda revolucionária. Quando saiu o livro com suas fotografias, *A paixão de uma utopia*, em 1988, Lúcia, que não o via desde os tempos de guerrilha, foi para o lançamento e ele escreveu-lhe uma dedicatória manuscrita com essa frase *Que bom te ver viva*. Tocada profundamente, Lúcia fez do verso de Pedrinho – como ela o chama carinhosamente – o título do seu primeiro filme de longa-metragem, lançado em 1989.

com alegria quando da promulgação da Lei de Anistia²⁸⁴ que estava grávida e acompanhada dos amigos de militância, todos reunidos em sua casa em Copacabana. A comemoração se deu em grande estilo, com pratos feitos a base de carne *in natura*, assada sobre brasas, com a utilização de estacas de madeira e metal, ao que ela chama de “o churrasco da anistia”.

Foi emocionante porque eram meus grandes amigos, que são até hoje assim, a turma que eu ando até hoje é a mesma da minha adolescência do movimento estudantil só que muita gente morreu, mas a gente ainda é a mesma turma. Ninguém mais pertencia a nenhuma organização, nenhum de nós, viramos um grupo de amigos.²⁸⁵

Decretada a anistia aos presos políticos, o regime autoritário buscava consolidar o processo de abertura política. Além do indulto, ao longo dos anos 1978 e 1979, revogou-se o AI-5 e suspendeu-se de modo rasurado a censura. Na sucessão presidencial, Geisel conseguiu impor seu sucessor, general João Baptista de Oliveira Figueiredo, consagrando mais uma etapa no “lento e gradual processo” de abertura política. De acordo com Rogério Schmitt e Ronaldo Costa Couto, a etapa seguinte consistiu na manutenção da base parlamentar, permitindo ao segmento militar eleger o próximo presidente. Com o intuito de alcançar esse objetivo e por meio de uma hábil articulação política, garantiu-se que a ARENA, agora sob a sigla Partido Democrático Social (PDS), se mantivesse praticamente intacta, enquanto a oposição se fragmentou em vários partidos: PMDB, PP, PTB, PDT e PT.²⁸⁶

Foi nesse contexto político que aos vinte e quatro dias de novembro de 1979, Lúcia dá à luz a uma menina, cujo nome é Júlia Murat. “Ela é filha da Anistia, nasceu no ano da Anistia.” O nascimento da criança não foi empecilho para que Lúcia e Paulo Adário voltassem a viajar para Nicarágua ainda em 1979 e também em 1980. A propósito, 1980 se torna um ano marco na trajetória cinematográfica de Lúcia ao fundar a produtora *Taiga Filmes e Vídeo*, é quando se depara com a burocracia da

²⁸⁴ Promulgada pelo Congresso Nacional, no dia 28 de agosto de 1979, a chamada ‘Lei de Anistia’, Lei de nº 6.683, concedeu liberdade a todos que haviam cometido “crimes políticos ou conexos com estes”.

²⁸⁵ Entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 394.

²⁸⁶ Ver SCHMITT, Rogério. *Partidos políticos no Brasil (1945-2000)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000; COUTO, Ronaldo Costa. *História indiscreta da ditadura e da abertura: Brasil, 1964-1985*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

indústria cinematográfica, descobre que fazer cinema é muito caro e oneroso. Exercendo seu talento literário escreve o roteiro daquele que seria seu primeiro filme, cuja ideia era intercalar o material documental filmado na Nicarágua com uma encenação ficcional que contaria a história de uma brasileira que vai a *terra de lagos e vulcões*²⁸⁷ e rememora sua experiência como guerrilheira no Brasil, que seja: uma peça autobiográfica, pois narraria sua própria história de vida.

Aquele era um momento de forte debate sobre o papel das artes no contexto da redemocratização brasileira, mas também era um período de baixa produção cultural na indústria cinematográfica do país, fruto do aprofundamento da crise econômica instalada na segunda metade dos anos 1970, quando os sinais de esgotamento do modelo econômico adotado durante o regime militar, tornaram-se visíveis, após um período de *acelerado crescimento*²⁸⁸. No ano de 1981 torna-se evidente uma grave recessão que se estende por três anos. A inflação, que atinge taxas elevadíssimas, associa-se agora à estagnação ou ao declínio econômico, como aquele registrado em 1981 (-4,2%) ou em 1983 (-2,9%). Após décadas de crescimento elevado ou moderado, a industrialização amarga uma crise sem precedentes – reitera Wilson Suzigan.²⁸⁹

Mesmo diante de uma baixa expectativa econômica, Lúcia protocolou na Empresa Brasileira de Filmes S.A., a EMBRAFILME²⁹⁰, um pedido de financiamento

²⁸⁷ *Terra de lagos e vulcões*, apesar da Nicarágua ser muito associada à imagem de guerrilhas, insegurança e pobreza, Jaime Íncer Barquero aponta que o país tem um turismo crescente, caracterizado pelo clima tropical oferece dois mares, vulcões ativos, centenas de ilhas, lagos com águas tranquilas, rios que nascem nas maiores e mais vivas selvas da região. Ver ÍNCER BARQUERO, Jaime. *Geografia ilustrada de Nicaragua*. Managua: Ed. Recalde, 1993; ÍNCER BARQUERO, Jaime et. al. *Desastres naturales de Nicaragua*. Managua: Hispamer, 2000.

²⁸⁸ Paul Singer considera que o período de *crescimento acelerado*, iniciado em 1968 foi possível graças à combinação dos seguintes fatores: “1. uma demanda interna por bens duráveis de consumo em expansão, graças à concentração de renda e a mecanismos financeiros que permitiram a ampliação do crédito ao consumo; 2. uma demanda externa em expansão graças à liberação do comércio internacional e ao subsidiamento das exportações; 3. forte injeção de recursos do exterior, que complementam a poupança interna e permitem eliminar focos inflacionários, graças a uma capacidade de importar tornada superelástica”. Cf. SINGER, Paul. *A crise do milagre. Interpretação crítica da economia brasileira*. 8ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 116.

²⁸⁹ Ver SUZIGAN, Wilson. *Indústria brasileira: origem e desenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

²⁹⁰ A criação da EMBRAFILME foi autorizada no final de 1969. Com personalidade jurídica de direito privado e vinculada ao Ministério da Educação e Cultura (MEC), a Empresa “tinha por objetivo a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o Instituto Nacional do Cinema, o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade. Cf. BRASIL. *Decreto-Lei N.º 862*, de 12 de setembro de 1969. Autoriza a criação da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (EMBRAFILME), e dá outras providências. Brasília, DF: Diário Oficial da União - Seção 1 - 12/9/1969, Página 7731.

para montagem do longa-metragem. A produtora aprovou o projeto audiovisual. Entretanto, em 1982, diante da grande repercussão do filme *Pra Frente Brasil*, de Roberto Farias – primeiro filme nacional a tratar explicitamente dos mecanismos da tortura nos DOI-Codi²⁹¹ –, a ditadura desencadeou um processo de intervenção na estatal. O co-patrocínio da entidade provocou a exoneração do seu presidente, Celso Amorim, e todos os filmes políticos que estavam sendo financiados na época foram suspensos. Lúcia ficou profundamente abatida, ademais, na mesma época, a afável Solange Nogueira – ex-companheira de Bangu –, cometeu o suicídio. Com o medo de enlouquecer, buscando formas de lidar com as amargas e traumáticas memórias vivenciadas na tortura, buscou ajuda exterior e começou a frequentar o divã do analista.

Lúcia deixa claro que não teve uma participação direta no movimento pela anistia, porém, o mesmo não se pode dizer quanto a sua participação no processo popular de abertura política no início dos anos 1980, que de certa maneira, reflete um descontentamento coletivo diante dos rumos da sociedade brasileira. O primeiro grande teste desse sentimento foram as eleições em novembro de 1982, para governadores e prefeitos, Congresso Nacional, assembleias legislativas e câmaras municipais. Daniel Aarão Reis Filho chama a atenção para os vários desafios existentes no pleito, “não apenas pelo caráter geral, mas porque, pela primeira vez desde 1965, seriam diretas as eleições para os governos estaduais”²⁹². O PDS conseguiu manter a maioria dos governos estaduais e das cadeiras no Senado, contudo, não na Câmara dos Deputados²⁹³. Devido à proibição de alianças entre partidos, o PP funde-se ao PMDB, fortalecendo a oposição e preparando caminho

²⁹¹ De acordo com o historiador Cláudia Bratalha, *Pra frente Brasil* tem a fama de ser o primeiro filme brasileiro a tentar lidar com o tema da tortura e do desaparecimento político e de forma relativamente indireta com a natureza ditatorial do regime, pois foi realizado em um momento ainda evidentemente difícil sob o governo Figueiredo. A série de percalços pelos quais passou mostrou o caráter limitado da abertura política e a persistência de instituições como a censura. Ao ser lançado, o filme, chegou a sofrer uma censura provisória, o que fez com que a EMBRAFILME o retirasse do Festival de Cannes, onde seria exibido em uma das “sessões surpresa” sob a responsabilidade da Sociedade Francesa de Realizadores de Filmes. Ironicamente, a Sociedade de Realizadores incluía naquele ano, pela primeira vez na programação do festival, o dia da liberdade de expressão. Ver BATALHA, Cláudio H. M. “Pra frente Brasil: o retorno do cinema político”. In: FERREIRA, Jorge; SOARES, Mariza C. (orgs). *A história vai ao cinema. Vinte filmes comentados por historiadores*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 135-145. Ver, especificamente, p. 138.

²⁹² REIS FILHO, *Ditadura e democracia no Brasil*, op. cit., p. 140. Sobre o processo eleitoral de 1982, ver, ainda, SINGER, André. *Esquerda e direita no eleitorado brasileiro*. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2000.

²⁹³ Segundo Daniel Asrão Reis, “O PDS, embora com a maior bancada da Câmara dos Deputados Federais (243 cadeiras), tinha menos cadeiras que as oposições reunidas, com 244 deputados”. Cf. REIS FILHO, *Ditadura e democracia no Brasil*, op. cit., p. 140-141.

para a vitória na sucessão presidencial seguinte. A eleição também serve de experiência para um novo tipo de política popular, na qual Lúcia se insere. Nesse ano, o Partido dos Trabalhadores, o PT, nascido da confluência entre o “novo sindicalismo”, não mais dominado pelo sindicalismo atrelado ao quadro governamental e a lideranças “pelegas”, e alguns grupos de esquerda, originários das dissidências do PCB e do movimento trotskista – entre os quais a Dissidência Estudantil da Guanabara (DI/GB) e o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) – consegue se organizar em quase todos os estados, elegendo oito deputados federais. A surpresa maior, no entanto, veio com a vitória de Leonel Brizola do PDT para governador do Rio de Janeiro.²⁹⁴

A oposição estava suficientemente fortalecida a ponto de lançar um movimento pelo retorno das eleições diretas para presidente. Cabe destacar, que desde o golpe de 1964 esse processo era controlado, por intermédio do Congresso Nacional, pelas forças armadas. A campanha pelas diretas presidencial conseguiu grande adesão popular, sendo registrados comícios com até um milhão de pessoas. “Lembro – e aí eu [Lúcia Murat] estava lá – com um prazer imenso daquela multidão, que se aglomerava na Av. Presidente Vargas, no centro do Rio, pedindo Diretas Já.”²⁹⁵

De acordo com Daniel Aarão Reis Filho, “da campanha pelas eleições diretas participaram políticos dos mais moderados aos mais radicais, de ex-partidários da ditadura aos que sempre se haviam colocado em oposição de antigos exilados a lideranças recentes, todos se uniram.”²⁹⁶ Entre outros nomes, destaca: “Tancredo Neves, Ulysses Guimarães, Leonel Brizola, Luiz Inácio Lula da Silva, Miguel Arraes, Mario Covas, Franco Montoro, Fernando Henrique Cardoso, Roberto Freire e Orestes Quécia.”²⁹⁷

Em 1984, a emenda Dante de Oliveira – que restabelecia a eleição direta para presidente – é proposta ao Congresso Nacional. Em 25 de abril foi posta a votos, “teve ampla maioria (298 votos a favor contra 65, e três abstenções), mas não conseguiu, por 22 de votos, alcançar o quórum legal da maioria absoluta, necessário para a sua aprovação (113 deputados não compareceram)” – afirma Reis Filho. O historiador também chama a atenção para o fato de que “mesmo aprovada na

²⁹⁴ Ibid.

²⁹⁵ Lúcia Murat, em voz off, in documentário *Passeata dos cem mil*, op. cit..

²⁹⁶ REIS FILHO, *Ditadura e democracia no Brasil*, op. cit., p. 145.

²⁹⁷ Ibid.

Câmara, não é certo que a emenda fosse vitoriosa, pois ainda teria de passar pela aprovação do Senado Federal, onde a maioria do PDS era sólida, com o apoio dos 'biônicos'.²⁹⁸ Embora não tenha atingido seu objetivo principal, a mobilização popular influenciou os meios de comunicação de massa, desencadeando divisões nas elites e fazendo recuar setores radicais do Exército.

Pela primeira vez em vinte anos, os militares não controlavam mais a sucessão presidencial. O PDS dividiu-se, então, entre três candidatos: Aureliano Chaves, Mário Andreazza e Paulo Maluf. Chaves, percebendo a pouca chance que tinha, retirou sua candidatura. Maluf venceu com facilidade a convenção, habilitando-se à sucessão presidencial. Tal vitória, porém, levou a uma fragmentação do PDS, dando origem ao Partido da Frente Liberal (PFL)²⁹⁹. Formado por grupos derrotados na convenção que elegeu Maluf, o tal partido se aproximou da candidatura oposicionista de Tancredo Neves, do PMDB. A aliança implicava ceder a vice-presidência a um membro do PFL, no caso José Sarney, ex-arenista e pedessista, que acompanhava a dissidência liderada por Aureliano Chaves, vice-presidente no governo do último presidente general João Baptista Figueiredo.³⁰⁰

Aos quinze dias de janeiro de 1985, a oposição chegou ao poder, "Tancredo Neves e José Sarney foram sufragados por 480 votos contra apenas 180, dados a Paulo Maluf, do PSD, registrando-se 26 abstenções"³⁰¹. A campanha, porém, foi exaustiva para o candidato vitorioso. Com mais de 70 anos e saúde debilitada, Tancredo Neves morreu antes de tomar posse. Um momento de indecisão – quem deveria assumir a presidência? Ulisses Guimarães, líder histórico do PMDB, conhecido como "Senhor Diretas" e presidente da Câmara dos Deputados, ou José Sarney, vice-presidente, identificado ao sistema político herdado da ditadura militar? Prevaleceu a determinação legislativa que garantiu a posse do vice-presidente.

Diante da decepção política que envolveu a escolha de Sarney, estando há mais de quatro anos com o material documental filmado na Nicarágua em arquivo, Lúcia resolveu arriscar uma produção independente. "Falei: chega de mandarem na

²⁹⁸ Ibid.

²⁹⁹ Segundo Daniel Aarão Reis Filho, "o PFL reuniu eminentes lideranças civis que haviam apoiado a ditadura ao longo de toda a sua existência: José Sarney, Marco Antônio Maciel, Antônio Carlos Magalhães, entre outros". Cf. Ibid., p. 146.

³⁰⁰ Ver PRIORE, Mary del; VENÂNCIO, Renato. *Uma breve história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010, p. 288-289.

³⁰¹ "O total de votos excede o número de membros do Congresso Nacional porque participavam do Colégio Eleitoral delegados das assembleias legislativas." Cf. REIS FILHO, *Ditadura e democracia no Brasil*, op. cit., p. 146.

minha vida, eu vou pelo menos terminar esse documentário seja como for.”³⁰² Conseguiu apoio do Conselho Mundial de Igrejas (CMI) e de uma pequena produtora em São Paulo. O roteiro foi modificado, a parte ficcional foi descartada e Lúcia terminou o filme como um documentário de curta-metragem, com um total de 52 minutos³⁰³. Seu nome, *O pequeno exército louco*; seu enredo, “a guerrilha civil nicaraguense”.

O debate sobre a Nicarágua mexeu com a cidade do Rio de Janeiro, mancheteou *O Globo* em 13 de maio de 1985.

Uma discussão sobre a atual situação da Nicarágua agora sofrendo o bloqueio econômico dos Estados Unidos – e a projeção do filme “O Pequeno Exército Louco” reuniram, no Teatro da Cidade [Teatro Municipal do Rio de Janeiro], um número expressivo de alunos dos diversos cursos, Participaram do debate promovido pelo Diretório Acadêmico e Departamento de Filosofia [da UFF], os jornalistas Lúcia Murat e Paulo Adário, autores do filme; André Mota Lima e Sebastião Martins, além do médico e professor Sérgio Arouca, novo presidente da Fundação Oswaldo Cruz.

O filme “O Pequeno Exército Louco” emocionou a platéia ao mostrar as cenas reais da queda de Somoza e da chegada do exército da Frente Sandinista de Libertação da Nicarágua, numa grande festa popular. *Comprado, há pouco dias, pelo Cebrade (Centro Brasil Democrático), o filme será copiado para vídeo.* [grifo meu]

Nos anos de 1978, 79 e 80, Lúcia e Paulo estiveram na Nicarágua e registraram no filme as três invasões do exército americano no pequeno território de 130 quilômetros quadrados da Nicarágua; os discursos de Anastácio Somoza, ditador que ficou no poder durante 40 anos, sua queda e o assassinato no Paraguai. A fundação da Frente Sandinista e imagens do seu inspirador Cesar Augusto Sandino, arrancaram aplausos da platéia, que vibrou ainda com a vitória sandinista, os depoimentos do povo da Nicarágua ao festejar a sua revolução. Não faltaram vaias para as manobras em Honduras, a repressão da Guarda Somozista e o Presidente Reagan que aparece em cenas de filmes, na época em que era ator de cinema. As imagens documentaram a história deste País da América Central e, na linguagem da ficção, lembram a possibilidade de uma nova ameaça de intervenção.

Lúcia Murat explicou que o filme passa aquele momento da história nicaraguense a nível da emoção e testemunha a violência de um pequeno País por um grande país.

– Ao filmar, nós fomos um pouco loucos também, a exemplo do exército sandinista. O nome do filme foi uma homenagem a este exército e à poeta chilena Gabriela Mistral, prêmio nobel de literatura e que escreveu um poema chamando “O Pequeno Exército Louco” – conta Lúcia.

³⁰² Entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 393.

³⁰³ Informações extraídas dos Arquivos da Cinemateca Brasileira e da Taiga Filmes e Vídeo.

O médico Sérgio Arouca, que foi assessor do Ministério da Saúde da Nicarágua durante três anos, lembrou a tragédia sempre presente na Nicarágua, com as invasões, a guerra, os terremotos e a miséria.

– Apesar de tudo, eles fizeram uma revolução alegre e jovem, combinando aspectos extremamente particulares. No período em que estive lá, eu pude acompanhar o trabalho de reconstrução do país e me indignar com a informação errada que os meios de comunicação internacionais têm do país, principalmente aquela que vem das agências internacionais – relata Sérgio.

Sérgio destacou o trabalho de alfabetização realizado pela Revolução Sandinista e que reduziu o índice de 67 por cento, para menos de 10 por cento; a recuperação das tradições culturais; a reforma agrária; e a erradicação da paralisia infantil.

– Hoje a Nicarágua tem médicos, enfermeiros e dentistas em todos os municípios. Novos hospitais e centros de saúde foram construídos em todo o País. Somam-se a isso as oficinas de poesia, música e teatro espalhadas por todos os lados.

A defesa da liberdade do povo nicaraguense, a condenação da intervenção americana e a informação tendenciosa das agências de notícias foram questões colocadas pelos jornalistas.

– O bloqueio econômico só vai reforçar isso – disse André Mota Lima.

– Daí a necessidade de se debater muito sobre a realidade da Nicarágua, a questão da censura e das informações que nos chegam.

Para Sebastião Martins, o momento é de discussão não só da Nicarágua, como do Brasil, de toda a América Latina e da independência política diante dos Estados Unidos.

– Esta pequena nação com seu pequeno exército louco continua defendendo sua liberdade. Está enfrentando o maior País do mundo e ganhando – afirmou Sebastião.³⁰⁴

O lançamento nos cinemas veio na segunda-feira de 8 de julho de 1985, às 21h, num evento cultural promovido pelo Centro Brasil Democrático (Cebrade), no Centro Cultural Cândido Mendes, rua Joana Angélica, 63, 6º andar, Ipanema, Rio de Janeiro, RJ. Após a projeção, houve uma mesa-redonda com Antônio Houaiss, Newton Carlos e os diretores do filme, Lúcia Murat e Paulo Adário. A programação com exibição da película e mesa-redonda ocorreu até a sexta-feira do dia 12.³⁰⁵

O tempo nas imagens de *O pequeno exército louco* é exatamente o que Deleuze, citando Borges, descreve como “O Jardim dos caminhos que se bifurcam”: não é o espaço, é o tempo que se bifurca, “trama de tempos que se aproxima,

³⁰⁴ ANDRADE, Veralu. “Debate sobre a Nicarágua mexe com a cidade”. In: *O Globo*, Rio de Janeiro, Ipanema, 13.5.1985, p. 4.

³⁰⁵ Ver “A queda de Somoza e a nova Nicarágua no Cândido Mendes”. In: *O Globo*, Rio de Janeiro, Ipanema, 8.7.1985, p. 13.

bifurca, corta ou se ignora, abarcando todas as possibilidades”.³⁰⁶ Nos anos 1970, os guerrilheiros que combatiam Anastasio Somoza Debayle Filho formaram a Frente Sandinista de Libertação Nacional, a FSLN, que unia comunistas e social-democratas, que seja: *O pequeno exército louco*. Os guerrilheiros assumiram o nome de “sandinistas” por se considerarem parte do movimento de luta popular iniciado há quarenta anos por Augusto César Sandino, comandante do exército de camponeses formado para combater os latifundiários e a intervenção militar norte-americana na Nicarágua entre 1927 a 1933. Sandino foi assassinado em 1934, depois de ser traído pelo ditador Anastasio Somoza (Pai) que se alinhou inteiramente aos interesses americanos. A família Somoza tornou-se então uma das mais abastadas na América Central para monitorar a riqueza nacional da Nicarágua para seu próprio proveito e fomentar a corrupção. Durante os anos 1950 e 1960, a solidez do regime ditatorial teve grande expansão econômica, a qual nunca foi compartilhada com a grande massa da população em extrema pobreza e miséria.

Nas imagens em movimento, o documentário destaca os últimos momentos de Somoza (Filho) no poder, o início do governo sandinista, o assassinato de Somoza e o histórico 19 de julho de 1979, com a entrada dos *sandinistas* em Manágua. A película original foi gravada em 16 *mm* (*milímetros*), colorida, possui um total de 572 *m* (*metros*), no formato de 24 *frames*³⁰⁷ por segundo. O filme recebeu três prêmios de grande importância: melhor filme de média-metragem e melhor montagem no Rio-Cine Festival; melhor montagem na XIV Jornada de Cinema na Bahia.³⁰⁸

O estilo telejornalístico de Lúcia em *O pequeno exército louco*, atenta aos detalhes na realização das entrevistas, extremamente cuidadosa, impacta e chama a atenção dos editores dos grandes canais de televisão da época. Lúcia recebeu um convite da TV Manchete, que foi aceito prontamente. Ainda em 1985, passou a atuar como editora-chefe do Jornal Edição da Tarde. Em 1987, assinou o roteiro e edição da série Meio-Ambiente Urgente.³⁰⁹ Sua experiência profissional parece marcar seu novo modo de vida. Lúcia sai de Copacabana para morar no Jardim Botânico (Rua

³⁰⁶ DELEUZE, *A imagem-tempo*, op. cit., p. 65.

³⁰⁷ O termo *frame* é utilizado para designar os quadros ou imagens congeladas de um produto audiovisual. Em língua inglesa, fala-se em *film frame* ou *video frame*, conforme o material da produção: película ou vídeo. Cf. AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2001, p.136-137.

³⁰⁸ Informações extraídas dos Arquivos da Cinemateca Brasileira.

³⁰⁹ Ver “Nosso time: professores do Campus Barra”. In: *O Globo*, Barra, 11.06.1998, p. 22.

Faro), onde vive até hoje. O ambiente é escolhido por muitos cineastas para moradia, além das belezas naturais possui agradáveis bares e restaurantes, sendo o mais famoso deles chamado de “Fazendola”, um ponto de encontro conhecido de Lúcia com os amigos e familiares.³¹⁰

Quando, por forças das circunstâncias, Lúcia editou *O pequeno exército louco* como documentário de curta-metragem, abriu mão de fazer um “longa” cuja estética e narrativa tencionaria entre ficção e realidade, que era sua primeira grande fantasia. O sonho adormecido, no entanto, se tornou realidade quatro anos mais tarde com a produção do filme *Que bom te ver viva*, peça onde a cineasta mistura os delírios e fantasias de uma personagem anônima, alinhavado pelos depoimentos de oito expressas políticas que viveram situações de tortura no período da ditadura militar brasileira.

4.2 O testemunho e a imagem-afecção do rosto em “Que bom te ver viva”

Em entrevista concedida em 2009, Lúcia relata que o *Que bom te ver viva* nasceu dos seus dramas intimistas vivenciados no processo de tortura e dos sentimentos experimentados posteriormente no divã do analista, quando buscava “uma maneira de sobreviver” com os traumas persistentes na memória. Entre o final de 1984 e meados de 1985, após quatro anos de terapia, veio a ideia de fazer o filme dentro de algumas perspectivas que de certo modo buscava aproximar as experiências do presente e do passado, sendo a principal delas que produziria um filme sobre a tortura, mas que não haveria nenhuma cena de tortura. “A violência seria vista através das palavras, através dos sentimentos, não através da ação.”³¹¹ Voltando novamente a Deleuze, a proposta cinematográfica de Lúcia tem referência nas aparências do cinema dito moderno, nas palavras do filósofo francês,

não algo mais bonito, mais profundo, nem mais verdadeiro, mas outra coisa. É que o esquema sensório-motor já não se exerce, mas também não é ultrapassado, superado. Ele se quebra por dentro. Quer dizer que as percepções e as ações não se encadeiam mais, e

³¹⁰ Veja-se TEIXEIRA, André. “Sétima arte é assunto de conversas de bar”. In: *O Globo*, Zona Sul, 14.04.2005, p. 30.

³¹¹ Ver entrevista de Lúcia Murat in *Making of* do filme *Que bom te ver viva*. Essa gravação faz parte do material extra do filme, relançado em 2009, no formato de DVD.

que os espaços já não se coordenam nem se preenchem. Personagens, envolvidas em situações óticas e sonoras puras, encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação. [...] A relação *situação sensório-motora/ imagem indireto do tempo* é substituída por uma relação não-localizável *situação ótica e sonora pura/ imagem-tempo direta*. Os oposignos e sonsignos são apresentações diretas do tempo.³¹²

Com uma trilha sonora às teclas de piano, prevendo a tristeza e o azedume nos fatos terríveis que serão mostrados em tela, Lúcia utiliza-se, em *Que bom te ver viva*, de sua experiência pessoal para impactar o público em relação à questão dos torturados no período do regime militar. As imagens-tempo configuram-se como asserções construídas através de vozes; “a voz é quem fala na asserção” – afirma Fernão Pessoa Ramos³¹³. Essas vozes são identificadas no interior de imagens-tempo diferenciadas em luz e/ou cor que caracterizam a estrutura narrativa e plástica do filme: a imagem sombria/ amarelada do monólogo encenado pela personagem “anônima” de Irene Ravache, cujo propósito é expressar sentimentos intimistas de uma mulher que foi presa e torturada durante o regime militar; a imagem à luz fotográfica/ azulada da memória declarativa de mulheres que relembram a condição de presas políticas, a situação de tortura e a luta pela sobrevivência física, mental e emocional durante o tempo em que estavam presas; e, por fim, a imagem à luz natural da proposição reflexiva de como o mundo (o outro) vê e se relaciona com essas mulheres (pessoas) que foram torturadas. São os relatos de pessoas próximas às mulheres depoentes – parentes, colegas, amigos e sua percepção sobre elas, principalmente no presente, embora na fala dos familiares venha à tona o processo da elaboração do sofrimento, questão nem sempre disponível para outros tipos de relação social.

Em *Que bom te ver viva*, os falsos *raccords*³¹⁴ são a própria relação localizável dos enunciáveis comuns da imagem-tempo. As personagens não os saltam, mas mergulham neles. A imagem-tempo direta está nos *raccords* aberrantes onde Lúcia faz imergir as oito mulheres depoentes, apresenta um trecho curto e

³¹² DELEUZE, *A imagem-tempo*, op. cit., p. 55.

³¹³ RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo um documentário?*, op. cit., p. 86.

³¹⁴ No livro *A Estética do Filme*, Jacques Aumont define o *raccord* como a construção de uma ligação formal entre dois planos sucessivos. O autor também afirma que esse elemento da montagem fílmica reforça a ideia de continuidade, provocando um efeito de ligação ou até mesmo de disjunção. Esse último seria um caso específico, “o falso *raccord*”, caracterizado quando essa ligação não transmite a noção de continuidade de uma ação, e sim uma ruptura no tempo/espço. Cf. AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus, 1995.

marcante da entrevista de cada uma delas, divide a imagem em duas partes, fixando, à esquerda da tela, a imagem dos seus rostos em primeiríssimo plano, acrescentando, à direita, escritos em letras vermelhas como que borradas de sangue, o nome, a organização política da qual era integrante, o ano em que foi presa e o tempo de tortura. *Maria do Carmo Brito*: Comandante da organização guerrilheira VPR, foi presa em 1970 e torturada durante dois meses. Trocada pelo embaixador alemão [Von Holleben], ficou dez anos no exílio; *Estrela Bohadana*: Militante da organização clandestina POC, foi presa e torturada em 1969, no Rio, e em 1971, em São Paulo; *Maria Luiza Garcia Rosa* (Pupi): Militante ligada ao movimento estudantil, foi presa e torturada quatro vezes nos anos 70; *Rosalina Santa Cruz* (Rosa): Militante da esquerda armada, foi presa e torturada duas vezes. Tem um irmão desaparecido desde 1974; *Anônima*: Militante de organização guerrilheira, ficou quatro anos na clandestinidade e quatro na cadeia; *Criméia de Almeida*: Sobrevivente da guerrilha do Araguaia, foi presa grávida, em 1972, e teve um filho na cadeia. *Regina Toscano*: Militante da organização guerrilheira MR-8, foi torturada e ficou um ano na cadeia em 1970. *Jessie Jane*: Presa durante o sequestro de um avião [Caravelle PP-PDX da Cruzeiro do Sul]³¹⁵, em 1970, foi torturada três meses e ficou nove anos na cadeia.³¹⁶

A montagem, nesse caso, em vez de ter por objeto as imagens-movimento, das quais ela retira uma imagem indireta do tempo, tem por objeto a imagem-tempo, extrai dessa as relações de tempo, das quais o movimento aberrante agora apenas depende. Conforme uma expressão de Lapoujade utilizada por Deleuze, “a montagem torna-se *mostragem*”³¹⁷. Ademais, a montagem é enriquecida com técnicas metodológicas de *história oral*, quando se propõe uma interação entre a diretora, as protagonistas do acontecimento (as testemunhas) e o espectador, demonstrando uma preocupação, típica do documentarista, em revelar que as memórias ali retratadas são vivas e fazem parte das histórias daqueles personagens reais. Assim, Lúcia assume sua participação ativa na construção do tema, parte intrínseca do processo de edição, transparecendo na produção do material sua marca autoral.

³¹⁵ Jessie Jane, Colombo (seu marido), Eraldo Palha Freire e Fernando Palha Freire, sequestraram o Caravelle PP-PDX da Cruzeiro do Sul, na manhã do dia 1º de julho de 1970. Ver CARVALHO, *Mulheres que foram à luta armada*, op. cit., cap. 63, p. 320-335. Ver, especificamente, p. 324.

³¹⁶ Ver *Que bom te ver viva*, 1989, planos-sequência – 03’54” – 04’20” – 04’38” – 04’59” – 05’55” – 06’14” – 06’40” – 07’05”.

³¹⁷ Robert Lapoujade, “*Du montage au montrage*” apud DELEUZE, *A imagem-tempo*, op. cit., p. 56.

Tal como o historiador que trabalha com entrevistas gravadas, a cineasta selecionou trechos e os comparou, sincrônica e diacronicamente, no próprio filme para desenvolver uma argumentação. “Todavia, tanto para o espectador como para as mulheres que cederam as entrevistas, não se oblitera que o que se insere das falas são fragmentos entre tudo que foi colhido, devido ao recorte temático e espaço-temporal do filme”³¹⁸ De acordo com o jornalista Aramis Millarch, Lúcia aproveitou poucos minutos das entrevistas que realizou para o filme. “Embora, fosse possível gravar mais de uma hora com cada uma das depoentes.” O material que sobrou foi doado pela cineasta para o Arquivo de história oral da UNICAMP.³¹⁹

Com efeito, em *Que bom te ver viva* enveredamos pelo universo das recordações e das experiências rememoradas, com todos os riscos que incorporam: atualizações, distorções, lapsos, pois, estamos diante de um material cujo tratamento passa pelas especificidades da história oral, como adverte Alessandro Portelli: “a história oral não mais trata de fatos que transcendem a interferência da subjetividade; a História oral trata da subjetividade, memória, discurso e diálogo.”³²⁰

No tocante à ideia de que a principal especificidade da história oral reside no fato de tornar a subjetividade apreensível, Delgado conclui que a história oral “Não é, portanto, um compartimento da história vivida, mas, sim, o registro de depoimentos sobre essa história vivida”. E como tal procedimento metodológico

[...] busca, pela construção de fontes e documentos, registrar, através de narrativas induzidas e estimuladas, testemunhos, versões e interpretações sobre a História em suas múltiplas dimensões: factuais, temporais, espaciais, conflituosas, consensuais. [...] Traz em si um duplo ensinamento: sobre a época enfocada pelo depoimento – o tempo passado, e sobre a época na qual o depoimento foi produzido – o tempo presente. Trata-se, portanto, de uma produção especializada de documentos e fontes, realizada com

³¹⁸ SOUZA, Willian E. R.; CRIPPA, Giulia. “Limites e contribuições da história oral: a memória e a história nas interseções entre o individual e o coletivo”. In: *Sæculum* - Revista de História. João Pessoa, DH/PPGH/UFPB, n. 23, jul./dez. 2010, p. 75-89. Ver, especificamente, p. 86.

³¹⁹ Ver MILLARCH, Aramis. “O hino à vida de Lúcia Murat”. In: *Caderno Almanaque*. Estado do Paraná, 12.12.1989.

³²⁰ PORTELLI, Alessandro. “Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na História oral”. In: *Projeto História*. São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, n. 17, 1998, p. 13-33; ver, especificamente, p. 26. Cf., também, PORTELLI, Alessandro. “O massacre de Civitella Val de Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos & abusos da história oral*. 8ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 103-130.

interferência do historiador [leia, também, do documentarista/cineasta] e na qual se cruzam intersubjetividades.³²¹

Ao refletir sobre o *modus operandi* do historiador com as fontes orais, Regina Beatriz Guimarães Neto chama a atenção para a necessidade de se perceber, desde o início da operação, os problemas que são formulados por um autor/diretor, uma obra/filme, um campo teórico ou uma prática metodológica. Diante disso, pontua que “é necessário reconhecer que a fonte oral não é o outro da fonte escrita: fazem parte, tanto uma quanto outra, do sistema escriturístico moderno, operando com os mesmos códigos de referência cultural (sem postular uma origem única).”³²²

Usualmente, a historiografia³²³ que se refere aos procedimentos relativos à história oral identificam dois tipos de entrevistas como as mais utilizadas em pesquisas ou projetos que produzem fontes orais: “depoimentos de história de vida e entrevistas temáticas”³²⁴. *Que bom te ver viva* pode ser percebido a partir do âmbito das entrevistas temáticas, “que se referem a experiências ou processos específicos vividos ou testemunhados pelas entrevistadas”³²⁵, no caso em questão: “a tortura, a guerrilha e a violências dos anos 1960-1970”. A imagem-tempo, não sem efeito, é a imagem-tempo da memória, que traz em si a época e/ou o evento marco invocado pelo testemunho, tal como se pode perceber no relato oral de Rosalina Santa Cruz.

Eu me senti inteiramente amedrontada. O que eu me lembro daquele momento é, assim, inteiramente de solidão, de medo, de total desproteção daquele homem, daqueles homens. Eles me levaram para uma sessão de tortura, onde o que estava em jogo não era a informação, o que estava em jogo era a minha rebeldia, era o fato de eu ter me rebelado contra a autoridade e a prepotência deles. Então, depois deles terem me batido muito, com telefone, choque elétrico, pau de arara, choque na vagina... Sempre despida... Eu cheguei a um momento em que eu pedi: me matem, eu quero morrer, eu não estou aguentando. E, eu lembro do olhar, do riso dele, dizendo assim pra mim: “eu não te mato, não me interessa te matar. Eu vou te fazer em pedacinhos, eu vou lhe torturar o quanto eu quiser, inclusive eu lhe mato se eu quiser.” Então, esse nível, assim, de impotência

³²¹ DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *História oral: memória, tempo, identidades*. 2ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 15-16.

³²² GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz. “Historiografia, diversidade e história oral: questões metodológicas”. In: LAVERDI, Robson *et al.* *História Oral, desigualdades e diferenças*. Florianópolis: EdUFSC; Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012, p.15-37. Ver, especificamente, p. 16-17.

³²³ Ver, por exemplo, GUIMARÃES NETO, *Cidades da Mineração*, op. cit.; MONTENEGRO, Antônio Torres. *História, metodologia, memória*. 1ed. São Paulo: Contexto, 2010; MONTENEGRO, Antônio Torres. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. 6ed. São Paulo: Contexto, 2013.

³²⁴ DELGADO, *História oral: memória, tempo, identidades*, op. cit., p. 20.

³²⁵ *Ibid.*, p. 22.

diante do torturador, toda impunidade, da capacidade que ele podia realmente fazer isso. Quer dizer, ele podia ficar dias e dias, meses e meses comigo fazendo todo tipo de experiência que ele quisesse fazer... E a que me interessa resistência não sabia o limite dela, sabia que ela tinha um limite, que era o limite do meu corpo, da minha dor, da minha força... Eu acho que isso é o caminho para a loucura.³²⁶

O testemunho em destaque, assim como outros com o mesmo teor e declarados no *Que bom te ver viva*, pode ser problematizado através daquilo que Pierre Ansart (2005) conceitua de “humilhações políticas”³²⁷. Ansart entende esse tipo de humilhação sob dois níveis complementares de análise. Em primeiro lugar, entende por humilhação “uma *situação* particular na qual se opõem, em uma relação desigual, um ator (individual ou coletivo) que exerce uma influência, e, do outro lado, um agente que sofre esta influência”³²⁸. Com relação ao segundo nível, considera que “a humilhação produz um *sofrimento*, pois agride a interioridade de um sujeito (vítima), ferindo seu amor próprio, desvalorizando sua auto-imagem”³²⁹.

Na tortura, Rosalina se viu excluída da relação de reciprocidade, experimentando solidão e desproteção. Por outro lado, seu sofrimento aumentou ao sentir que o torturador, o agente ativo de sua humilhação, tinha satisfação com sua dor. Desse modo, o torturador estabelecia uma situação humilhante racional, visto que realizou uma agressão que feriu, ultrajava sua vítima sem que fosse possível uma reciprocidade. Para Ansart, nas humilhações políticas a ausência de reciprocidade é essencial, fato que a diferencia de outros tipos de humilhação, trata-se de uma humilhação não reparada, essencialmente desigual e, com frequência, durável. Logo, “a humilhação é uma das experiências da impotência e da catástrofe”³³⁰.

Arthur Nestrovski e Márcio Seligmann-Silva, na apresentação do livro *Catástrofe e Representação*, definem como tradução possível para a palavra “catástrofe” as expressões: “desabamento”, ou “desastre”; ou mesmo o hebraico

³²⁶ Entrevista de Rosalina Santa Cruz in *Que bom te ver viva*, 1989.

³²⁷ Em tese, sem pretender elaborar uma lista completa das humilhações políticas, Pierre Ansart reflete sobre três formas diferentes de humilhações políticas observáveis na história do tempo presente e que denomina pelos seguintes termos: 1º) as humilhações radicalmente destrutivas; 2º) as humilhações superadas; 3º) as humilhações instrumentalizadas ANSART, Pierre. “As humilhações políticas”. In: MARSON, Isabel; NAXARA, Márcia (orgs.). *Sobre a humilhação. Sentimentos, gestos, palavras*. Uberlândia, MG: EduFU, 2005 p. 15-30.

³²⁸ ANSART, “As humilhações políticas”, op. cit., p. 15.

³²⁹ Ibid.

³³⁰ Ibid.

Shoah, especialmente adequado ao contexto do livro, por tratar dos sobreviventes do holocausto. Segundo os autores, a catástrofe é, por definição, um evento que provoca um *trauma*, no sentido freudiano, cuja característica essencial é o adiamento, ou incompletude, no acesso ao conhecimento do evento traumático – num sentido, não do fato, porém do efeito – interferindo na percepção do que se sabe. “O evento não é assimilado ou experienciado de forma plena no momento imediato, mas tardiamente.”³³¹

Essa definição ajuda-nos a perceber os testemunhos do *Que bom te ver viva* que remetem aos artifícios utilizados pelos torturadores na prática da tortura. A lembrança do evento traumático desencadeia, no tempo presente, o mesmo pavor que as depoentes sentiram no passado (às vezes, até com maior intensidade) como podemos ver no depoimento de Estrela Bohadana, que sofreu torturas atípicas³³².

Tem sido uma coisa terrível pra mim. Toda vez que eu vejo uma lagartixa, ou tenho uma crise de choro, ou saio correndo procurando socorro. Mesmo que racionalmente eu saiba que ela não vai virar um jacaré... O problema não é esse de virar ou não um jacaré, mas o que ela suscita. Quer dizer, quando eu olho a lagartixa volta à memória toda do que foi aquela situação; não só aquela situação, mas a situação de prisão e de tortura.³³³

Para Criméia de Almeida, presa nos anos 1970 por envolvimento com a guerrilha do Araguaia, o que mais marcou na tortura foi quando lhe mostraram slides com fotografias das cabeças decapitadas dos guerrilheiros. Criméia relata que isso era uma prática usada com todos os presos, os poucos sobreviventes do Araguaia. “Na época em que vi essas cenas, eu não consegui reter as imagens. Eram pessoas conhecidas e que ficou uma ausência. Vejo as cabeças decapitadas, os rostos, mas não consigo identificá-las. É como uma... É uma nuvem na frente.”³³⁴

No livro *A degola, uma rotina*, Fernando Portela escreve que essa prática testemunhada por Criméia era realizada, via de regra, na cidade de Brasília: “os presos eram submetidos a um novo suplício, em cores. O ‘pessoal especializado’ organizava sessões de slides, usando fotos que deveriam fazer parte de uma

³³¹ SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *História, memória, literatura. O testemunho na era da catástrofes*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003, p. 8.

³³² No *Brasil Nunca Mais*, o tipo de tortura em que foram utilizados insetos e animais, tais como: baratas, cães, cobras, jacarés e ratazanas, aparecem qualificadas como torturas atípicas. Cf. *BRASIL Nunca Mais*/ Arquidiocese de São Paulo, 36ª ed. Petrópolis: Vozes, 1985, p.73.

³³³ Entrevista de Estrela Bohadana in: *Que bom te ver viva*, 1989.

³³⁴ Entrevista de Criméia Almeida in: *Que bom te ver viva*, 1989.

enciclopédia de medicina legal.” O autor ainda argumenta que foi através dessas sessões de terror que o Partido Comunista do Brasil (PCB) pôde reconhecer alguns dos seus mortos, entre eles: “Francisco Chaves, Maia Lúcia Petit, Idalício e Ciro Flávio”.³³⁵

Das mulheres que testemunham no *Que bom te ver viva*, Jessie Jane é aquela que mais deixa transparecer a essência do trauma. Jane fala que sua emoção, no período de prisão e tortura, era bem diferente da emoção que sente no presente ao lembrar do que poderia ter acontecido com seus familiares no DOI-Codi.

[...] eu vi minha irmã sendo torturada [...] um coronel da polícia de São Paulo torturou minha irmã para me desestruturar. [...] A questão da prisão da minha mãe, da minha irmã, da minha sogra... Eu acho que só me atingiu um pouco depois [tempo depois], quando eu comecei a pensar no que poderia ter acontecido. Mas naquele momento não teve nenhuma consequência objetiva. [...] Não acredito que tenha tido assim [emoção]... Eu acho que hoje tem mais [emoção]... Naquele momento, não!³³⁶

Em *Que bom te ver viva*, o trauma também aparece vinculado ao sentimento de vergonha. Pode-se citar aqui o testemunho de Maria do Carmo Brito, quando relembra sobre o não cumprimento do pacto de morte com o seu marido, Juarez Brito – “eu me sentia muito culpada de não ter morrido”³³⁷ –, e na declaração de Rosalina Santa Cruz, quando fala do seu irmão, também militante político, que foi preso nos anos 1970 e nunca foi encontrado. A morte sem corpo de Fernando marcou sua memória, até mais que a situação de tortura:

Uma das coisas que eu não me conformava na morte de Fernando, era eu estar viva [...] Ter sobrevivido pra mim era, assim, um peso. Por que eu sobrevivi e ele não? [...] Eu era mais velha do que ele, eu tinha uma militância maior do que Fernando. Por que eu vivi e ele não? Isso me fez levar a um sentimento de autodestruição enorme. [...] Me sentia culpada por qualquer sentimento de alegria. Por exemplo, se eu estava numa praia, mesmo dois anos depois de Fernando estar desaparecido, de repente me dava um sentimento de culpa terrível. Como eu podia estar me divertindo, indo à praia, se Fernando estava morto, se Fernando podia estar, ainda naquela hora, sendo torturado. E, eu estava ali em vez de estar buscando, estar procurando, ainda estar anunciando a morte dele.³³⁸

³³⁵ Ver PORTELA, Fernando. *Guerra de guerrilhas no Brasil: a saga do Araguaia*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2002, p. 104.

³³⁶ Entrevista de Jessie Jane in *Que bom te ver viva*, 1989.

³³⁷ Entrevista de Maria do Carmo Brito in *Que bom te ver viva*, 1989.

³³⁸ Entrevista de Rosalina Santa Cruz in *Que bom te ver viva*, 1989.

Não obstante, esses testemunhos dialogam com as proposições de Primo Levi³³⁹, quando define as acusações possíveis que um sobrevivente que viveu situação de grande opressão pode se fazer. A primeira delas seria o de não ter resistido heroicamente, de acordo com seus valores e sua consciência. Outra imputação, seria de não ter feito mais pelos que não sobreviveram; ou de ter conseguido mais do que o outro que passou por situação similar. Entretanto, ao problematizar a “condição humana” dos sobreviventes de Auschwitz, tomando sua experiência como prisioneiro, afirma que nenhuma dessas atribuições se compara ao sentimento de vergonha ao sair com vida do *Lager* – por sinonímia diria, dos DOI-Codi –, visto que aqueles que saem têm a consciência que ali, mais do que em qualquer outro lugar, quem sobreviveu só o fez à custa da morte de muitos outros. De forma poética, Levi trata da vergonha na libertação do *Lager*, convicção que pode nos parecer estranha, pois como alguém que viveu a tortura e a humilhação política pode se sentir culpado, visto sua condição diante dos algozes/torturadores?

Na maior parte dos casos, a hora da libertação não foi nem alegre nem despreocupada; soava em geral num contexto trágico de destruição, massacre e sofrimento. Naquele momento, quando voltávamos a nos sentir homens, ou seja, responsáveis, retornavam as angústias dos homens; a angústia da família dispersa ou perdida; da dor universal ao redor; do próprio cansaço, que parecia infinito, não mais remediável; da vida a ser recomeçada em meio à ruínas, muitas vezes só. Não “prazer, filho da aflição”: aflição, filha da aflição. Sair do tormento foi um prazer somente para uns poucos afortunados, ou somente por poucos instantes, ou para almas simples; quase sempre coincidiu com uma fase de angústia.³⁴⁰

A necessidade de atenuar a catástrofe é inerente a condição da sobrevivência humana e isso pode ser feito, por exemplo, na busca pela construção de laços afetivos. No caso das testemunhas do *Que bom te ver viva*, “os outros”, sujeitos fonte de cuidados são os filhos. Maria do Carmo Brito, por exemplo, diz ter se reconciliado com a situação que vivenciou em todo o processo de prisão e tortura

³³⁹ Primo Levi, 1919-1987, judeu italiano foi um dos poucos sobreviventes de Auschwitz, o campo de concentração onde milhões de prisioneiros, judeus como ele, foram assassinados pelos nazistas. Sobreviveu para regressar a Turim, sua cidade-natal, e escrever um dos mais belos livros já escrito sobre a existência destruída dos judeus deportados, *É isto um homem?* Não é, no entanto, um relato carregado de ódio e vingança. O livro, traduzido para o português por Luigi Del Re, foi lançado no Brasil pela Editora Rocco, em 1988.

³⁴⁰ LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Tradução Luiz Sérgio Henriques. – São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 61.

a partir de sua primeira gravidez. Maria Luiza Garcia Rosa, a propósito, relata que parou de fazer psicoterapia quando descobriu a primeira gestação. O caso de Regina Toscano é mais delicado, pois estava grávida quando foi presa, e acabou abortando devido à violência sofrida no DOI-Codi do Rio de Janeiro. Quando ganhou a liberdade, a objeção ao passado de aflição foi à constituição da prole.

[...] A primeira coisa que eu fiz ao sair da cadeia foi engravidar... Daniel nasceu representando pra mim, a vida. [...] E os outros filhos que eu tive depois, André e Cecília, continuaram fortalecendo esse símbolo. Se alguém um dia quis me matar por estar lutando, eu dei a resposta com a vida... A vida dos meus filhos.³⁴¹

O discurso afetoso em *Que bom te ver viva* não se confunde com a maternidade compulsória. As testemunhas do filme escolheram ser mães, o que não foi empecilho para que atuassem no mundo público, sobretudo, no mundo do trabalho. São educadoras, professoras universitárias, enfermeiras, médicas, filósofas e historiadoras que são referências para uma reflexão acerca da situação feminina nos anos oitenta. Do mesmo modo, também sobre o feminismo, outro movimento que ganha força no Brasil no período, caracterizando-se por uma intensa preocupação em criar novos espaços sociais e outras condições subjetivas para as mulheres, na luta contra os modelos de feminilidade impostos pela dominação classista e sexista. Margareth Rago e Tânia Navarro Swain citam, por exemplo, as críticas da definição biológica da mulher como estreitamente vinculada ao útero, da maternidade obrigatória e da mistificação da esfera privada do lar, as feministas brasileiras engajaram-se para que outras formas de invenção de si se tornassem possíveis para as mulheres.³⁴²

Assim, os testemunhos em *Que bom te ver viva* assinalam não somente fatos e subjetividades relacionados ao momento da ditadura militar, mas também, como diz Susel Oliveira da Rosa³⁴³, ao processo sócio-histórico e político dos anos anteriores e posteriores ao período ditatorial. Com sua câmera sensível, Lúcia volta para o presente dessas histórias e memórias, o filme reflete também acerca de diversos enfoques e avaliações sobre as discussões políticas travadas na década de

³⁴¹ Entrevista de Regina Toscano in *Que bom te ver viva*, 1989.

³⁴² Refiro-me aqui as afirmações de Margareth Rago – no artigo “Foucault e as artes do viver do anarco-feminismo” – e Tania Navarro Swain – no *paper* “Velha? Eu? Auto-retrato de uma feminista” –, ambos publicados no livro RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). *Figuras de Foucault*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 165-176 e p. 261-270.

³⁴³ Ver ROSA, *Mulheres, ditaduras e memórias*, op. cit..

1980 em torno das reparações aos anistiados, da punição aos torturadores, dos direitos das mulheres e de outras reivindicações por justiça. A abrangência de temas, tanto nos depoimentos como no monólogo encenado por Irene Ravache, permite uma percepção do efeito que o passado ditatorial teve, e ainda tem, na vida daquelas mulheres e no tecido social brasileiro em seus diversos aspectos.

Quanto às especificidades da imagem em *Que bom te ver viva*, deve-se destacar especialmente o enquadramento em primeiro plano da câmera no “rostos”, sobretudo, quando dos depoimentos das ex-presas políticas, dando atenção absoluta para os testemunhos. O foco no rosto, a atenção voltada para esse, remete ao que Deleuze chama de imagem-afecção: “a imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto.”³⁴⁴ Segundo o autor, de acordo com as circunstâncias, pode-se fazer dois tipos de perguntas a um rosto:

em que você pensa? Ou então: o que há com você, o que você tem, o que você sente ou ressentido? Ora o rosto pensa em algo, se fixa em um objeto, e este é o sentido da admiração ou do espanto, que o *wonder* inglês conservou. Na medida que pensa em algo, o rosto vale sobretudo por seu contorno envolvente, sua unidade refletora que eleva a si todas as partes. Ora, ao contrário, ele prova ou ressentido algo, e então vale pela série intensiva que suas partes atravessam sucessivamente até um paroxismo, cada parte assumindo uma espécie de independência momentânea.³⁴⁵

São célebres os primeiros planos de *Que bom te ver viva* onde tudo é organizado para o contorno da experiência emocional desagradável no rosto de mulheres que foram torturadas pela Ditadura. Os belos rostos femininos se desfazem em proveito de um olhar traumático que se encadeia articulado com os gestos das mãos e outras partes do corpo — como se os traços de rusticidade escapassem ao contorno e testemunhassem o ressentimento das ex-presas políticas. “São rostos intensivos que cada vez que os traços escapam do contorno, põem-se a trabalhar por sua própria conta e formam uma série autônoma que tende para um limite ou transpõe um limiar: série ascendente da cólera”, ou, como diz Deleuze, citando Eisensteín, “linha ascendente do desgosto”³⁴⁶.

Na verdade, em *Que bom te ver viva*, encontramos-nos diante de um aspecto serial do trauma que se encarna melhor através de vários rostos simultâneos ou

³⁴⁴ DELEUZE, *A imagem-movimento*, op. cit., p. 134.

³⁴⁵ Ibid.

³⁴⁶ Ibid.

sucessivos, embora bastasse apenas um único rosto se ele se tornasse seus diversos órgãos ou traços. É nesse mesmo sentido que Deleuze destaca a operação cinematográfica desenvolvida por Eisenstein, em *O encouraçado Potemkin*. Qual seja:

A série intensiva desvenda aqui sua função, que é passar de uma qualidade à outra, desembocar numa nova qualidade. Produzir uma nova qualidade, operar um salto qualitativo que exigia do primeiro plano: do papa-homem de Deus ao papa-explorador de camponeses; da cólera dos marinheiros à explosão revolucionária; da pedra ao grito, como nas três posturas dos leões de mármore (“e as pedras rugiram...”).

Ao fazer uso serial do rosto, em *Que bom te ver viva*, Lúcia propõe um discurso que foge do encarceramento do corpo *na alma*, problematiza a dor da tortura sem encerrá-la dentro de uma estrutura ideal, isto é, “não reduz à noção de psique às operações de um ideal de normalização e estruturação externa”³⁴⁷ – recorrendo a Judith Butler. Ademais, a cineasta também não reduz o amplo conceito psicanalítico de psique à alma que encarcera, visto que apresenta, através da personagem de Irene Ravache, o inconsciente como uma resistência necessária: “ela é o meu *alterego* [...] a cabeça, o inconsciente de cada uma das depoentes que falam no filme.”³⁴⁸ Esse movimento crítico enseja por Lúcia, implica-nos à interpretação de Butler acerca do ressurgimento da perspectiva foucaultiana do sujeito *dentro* da psicanálise. Em suas palavras: “A questão de haver ou não haver uma psicanálise suprimida em Foucault – questão que ele mesmo levanta quando se refere a um ‘inconsciente cultural’ [...] pode ser suscitada mais precisamente como o problema de localizar ou explicitar a resistência.”³⁴⁹ Na maioria dos casos, a possibilidade de subversão ou resistência é apontada pela autora de duas maneiras diferentes no pensamento de Foucault:

(a) durante uma subjetivação que excede os objetivos normalizadores que a impulsionam, por exemplo, no “discurso do reverso”, ou (b) pela convergência com outros regimes discursivos, momento em que a complexidade discursiva produzida inadvertidamente solapa os objetivos teleológicos da normalização.

³⁴⁷ BUTLER, Judith. *A vida psíquica do poder: teorias da sujeição*. Tradução Rogério Bettoni. 1ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 93.

³⁴⁸ Ver entrevista de Lúcia Murat in *Making of* do filme *Que bom te ver viva*.

³⁴⁹ BUTLER, *A vida psíquica do poder: teorias da sujeição*, op. cit., p. 94.

[...] Na teorização da resistência, portanto, surge certo problema relacionado à psicanálise e, por implicação, aos limites da subjetivação. [...] o sujeito foucaultiano nunca está totalmente constituído na sujeição, mas nela se constitui repetidamente; e é na possibilidade de uma repetição que se repete contra sua origem que a sujeição adquire seu poder involuntariamente habilitador. [...] Se, de acordo com os psicanalistas, o sujeito não equivale à psique da qual ele surge, então talvez, em Foucault, o corpo tenha substituído a psique – isto é, como o que ultrapassa e perturba as injunções da normalização.³⁵⁰

Da perspectiva de Butler que aproxima uma crítica psicanalítica a Foucault – pois acredita ser impossível explicar a subjetivação sem recorrer a um relato psicanalítico –, podemos perguntar se a possibilidade de resistência a um poder constitutivo ou subjetivador pode ser derivado do que está ‘no’ discurso ou é ‘do’ discurso cinematográfico de Lúcia Murat. Seja como for, Lúcia experimenta “novas qualidades” de resistência nesse campo do discurso em constante disputa, conseguindo, através da imagem-afecção do rosto, criar laços fortes de veracidade e de aproximação íntima com o espectador, que passa a se relacionar com a pessoa que fala de maneira mais intensa e emocional, uma vez que as falas se associam as expressões faciais que demonstram o estado psíquico das personagens. Esse processo também é mantido para as tomadas em planos próximo e médio, predominantes no monólogo encenado por Ravache, cujos diálogos fazem parte de um texto ficcional fatiado, escrito pela própria diretora que, por ora, fala ao espectador, por vezes, diretamente aos seus torturadores.

³⁵⁰ Ibid., p. 100-101. Ver, ainda, PATHAK, Zakia; RAJAN, Rajeswari Sunder. “Shahbano”. In: BUTLER, Judith; SCOTT, Joan (Org.). *Feminists Theorize the Political*. Nova York: Routledge, 1992, p. 257-279.

4.3 O confronto Lúcia-Perdigão

O enunciável da tortura é apresentado no filme *Que bom te ver viva* já a partir das primeiras cenas. Lúcia optou por filmá-las de acordo com as sequências do roteiro.

*Monólogo/ Interior da casa da personagem ficcional/ anônima, encenada por Irene Ravache*³⁵¹.

Ela [Irene], com aproximadamente 40 anos, está sentada no assoalho da sala de estar. Seu rosto está meio tenso. Lembranças e lembranças parecem tomar conta da personagem. Ela mexe no videocassete. Em *off*, ouve-se sua voz.

IRENE (OFF)

– *Vejo e revejo as entrevistas* e a pergunta permanece sem resposta. Talvez o que eu não consiga admitir... É que tudo começa exatamente aqui, na falta de resposta. Acho que devia trocar a pergunta. Ao invés de “por que sobrevivemos” seria “Como sobrevivemos”. [grifos meu]

*Close no telefone, que também está no chão.
Toca o telefone...
Trimmm!*³⁵²

Desde o início, Lúcia utiliza o monólogo como o modelo deleuziano de verdade no real e na ficção da *imagem-tempo*, em que o “Eu” é igual ao “Eu”.³⁵³ Qual seja, há uma dupla transformação do real e da ficção, o “Eu” de Irene é o “outro”, a simulação da diretora que, talvez, por uma questão de plástica cinematográfica ou mesmo da estratégia ficcional, não podia encenar a si mesma. Lúcia se dar “intercessores”, isto é, toma a personagem de Irene em condição de “ficcional”, “criar”, “fabular” sua própria história, isto é, dá um passo no rumo de sua personagem, contudo, a personagem dá um passo rumo a cineasta: “duplo devir”. Nesse sentido, Deleuze denota que “a fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca pára de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e *produz, ela própria, enunciados coletivos*.”³⁵⁴ A fabulação de si

³⁵¹ Doravante, por vezes, apenas Irene.

³⁵² MURAT, Lúcia. *Mulheres Torturadas*. Rio de Janeiro: Taiga, 1988, p. 1-2. Cf., também, a primeira sequência do filme *Que bom te ver viva*, 1989.

³⁵³ Ver “As potências do falso” in: DELEUZE, *A imagem-tempo*, op. cit., p. 179-188.

³⁵⁴ DELEUZE, *A imagem-tempo*, op. cit., p. 264.

engendradora por Lúcia pode ser evidenciada, sobretudo, sob dois aspectos: *primeiro* pelo fato da personagem de Irene quase que usurpar o lugar da cineasta, não apenas a partir da locução em *off*, dimensão que nos transmite a ideia real de que Ravache teria realizado as entrevistas, mas também nos gestos e postura diante da câmera. Sobre os quais, Lúcia esclarece:

Eu só pude perceber o quanto que ela [Irene Ravache] me usou pra construir essa personagem, quando na primeira ação, na primeira cena, ela imitou um gesto, uma mania que eu tenho de fazer assim com o cabelo [Lúcia enrola as pontas do cabelo a cacheá-las]. E se vocês forem ver na primeira cena do filme, ela [Ravache] ta fazendo assim no cabelo [Lúcia repete o gesto]. Quer dizer, ela aproveitou de mim. É maravilhoso como o trabalho de atriz que ela fez comigo durante aqueles ensaios. Quer dizer, quase usurpando meu papel de diretora. Eu fiquei muito encantada e tenho, assim, o maior respeito pelo trabalho que ela fez.³⁵⁵

Depois que o telefone toca, a tela é tomada totalmente por chuviscos, aparecem listras coloridas como quê sintonizando um canal de televisão. Irene Ravache ainda sentada mexe no controle da sua TV, a câmera em plano próximo com *travellings* lentos dar um close no telefone que está no chão. O monólogo é interrompido para mostrar os créditos do filme, acompanhados de uma música levemente triste pelas teclas de piano, para depois voltar ao monólogo.

Toca o telefone, Irene atende...

IRENE

– Oi, o quê? Saiu um depoimento meu no jornal? Mas eu não dei entrevista nenhuma... Ah... Eles devem ter tirado do “Brasil Nunca Mais”. Fala o quê heim? Tortura sexual? Não, não... Então isso aí foi da Comissão da Justiça e Paz, sei lá! Ta, vou comprar o jornal. Ta, depois te ligo. Xau!

Irene se vira para sair, toca o telefone de novo, a Tv está fora do ar, atende o telefone com a voz meio enfadada.

IRENE

– Alô... Oi Mãe? Porra mamãe, não me enche o saco, eu não dei entrevista nenhuma. Não dei! O cretino do jornalista é que tirou de outro lugar e não se preocupou em me perguntar se eu queria que saísse publicado, foi isso. Agora Esquece. Mamãe Esquece. Você não sabe que o jornal do dia seguinte é aquele que a gente limpa a

³⁵⁵ Entrevista de Lúcia Murat in *Making of* do filme *Que bom te ver viva*.

bunda... Ta, ta bom... Eu prometo fazer a piada com mais estilo da próxima vez.³⁵⁶

Em cena posterior, a personagem de Irene Ravache se preocupa com a reação do seu suposto caso amoroso caso saiba que ela sofreu tortura sexual no período da ditadura. Ansiosa, sua preocupação reside, sobretudo, no fato de seu amante não querer mais transar com ela, caso descubra que ela sofreu “tortura sexual”³⁵⁷. Tanto que tenta se convencer que seu enamorado não verá a suposta notícia sobre seu passado que fora divulgada em um determinado jornal, inclusive fazendo uma crítica aos leitores: “acho que não vai ter problema não, saiu no pé da página, ninguém lê nada mesmo até o fim”³⁵⁸. Em passagem seguinte, porém, depois de esperar longamente pelo contato do amásio, de forma irônica loquela.

IRENE (irônica)

– Droga, ele não me telefonou. Eu tenho certeza que ele leu a matéria e agora não quer me ver. Está simplesmente sem saber o que fazer... Bobalhão, idiota... Acha que não vai mais conseguir trepar comigo porque com mártir não se trepa... É Nossa Senhora, Joana D’Arc. Quem é que trepa com Joana D’Arc? É isto, Cara. Não dá pra dizer que é humano, sente vontade, [...] tem tesão... Não, não dá. Quem sobreviveu não é humano. Igual ao torturador, que também não é. [...] e o pior é que eu também acho isso. Todos vocês acham que a gente é diferente. Só para fingir que nunca vão ocupar o lugar da gente. As vezes eu também acho. Olha aqui, vamos fazer uma coisa: uma força para cada um de nós em praça pública. Pode parar, pode parar! Guardem a minha *pra* quando eu tiver 80 (oitenta) anos. Eu vou continuar brigando. *Esta é a minha história, e vocês vão ter que me suportar.*³⁵⁹ [grifos meu]

Lúcia utiliza o monólogo para inscrever e tornar pública sua história, busca tencionar, através de Irene, sua própria imagem de mulher que ainda jovem foi torturada, estuprada e humilhada na prisão por homens. Um deles, Lúcia denuncia como sendo “o grande torturador”, seu codinome: *Nagib* ou *doutor Nagib*, nome de

³⁵⁶ Cf. MURAT, *Mulheres Torturadas*, op. cit. p. 2-3. Ver, também, a primeira sequência do filme *Que bom te ver viva*, 1989.

³⁵⁷ Apesar das testemunhas do filme *Que bom te ver viva* não falarem diretamente sobre a violência sexual no processo de tortura, encontramos a menção direta ao tema na entrevista que Jessie Jane concedeu a Luiz Maklouf Carvalho, no livro *Mulheres foram à luta armada*. Em meio a descrição de pancadarias, Jane relata ter sofrido abuso sexual na tortura, inclusive citando os nomes de seus algozes: “Tinha um comandante da PA (Polícia da Aeronáutica), o coronel Correa, completamente tarado. O Burnier, que é um facínora, me torturou de uniforme, com o uniforme de brigadeiro da Aeronáutica”. Cf. CARVALHO, *Mulheres que foram à luta armada*, op. cit., p.330.

³⁵⁸ Irene Ravache in *Que bom te ver viva*, 1989.

³⁵⁹ Ibid.

guerra do coronel, na época então Capitão³⁶⁰ de Cavalaria Freddie Perdigão Pereira, apontado pelo seu parceiro de encargo e ex-delegado Cláudio Guerra como “um torturador dos mais cruéis, um carrasco que tinha imenso prazer no ofício”³⁶¹. Às 16h de 1º de abril de 1964, à frente dos cinco tanques M-41 *Walker Bulldog*³⁶² do 1º Regimento de Reconhecimento Mecanizado, Perdigão era o tenente responsável pelo comando da coluna militar que guardava a entrada parque Guinle, sobre o qual está encarapitado o palácio Laranjeiras. Tivera a soberba missão de proteger o presidente João Goulart, argumenta Elio Gaspari.

Jango voara para Brasília, e o tenente vigiava um portão no caminho de um casarão vazio. Convidado a aderir ao levante [golpe militar] por um major da ESCEME, Perdigão justificou-se: não o fizera ainda porque sua unidade continuava leal ao governo e também porque temia a reação dos quatro sargentos de seu pelotão. Mais tarde, chegou-se a um acordo. Os sargentos ficaram com um dos tanques e regressaram ao quartel, enquanto Perdigão saiu com os outros quatro, tripulados por cabos.

O tenente percorreu a curta distância que separa o palácio Laranjeiras do Guanabara. Minutos depois, os ferros que protegiam o governo de Jango passaram a guarnecer Lacerda [Carlos Lacerda] e a revolta.³⁶³

De acordo com Gaspari, o carrasco de Lúcia tornou-se um quadro da comunidade de oficiais de informações do governo militar. Em 1968, como Capitão, trabalhava no Centro de Informações do Exército (CIE) e vinculou-se a “trigada”³⁶⁴,

³⁶⁰ A hierarquia e a disciplina são a base institucional das Forças Armadas do Brasil (FAB). No Exército a autoridade e a responsabilidade crescem conforme os seguintes graus hierárquicos: Soldado, Cabo, Sargento, Subtenente, Aspirante, Tenente, Capitão, Major, Tenente-Coronel, Coronel, General e Marechal. Cf. BRASIL. *Lei 6.880. Dispõe sobre o Estatuto dos Militares*. Brasília, DF: 9 dez. 1980. Disponível em: www.planalto.gov.br [Acesso em 12 jul. 2018].

³⁶¹ Ver GUERRA, Cláudio. *Memórias de uma guerra suja. Em depoimento a Marcello Netto e Rogério Medeiros*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2012.

³⁶² No início da década de 1960, o Exército brasileiro comprou uma frota usada dos Estados Unidos de 250 tanques M-41 *Walker Bulldog*. Esse carro de combate surgiu no contexto da Guerra Fria, quando o Exército americano sentiu a necessidade de um novo tanque leve, que pudesse suceder os M-24 *Chafee*. “Em 1949 surgiu o protótipo do T-37 que com algumas modificações se transformou no T-41, e depois no T-41E1 e T-41E2. Esses veículos adotado como carro leve *standard* nos EEUU a partir de 1950 com a denominação de M-41 *Little Bulldog*, mais tarde alterado para *Walker Bulldog*, em homenagem ao General Walton Harris Walker (3 dez. 1889 – 23 dez. 1950) morto em acidente com Jeep, na Coreia.” No Brasil, a partir de 1980, a frota de tanques começou a ser reformada, o novo carro-tanque recebeu o nome de M41-C Caxias. Na atualidade, os tanques Caxias compõem a maior parte da frota de blindados sobre esteira do Exército brasileiro. Cf. BASTOS, Expedito Carlos Stephani. *M-41 Walker Bulldog no Exército Brasileiro*. Coleção Blindados no Brasil, 5. Juiz de Fora: O Autor; UFJF, 2016, p. 9 e p. 122.

³⁶³ GASPARI, A *ditadura envergonhada*, op. cit., p. 110-111.

³⁶⁴ “A *tigrada* desenvolveu gíria própria, com termos tomados às organizações de esquerda e à *meganha*. Os encontros chamavam-se *pontos*, as prisões, *quedas*. A tortura era conhecida por *pau*; o

uma organização paramilitar de ultradireita responsável por explosões de bombas em bancas de jornais, teatros, embaixadas e livrarias do Rio de Janeiro.³⁶⁵ Em 1970, Perdigão estava numa barreira de controle de automóveis, na lagoa Rodrigo de Freitas, que interceptou um *Volkswagen* vermelho conduzido por três militantes da ALN. “Um deles, Carlos Frederico Fayal de Lira, atirou e acertou o Capitão no peito e na coxa. Ele mancou pelo resto da vida.”³⁶⁶ Nesse caso, pode-se dizer que o combate à esquerda exigiu sacrifícios da direita, custou uma deficiência física a Perdigão.

Promovido a Major nesse período, Perdigão militou num dos espaços mais obscuros dos “porões” do regime militar, o aparelho do CIE chamado de “Casa da Morte”, pilotada pelo general Milton Tavares de Souza, o chamado “Miltinho”, que, ao lado de figuras como o coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra e o delegado Sérgio Paranhos Fleury, alcançou notoriedade como figura maiúscula da brutalidade do regime. A “Casa da Morte” ficava na cidade de Petrópolis, na região serrana do Rio, à rua Arthur Barbosa, n.º 668, poucos foram os presos que saíram de lá com vida. Segundo depoimento do tenente-coronel Paulo Malhões concedido a Comissão Nacional da Verdade (CNV), em 25 de março de 2014, a única sobrevivente daquele antro de martírio teria sido a ex-guerrilheira Inês Ettiene Romeu.³⁶⁷

O grupo secreto da *trigada* a que Perdigão pertencia voltou a agir em 1976. Sequestraram, espancaram, pintaram de vermelho e abandonaram num matagal de Jacarepaguá o bispo de Nova Iguaçu, Dom Adriano Hipólito, conhecido por sua defesa em prol dos direitos humanos. Depois explodiram-lhe o carro em frente à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, a CNBB. Fizeram panfletagens em Brasília e, pelo depoimento de Cláudio Guerra concedido a Marcello Netto e Rogério Medeiros, chegaram a planejar um atentado contra o presidente Ernesto Geisel.³⁶⁸

magneto dos choques elétricos, por *maricota* e os alcaguetes, por *cachorros*.” Cf. GASPARI, A *ditadura escancarada*, op. cit., p. 186-187.

³⁶⁵ Sobre as ações do Grupo secreto paramilitar de ultradireita, veja-se, por exemplo, ARGOLO, José Amaral *et al.* *A direita explosiva no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1996, p. 246-247; D’AGUIAR, Hernani. *A Revolução por dentro*. Rio de Janeiro: Artenova, 1976, p. 162-163.

³⁶⁶ Cf. GASPARI, Elio. “Uma patifaria da história: tudo começou (e acabou) com Perdigão”. In: *Folha de São Paulo*, 24.10.1999.

³⁶⁷ Ibid. Ver, ainda, CENTENO, *Os vencedores*, op. cit., p. 368; GUERRA, *Memórias de uma guerra suja*, op. cit., p. 46-48.

³⁶⁸ CENTENO, *Os vencedores*, op. cit., p. 368.

No início dos anos oitenta, fazendo parte dos segmentos mais autoritários do regime militar, derrotados pela estratégia da abertura, a *trigada* continuava a se manifestar através de atentados. Freddie Perdigão Pereira, endossa Cláudio Guerra, foi um dos artífices do atentado no Riocentro, por ocasião de um *show* de música popular, na véspera do comemorativo do 1º de Maio de 1981. “O espetáculo era promovido pelo Centro Brasil Democrático (Cebrade), no qual militavam opositores do arbítrio que, então, preparava sua saída de cena, como Oscar Niemeyer e Chico Buarque.”³⁶⁹ Aliás, foi o poeta boêmio, malandro sambista, carioca da gema³⁷⁰, que deu de empréstimo os versos da canção *Apesar de você* para as chamadas do espetáculo.

*Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão, não
A minha gente hoje anda
Falando de lado
E olhando pro chão, viu*

*Você que inventou esse estado
E inventou de inventar
Toda a escuridão
Você que inventou o pecado
Esqueceu-se de inventar
O perdão*

*Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Eu pergunto a você
Onde vai se esconder
Da enorme euforia*

Na melopéia de Buarque, mais de dez mil pessoas compareceram ao Centro de Convenções na noite de 30 de abril de 1981. O evento é narrado poeticamente, no livro *Os vencedores*, por Ayrton Centeno. Opto por manter o trecho no original, para não perder a qualidade literária do texto desse combativo jornalista:

³⁶⁹ Ibid.

³⁷⁰ Termos compostos de referência a Chico Buarque de Hollanda, retirados dos versos do Samba-enredo da Escola de Samba carioca Estação Primeira de Mangueira para o Carnaval 1998. Cf. “Chico Buarque da Mangueira” [Compositores: Nelson Dalla Rosa, Vilas Boas, Nelson Csipai e Carlinhos das Camisas; Intérpretes: Jamelão e Eraldo Caê] in: *Sambas de enredo 98*, Rio de Janeiro: Liesa, 1998 [1CD, faixa 03, duração: 5’42”]. Informações extraídas dos Arquivos da Academia do Samba.

Do lado de fora, um grupelho de militares ligados à arapongagem oficial empenhava-se na tarefa de reinventar a escuridão que, muito lentamente, desvanecia. Na noite estranha, festiva de um lado e trevosa de outro, o Riocentro, mais estranhamente, não tinha policiamento algum. Mais inconcebível ainda: vinte e oito das trinta saídas de emergência estavam trancadas com cadeado. Cenário pronto para a matança.

A cantora paraibana Elba Ramalho cantava “Banquete de signos”, eram 21h20min. quando foi detonada a primeira bomba. Para sorte do público e azar dos seus algozes, o petardo explodiu antes da hora no colo do sargento Guilherme Pereira do Rosário. Ele e o capitão Wilson Chaves Machado estavam em um Puma cinza, de placas OT-0297, ultimando o apocalipse. Rosário morreu ali mesmo e Machado, embora muito ferido, sobreviveu. O destino da bomba – uma das três programadas para explodir – era o palco onde Elba se apresentava naquele momento e onde pisaram e pisariam naquela noite, entre tantos outros: Gal Costa, Ney Matogrosso, Alceu Valença, Djavan, João Bosco, Simone, Gonzaguinha e Ivan Lins.³⁷¹

Segundo Centeno, o objetivo proposto pela ação era bem explicitado:

No *show* do Cebrade, a ação da ultradireita militar, visava criar um fato para travar o processo de abertura política em andamento, espalhando pistas falsas no Riocentro e acusando a guerrilha – há muito aniquilada – como responsável pelo crime. Cláudio Guerra afirma que, além dele mesmo e de Perdigão, teriam participado da articulação do atentado o “comandante Vieira” e o coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra. A ordem de retirar a polícia do evento teria partido do comandante da Polícia Militar (PM), coronel do exército Newton Cerqueira, ex-SNI e chefe da Operação Pajuçara que culminou com a execução de Carlos Lacerda. Guerra atribuiu a explosão antes da hora ao fato de Machado, motorista do Puma, ter estacionado sob um poste de alta tensão, o que teria ativado os explosivos.³⁷²

Apesar da anistia ter completado mais de um ano em abril de 1981, os comandantes militares ainda se julgavam senhores do país. Dois meses após o fracasso da ultradireita, abriram um inquérito policial militar (IPM) de fantasia e entregaram-no ao coronel Job Lorena de Santana. Contrariando depoimentos e indícios, Santana concluiu que tanto o capitão quanto o sargento foram vítimas de

³⁷¹ CENTENO, Ayrton. *Os vencedores*, op. cit., p. 368-369.

³⁷² Apenas “em fevereiro de 2014, o Ministério Público Federal (MPF) denunciou cinco militares e um delegado pelo caso do Riocentro. Foram denunciados por homicídio doloso duplamente qualificado, associação criminosa armada e transporte de explosivos os generais reformados Newton Cruz e Nilton Cerqueira, o coronel reformado Wilson Machado e o ex-delegado Cláudio Guerra. Completam o rol o general reformado Edson Sá Rocha, denunciado por associação criminosa, e o major reformado Divany Carvalho, por fraude processual.” Cf. CENTENO, *Os vencedores*, op. cit., p. 769.

um atentado da VPR, fato que não acontecia desde 1972.³⁷³ Ninguém acreditou, nem mesmo as autoridades militares. O general Golbery do Couto e Silva, então ideólogo do processo de transição, insatisfeito com a forma como inquérito foi conduzido, demitiu-se do cargo chefe da Casa Civil da Presidência da República, ministério que ocupava desde 1974. Trata-se de um momento tenso. Sua saída podia representar um retrocesso no processo de abertura. Entretanto, consolidando “a exigência de uma choldra conformada com o exercício do poder por meio da mentira”, o presidente João Baptista Figueiredo, de forma bruta, afasta qualquer possibilidade de retrocesso declarando: “Juro fazer deste país uma democracia [...] É para abrir mesmo, e quem quiser que não abra, eu prendo e arrebento.”³⁷⁴ Trinta e três anos depois daquele acontecimento, o jornal *O Globo* – antes alinhado ao governo dos militares – apresentou documentos que revelam a cumplicidade de Figueiredo ao encobrir o atentado.

Eles sabiam: o presidente João Batista Figueiredo e o general Danilo Venturini, chefe do Gabinete Militar da Presidência, foram informados com mais de um mês de antecedência que o Destacamento de Operações de Informações (DOI) do 1º Exército, no Rio, preparava um atentado terrorista no Riocentro, em 1981.³⁷⁵

A publicação da matéria do jornal *O Globo* veio a lume um mês depois do Ministério Público Federal (MPF) no Rio de Janeiro denunciar, aos dezessete dias de fevereiro de 2014, seis pessoas pelo caso, sendo cinco militares e um delegado de polícia.

Foram denunciados por homicídio doloso tentado duplamente qualificado, associação criminosa armada e transporte de explosivos os generais reformados Newton Cruz e Nilton Cerqueira, o coronel reformado Wilson Luiz Chaves Machado e o ex-delegado Claudio Antonio Guerra. Newton Cruz também foi denunciado por favorecimento pessoal. Foi denunciado por associação criminosa armada o general reformado Edson Sá Rocha, e o major reformado Divany Carvalho Barros, por fraude processual.³⁷⁶

³⁷³ Cf. GASPARI, *A ditadura escancarada*, op. cit., p. 186-187. Ver, também, GASPARI, Elio. “A atualidade do Riocentro chama-se impunidade”. In: *Folha de S. Paulo*, 24.10.1999.

³⁷⁴ Ver “Figueiredo assume ditadura em fase final” in *Memorial da ditadura*. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/figueiredo-assume-ditadura-em-fase-final> [Acesso em 9 jul. 2018]

³⁷⁵ CASADO, José. “Riocentro: documentos revelam que Figueiredo encobriu atentado”. In: *O Globo*, 30.3.2014.

³⁷⁶ Cf. “MPF denuncia seis pessoas por atentado no Riocentro”. In: *Agência Brasil*, 14.02.2014.

Freddie Perdigão Pereira não consta na lista dos seis denunciados. Por quê? Logo o *Dr. Nagib*, um dos poucos torturadores que não tinha medo de se expor. Quando Lúcia foi presa e levada para o DOI-Codi, lembra-se que os militares colavam um esparadrapo em cima do nome para não serem identificados, o que se confluencia com a narrativa historiográfica de Carlo Fico, que diz: “os agentes de investigação não deveriam ser identificados pelos prisioneiros, o uso de codinome era obrigatório, sendo também proibido aos agentes militares o corte de cabelo típico dos soldados.”³⁷⁷ No entanto, Perdigão sentia-se tão onipresente que não escondia a identidade. Ademais, conforme entrevista de Lúcia concedida à Janaina Teles, se dava ao luxo de teorizar sobre os efeitos dos tormentos que infligia aos seus inquilinos no Codi-DOI.

[...] a última cena do *Que bom te ver viva*, reproduz um diálogo que eu tive com ele [Perdigão]. Ele se considerava muito inteligente, ele queria provar que também era inteligente, claramente tinha isso, hoje olhando para trás, como a gente dizia que eram todos burros e idiotas, monstros, ele gostava de mostrar que ele era uma pessoa que tinha um pensamento sofisticado. Então, eu bati muitos papos com ele, obviamente que eu gostava de bater papo, óbvio, você também quer ter poder em algum momento, nem que seja através do teu raciocínio. Não sei, ele dizia que essa era tortura técnica depois das várias conversas que eu tive com ele, disse que era para me desestruturar. Ele nunca usou a palavra sadismo. Ele dizia que era técnica de interrogatório, eles utilizam sempre a palavra interrogatório, técnica de interrogatório e nunca tortura.³⁷⁸

Exercendo com exímio o papel de torturador, Perdigão acreditava de fato que todo aquele procedimento tinha um caráter “científico”? Lúcia problematiza em *Que bom te ver viva* o tal cientificismo reivindicado nas seções de sadismo. Uma das melhores e mais originais ideias do filme, enquanto atualização histórica, foi comparar o discurso técnico do torturador com as experiências realizadas pelo oficial alemão da Schutzstaffel e médico no campo de concentração de Auschwitz durante a Segunda Guerra Mundial, Josef Mengele. Nesse momento, graças aos saltos da montagem, o cenário parece uma continuação natural de um programa televisivo, cuja matéria em rede havia sido estudada pela personagem de Ravache através de uma

³⁷⁷ FICO, *Como eles agiam. Os subterrâneos da ditadura: Espionagem e polícia secreta*, op. cit., p. 186.

³⁷⁸ Entrevista de Lúcia Murat in TELES, *Intolerância e resistências*, op. cit., p. 380

leitura folhetinesca já publicada. A quebra das falas produzida pelo corte brusco revela, assim, o discurso esdrúxulo de cunho científico apropriado pelos nazistas.

Numa entrevista exclusiva ao nosso repórter especial no Paraguai, o médico Josef Mengele explicou que ele não teve qualquer responsabilidade na transformação daquela sub-raça em sabão.

Seu objetivo, disse ele, era apenas demonstrar a superioridade dos arianos e para isso as pesquisas precisavam ser feitas. Ao concluir sua entrevista, o médico alemão esclareceu que não podia ser visto como o responsável pelas barbaridades de que os nazistas são acusados.

Insistiu também em destacar que esses atos não foram devidamente provados e levantou a hipótese de que boa parte dessas denúncias se deve a uma propaganda intensa, subliminar, mas de grande alcance, feita pelos chamados “sobreviventes”.³⁷⁹

A personagem de Ravache ironiza diante desse universo misturado de violência à dignidade da pessoa humana, em que tudo é “científico”. Ademais, como se vê na última parte da sequência, alude às disputas de memória dos eventos na conjuntura dos anos 1980. Cabe destacar que, em 1985, a vitimização dos que lutaram contra a ditadura e a vigorosa denúncia contra ela ganharam uma obra de síntese quando veio a lume o livro *Brasil: nunca mais*. Um longo trabalho, realizado entre os anos de 1979 e 1985, sob coordenação da Arquidiocese de São Paulo. Com base nos processos arquivados no Supremo Tribunal Militar (STM), copiados em segredo, a obra ofereceu uma sistematização fundamentada das denúncias contra os direitos humanos, perpetrados pela “comunidade de informações”, com a cumplicidade, ativa e passiva, dos tribunais, militares, civis, e do conjunto das instituições republicanas. Na segunda metade da mesma década, reagindo à comoção, às polêmicas e às acusações suscitadas pelos volumes do *Brasil: nunca mais*, o ministro do Exército, Leônidas Pires Gonçalves, autorizou, também em 1985, a Seção de Informações do CIE a preparar uma versão própria dos acontecimentos. O chamado Projeto “Orvil”, ou “livro” escrito ao contrário, resultou num calhamaço de 953 páginas, justificando o golpe explicando a ditadura como recurso último e legítimo contra ações esquerdistas que desencadeariam, caso não fossem contidas pela violência abrupta, na instauração da ditadura socialista no Brasil. Concluído em 1988 – mesmo ano de produção do *Que bom te ver viva* –, o texto foi apresentado por Leônidas ao presidente José Sarney, mas acabou não sendo divulgado na

³⁷⁹ Irene Ravache in *Que bom te ver viva*, 1989.

época por ser considerado inconveniente nas circunstâncias. Todavia, circulou de forma clandestina até ser divulgado, em setembro de 2007, para consulta livre e gratuita, pelos editores do site “a verdade sufocada”.

Sem embargo, numa crítica a atmosfera acadêmico-científica dos militares, Lúcia especifica a tortura em cena posterior, fazendo alusão ao discurso propedêutico de Perdigão que se embasava nos experimentos de Ivan Petrovich Pavlov, fisiologista russo conhecido principalmente pelo seu trabalho acerca do condicionamento humano. Nesse sentido, “ele dizia que após um mês na tortura, o torturado ficava tão frágil psicologicamente que não importava mais a voltagem do choque”. Como convém a Deleuze em *imagem-tempo*, Lúcia conduz Ravache em viagens alucinógenas pelas “pontas do presente e lençóis do passado”. Mas, em lugar de um tapete mágico sobrevoando lugares exóticos, trata-se de uma mulher solitária, por vezes arredia, sentada num canapé, envolta em luz amarela e ladeada de sombras de objetos, enquadrada, pelo menos inicialmente, por uma câmera estável e em plano próximo. Nesse momento, graças aos *travellings* em torno do seu perfil colecionando instantâneos documentais de sua face, desfere em tom expressivo:

Lembra quando você me chamou de cachorrinho de Pavlov. Você disse que não ia precisar mais dar choque com as forças do primeiro dia porque a dor seria igual. Naquele dia você só se esqueceu de dizer que isso valia pra sempre. E pode até ser, sabe? Mas em troca disso, tanta gente que morria de medo de você, hoje precisa de mim... E você fica aí se escondendo em empreguinhas de acessoria. A gente te descobre e denuncia. Eu acho pouco; tinha te prometido um julgamento. Mas, o nosso Brasil brasileiro não gosta muito dessas coisas. Ficamos apenas com as nossas pequenas vinganças. [...] Pode ser que o seu cachorrinho de Pavlov vá passar o resto da vida levando choque. Mas, ele venceu.³⁸⁰

Mais do que uma referência ao trauma da humilhação política que ainda persiste no presente, a fala de Ravache faz duas críticas contundentes: primeiro a impunidade aos crimes cometidos pelos torturadores, isentos dos “crimes de sangue” pela lei de anistia; segundo a carreira suplementar oferecida aos militares vinculados a chamada “comunidade de informações”. No caso de Perdigão, que chegou ao coronelato apenas nos anos oitenta, a crítica se expressa ao inquirir que sua opção de cortar a carreira militar antes do generalato teve também o propósito

³⁸⁰ Ibid.

de se esconder das denúncias de tortura. Se nos tempos de DOI-Codi, “o grande torturador” não existia em se mostrar, o mesmo não se pode dizer quando do tempo da produção do filme, no final dos anos oitenta, tanto que Lúcia lhe desafia; confronta; questiona. Para ser promovido a general-de-brigada, Perdigão deveria comandar tropa. Ofereceram-lhe um comando de primeira, em São Paulo, mas ele renegou a função e pediu transferência para a reserva, justificando que não queria sair do Rio. Foi recontratado como celetista pelo Serviço de Informações, continuou atuando na seção de operações e em cargos de acessoria. Ficou no Rio e acumulou os proventos de coronel aposentado, compondo, com o salário do SNI, uma receita superior à de general do Exército.³⁸¹ Sua morte, veio em 1996, depois de uma cirurgia de apendicite, por isso não pôde ser denunciado criminalmente, em 2014, pelo MPF no caso referente ao atentado do Riocentro em 1981.

Perto do final do filme, a cena em que Irene Ravache caminha pela sala silenciosa e escura da morada, novamente envolta em luz amarela e ladeada de sombras de objetos e grades retorcidas, lembra o célebre Santuário Diocesano de Nossa Senhora de Caravaggio, localizado no município de Farroupilha, no Rio Grande do Sul. Esse ambiente possui um espaço sob o nome de *Livra-nos do Mal*, que teria sido cenário do folclórico ritual de exorcismo de uma moradora da cidade no decênio de 1940. O gradil retorcido da janela da sacristia alimenta o obscurantismo religioso de que por ali o demônio teria deixado o Santuário. Ravache anda vagarosamente pelo ambiente, quando de repente olha para a câmera, inicialmente estável, e começa a falar para um suposto interlocutor que se confunde com o torturador ou “fantasma que busca exorcizar”, fazendo uso da expressão que deu título a uma matéria publicada em *O Globo*³⁸² sobre o filme. Na medida em que se avolumam as frases, a câmera se desvencilha do tripé e, no afago da ventana, as imagens se tornam indeterminadas pela posição externa da câmera e a fragmentação da luz estroboscópica com filtro verde que incide sobre o rosto de Irene posterior a balastrada da fenestra. A última parte é a mais sombria. A câmera externa torna-se estável ao enquadrar a personagem que está presa naquele ambiente mal iluminado. O final do filme mostra o processo de elaboração da memória que, tal como problematiza Deleuze em *A dama de Shanghai*, “se encadeia

³⁸¹ Ver GASPARI, *A ditadura escancarada*, op. cit., p. 187.

³⁸² “Um filme para exorcizar todos os fantasmas”. In: *O Globo*, Ipanema, 20.11.1989, p. 33.

com *Grilhões do passado*³⁸³. Em quais lençóis do passado Lúcia procura o acontecimento pelo qual é tocada? Nada mais é passível de evocar, mas tudo é alucinatório. A personagem de Ravache termina sobre o enquadramento imóvel da câmera, como uma estátua velada. O presente não passa de uma “janela” vazia a partir da qual não podemos mais evocar o passado, pois este já saiu enquanto esperávamos. A região mais funda do passado é explorada nos planos finais cujo segredo Lúcia domina.

Um dia eu disse a um dos torturadores, um que se achava muito inteligente e eficiente, que eu preferia que me tivesse matado a ter sido torturada. Pode parecer uma frase de efeito, mas você não sabe como ela era verdadeira. Ele riu. Ele riu e disse que daqui há 20 anos eu iria agradecer por estar viva. Eu não sei como é que essa história de que “a vida continua”, só sei que ela continua, e que eu não posso agradecer, e que eu gostaria que houvesse uma outra opção a vida, que não fosse a tortura. Mas hoje eu não quero pensar nisso não. Eu vou sair, acho até que vou tomar um porre, vou descolar um gato... mesmo que amanhã de manhã eu tenha que avisar: olha cara, vai com cuidado, vai com cuidado que já me machucaram pra caralho. É, eu acho que é isso. Eu devia por uma placa: “Cuidado, cachorro ferido”.³⁸⁴

4.4 “O grande filme brasileiro do ano”

A produção do filme *Que bom te ver viva* foi gestada por Lúcia no final dos anos oitenta, ainda sob o governo de José Sarney³⁸⁵. De acordo com a tópica “estrutura de produção”, que consta no roteiro, sob título de *Mulheres torturadas*, o planejamento de realização foi sistematizado em três etapas: entre janeiro e fevereiro de 1988, seriam realizadas as entrevistas com as mulheres depoentes; na primeira quinzena de março, ocorreria a filmagem do monólogo ficcional com adaptação do roteiro aos depoimentos recolhidos; por último, em abril e maio, seria

³⁸³ DELEUZE, *A imagem-tempo*, op. cit., p. 139.

³⁸⁴ Irene Ravache in *Que bom te ver viva*, 1989.

³⁸⁵ José Sarney, que tinha uma vida pública fortemente vinculada ao passado ditatorial, garantiu, em tese, o domínio político das elites sobre o processo de reestruturação da ordem democrática, mantendo o controle sobre os movimentos sociais, não sem concessões, uma vez que a crise econômica fez emergir greves e movimentos reivindicatórios significativos ao longo do seu governo. Ver ALBUQUERQUE, José Augusto Guilhon de. “Da crise do governo à crise do presidencialismo”. In: MOISÉS, José Álvaro; ALBUQUERQUE, J. A. Guilhon de (Orgs.). *Dilema da consolidação da democracia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 183.

realizada a edição e transcrição do material em vídeo para filme e montagem.³⁸⁶ A pretensão era fazer o lançamento no final de 1988, coincidindo com os 40 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos na ONU, assinado pelo Brasil, que diz no seu artigo 5º: “ninguém será submetido à tortura ou castigo cruel, desumano ou degradante”. Nesse ponto, é importante lembrarmos que em meados dos anos 1980 o tema dos direitos humanos ainda não havia sido incorporado à agenda política latino-americana, nem mesmo no campo das esquerdas. De acordo com Flávia Piovesan, o debate em torno dos direitos humanos ganha centralidade na América Latina a partir da Declaração de Direitos Humanos de Viena, de 1993, que reitera a concepção da Declaração de 1948, quando, em seu parágrafo quinto (§5º), afirma: “Todos os direitos humanos são universais, interdependentes e inter-relacionados. A comunidade internacional deve tratar os direitos humanos globalmente de forma justa e equitativa, em pé de igualdade e com a mesma ênfase.”³⁸⁷

Apesar do processo de redemocratização pelo qual passava o país, com a instalação da Assembleia Nacional Constituinte³⁸⁸ e, posteriormente, com a promulgação da atual Constituição Federal da República em 1988³⁸⁹, na qual a liberdade de expressão estava assegurada, pelo menos de forma positivada, Lúcia revela que teve muitos medos na concepção do *Que bom te ver viva*: “eu tinha um medo real ou imaginário, em suma, de sofrer represálias por estar fazendo aquele filme... medo de mostrar um filme que ninguém queria ver.”³⁹⁰ Quando do processo final de montagem, Lúcia conta que começou a sentir muito medo, indagando que a

³⁸⁶ Cf. MURAT, *Mulheres Torturadas*, op. cit..

³⁸⁷ PIOVESAN, Flávia. “Igualdade, diferença e direitos humanos: perspectivas global e regional”. In: PIOVESAN, Flávia; SARMENTO, Daniel; IKAWA, Daniela (Coord.s.). *Igualdade, diferença e direitos humanos*. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2010, p. 47-76. Cf., especificamente, p. 53. Ver também PIOVESAN, Flávia. “Direito internacional dos direitos humanos e lei de anistia”. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 91-108.

³⁸⁸ Instalada em 1º. de fevereiro de 1987, a Assembleia Nacional Constituinte compunha-se de membros da Câmara dos Deputados e do Senado Federal. Não foi, portanto, uma Assembleia Constituinte exclusiva, funcionou, simultaneamente, com o Congresso Nacional, daí a expressão que também se lhe aplicou de Congresso Constituinte. Cf. REIS FILHO, *Ditadura e democracia no Brasil*, op. cit., p. 153; MORAES, Alexandre de. *Direito constitucional*. 13.ed. São Paulo: Atlas, 2003, p. 32.

³⁸⁹ Sob o comando do “Senhor Diretas” ou “o Grande Timoneiro” e presidente da Assembleia Nacional Constituinte, deputado Ulysses Guimarães (PMDB/SP), a “Constituição Cidadã”, como ele a chamou, foi promulgada em 5 de outubro de 1988. Na ocasião, Ulysses pronunciou as palavras históricas: “Declaro promulgado o documento da liberdade, da democracia e da justiça social do Brasil”. Cf. REIS FILHO, *Ditadura e democracia no Brasil*, op. cit., p. 160-161; MORAES, *Direito constitucional*, op. cit., p. 34-35.

³⁹⁰ Entrevista de Lúcia Murat in *Making of* do filme *Que bom te ver viva*.

repressão da ditadura ainda se fazia muito próxima, chegando ao ponto de ter sido ameaçada antes do lançamento do filme.

Eu me lembro de acordar de noite com sonhos terríveis, pesadelos, achando que estavam jogando bombas na minha casa, a ponto de levar minha filha [Júlia Murat] para fora de casa com medo de algo acontecer. Ao mesmo tempo ficava me criticando por achar que tudo era uma grande fantasia. Acabei descobrindo que não era, pois pouco antes do lançamento eu recebi algumas ameaças [por telefone] de pessoas que não se identificaram...³⁹¹

Além das ameaças recebidas por telefone, havia outro enigma que perturbava o sono de Lúcia: até pouco antes do lançamento não havia título definido para o filme. Nas etiquetas das latas de montagem constava a epígrafe do roteiro: *mulheres torturadas*. “Era horrível” – conta Lúcia... “Óbvio que esse não seria o título, mas eu não conseguia encontrar um dístico que não fosse apelativo nem melodramático. Poucos meses antes do XVII Festival de Gramado, fui ao lançamento do livro *A paixão de uma utopia*, com fotos do Pedrinho de Moraes e texto do historiador Daniel Aarão Reis Filho. Eu não via o Pedrinho desde os tempos de clandestinidade, quando ele tinha me levado para ver um terreno onde faríamos um treinamento de tiros... eu estava toda vestida de jeans, meio que fantasiada de guerrilheira... Ele brincou comigo, brincou meio sério, falou assim: ‘menina, cuidado! Assim tu vais morrer, não vais sair dessa viva... Em meio aquela multidão que se aglomerava na fila dos autógrafos, cheguei para ele e lhe perguntei: ‘Lembras de mim? Pedrinho!’ Ele sorriu e escreveu para mim sua dedicatória que foi ‘*Que bom te ver viva, Lúcia!*’”³⁹² Ao chegar na morada, quando olhou aquela frase não teve mais dúvidas, encontrara o título do filme.

Lançado em junho de 1989, quando de sua exibição *hors concours* no XVII Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, *Que bom te ver viva* foi “o grande filme brasileiro do ano”, escreveu o saudoso jornalista Aramis Millarch³⁹³. Apesar da grande repercussão no Rio Grande do Sul, *Que bom te ver viva* foi consagrado posteriormente, no XXII Festival de Cinema de Brasília, quando ganhou os prêmios de melhor filme do júri popular, do júri oficial e da crítica, melhor montagem para

³⁹¹ Ibid.

³⁹² Ibid.

³⁹³ MILLARCH, *O hino à vida de Lúcia Murat*, op. cit., p. 3.

Vera Freire e melhor atriz para Irene Ravache.³⁹⁴ “Em Fortaleza, apenas por uma diferença de quatro votos, não levou novamente o prêmio da Associação dos Críticos de Cinema do Rio de Janeiro (na qual participaram profissionais de vários estados), que deu o primeiro lugar para ‘Sermões’, de Júlio Bressane”³⁹⁵.

O lançamento do *Que bom te ver viva* em meados de 1989, bem como sua repercussão nacional com as premiações recebidas no festival de Brasília, teve grande importância política, social e cultural. A vinculação de um filme com conteúdo político e sua consagração em um Festival ocorrido no Distrito Federal, às vésperas das eleições do primeiro Presidente da República escolhido pelo voto direto, após o término da ditadura civil-militar³⁹⁶, pode ter proporcionado uma reflexão àqueles que fizeram parte do evento e das demais pessoas que o assistiram posteriormente. Para Lúcia, só era possível pensar num futuro dito “democrático”, sem esquecer as lembranças do passado e mantendo a memória como algo inevitável para o tecido social, ainda mesmo que dolorosa. Entre vários intelectuais e artista que assistiram ao filme na época, *O Globo* destaca em matéria a fala do sociólogo Herbert de Souza, o Betinho, que emitiu a seguinte opinião: “Este filme deveria ser exibido nos programas do TRE [Tribunal Regional Eleitoral] em todo o Brasil para que ninguém esquecesse esta história. Ela é parte do nosso passado e depende de nós impedir que ela se repita no futuro”³⁹⁷.

Inevitavelmente, o estro cinematográfico de Lúcia traz novamente à mente a tese de Primo Levi, “de que nenhuma experiência humana é vazia de conteúdo, mesmos das dores extremas se podem extrair valores fundamentais, ainda que nem sempre positivos”.³⁹⁸ Ao tornar pública no cinema sua história de humilhação diante da tortura, a cineasta se utiliza da arte para inverter a posição de aviltamento. Não apenas isso, ela também busca romper com a ideia que percebe aqueles e aquelas que falam sobre a tortura como “ressentidos”, não reconhecendo o valor e a importância desses testemunhos. Referindo-se à esse condição, Rosalina explica no filme.

³⁹⁴ Informações extraídas da *World Wide* da Taiga Filmes: <http://taigafilmes.com/site/inicial/> [Acesso em 27 jun. 2018].

³⁹⁵ Cf. MILLARCH, *O hino à vida de Lúcia Murat*, op. cit., p. 3.

³⁹⁶ Quando o filme foi exibido em Brasília, faltava apenas uma semana para o pleito eleitoral que levaria Fernando Collor de Mello e Luiz Inácio Lula da Silva para disputar o segundo turno das eleições presidenciais.

³⁹⁷ Cf. “Na tela uma lembrança amarga”. In: *O Globo*, Niterói, 29.10.1989, p. 55.

³⁹⁸ LEVI, *É isto um homem?*, op. cit., p. 88.

A tortura é uma coisa feia, que é pouco épica, que não é heroica. E que, portanto, as pessoas têm medo de se aproximar, tem medo de pegar essa bandeira. Então, essa bandeira ficou com as famílias, ficou com os torturados, que ficam de certa forma meio isolados, meio com jeito de bruxa. De caça as bruxas [bruxas da caça], daqueles caçadores de nazistas. E a gente fica sem querer se identificar com isso. E é uma luta manter a denúncia.³⁹⁹

No que concerne ao campo historiográfico, Margareth Rago argumenta que escrever a história dos torturados e dos desaparecidos políticos passa, irremediavelmente, por uma disputa acirrada pelo controle da memória social e dos sentidos do passado, assim como pela explicitação da verdade sobre os acontecimentos políticos vividos naquele período. “Essa disputa continua em nossos dias, revelando que ainda não é página, mas ferida aberta, não cicatrizada em nossa história, que necessita ser cuidada e curada.”⁴⁰⁰ Inexoravelmente, Walter Benjamin vem à tona nos seus escritos, com sua portentosa acuidade e delicadeza, ao afirmar, em uma de suas teses sobre o conceito de história, que escrever acerca do passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. “Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. [...] que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer”⁴⁰¹.

Nesse ponto de vista, Rago chama a atenção para o fato de que os militares e ex-ditadores têm procurado incansavelmente manter o controle sobre os sentidos e narrativas do passado ditatorial, seja através da eliminação de documentos e arquivos considerados perigosos, seja tentando impor uma interpretação aos acontecimentos vividos radicalmente oposta à dos grupos que formam a luta armada e sucumbiram. Nesse seguimento, afirma:

Usando de todos os artifícios possíveis para fazer valer a sua própria leitura da história recente do país, afirmam que a ditadura militar representou uma resposta à ação de “terroristas” e “subversivos” que ameaçavam a imaginada “paz social”, a estabilidade política e o desenvolvimento econômico da nação. Mais uma vez, as vítimas são culpabilizadas pelas ações violentas que se abateram sobre seus corpos. No entanto, para sustentarem esse regime discursivo na disputa pelo controle da memória, os militares não podem, ainda hoje, tornar visíveis suas ações no passado, deixando, portanto, o

³⁹⁹ Entrevista de Rosalina Santa Cruz in *Que bom te ver viva*, 1989.

⁴⁰⁰ RAGO, *A aventura de contar-se*, op. cit., p. 217.

⁴⁰¹ BENJAMIM, Walter. “Sobre o conceito de história” in: *Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política*, op. cit., p. 224-225.

silêncio sobre fatos históricos que necessitam ser publicamente ditos e esclarecidos.⁴⁰²

Na sua poética cinematográfica, Lúcia refuta a noção de culpabilidade das esquerdas; dos sentimentos de recalque advindos das utopias derrotadas. Não existe ódio ou espírito de revanchismo. Ao contrário, há um entretempo possível de vida e esperança. Na medida em a cineasta passa a elaborar materiais como esse, que criam narrativas do presente e do passado, ou seja, trazendo versões cinematográficas da história, com seu poder de convencimento decorrente das imagens-tempo produzidas, demarca também um lugar no mapa do exercício político, que seja, “seu novo modo de ação política”⁴⁰³, que interfere diretamente no campo das culturas política e histórica, engendradas no tempo dos eventos das peças que cria.

Produzir um filme de longa-metragem naquele contexto de aprofundamento da crise econômica brasileira também exigia muitos esforços. Os planos econômicos que se sucederam no governo Sarney buscavam possibilidades para contenção da inflação. O primeiro plano de estabilização partia da análise de que a inflação que dilacerava o país era fundamentalmente “inercial”, ou seja, “as altas taxas de inflação eram vistas como o resultado do processo de indexação da economia, que transmitia para os preços, no presente e no futuro, a inflação passada.”⁴⁰⁴ O *Plano Cruzado*, adotado em fevereiro de 1986, promoveu o congelamento geral dos preços, desencadeando uma queda imediata da inflação, que, no entanto, não teve efeitos duradouros.⁴⁰⁵ Em tese, esse plano atendeu a objetivos meramente eleitorais, acirrando ainda mais – após o período de votação em 1986 – o processo inflacionário. Seguiram-se outros planos que buscavam a estabilização econômica, todos trilham o caminho do fracasso: O *Plano Bresser*, de junho de 1987, e o *Plano Verão*, de janeiro de 1989. A persistência da crise econômica levou o país à

⁴⁰² RAGO, A *aventura de contar-se*, p. 191.

⁴⁰³ Ver RAGO, Margareth. “Um lugar no mapa” in: *A aventura de contar-se*, op. cit., p. 193-194.

⁴⁰⁴ PORTUGAL, Marcelo S. “O combate à inflação no Brasil: do cruzado ao real”. In: PORTUGAL, Marcelo S. (Coord.). *A economia do real: uma análise da política econômica de estabilização no período 1994-1996*. Porto Alegre: Ortiz, 1996, p. 9-10.

⁴⁰⁵ Marcelo Portugal aponta diversos problemas do Plano Cruzado que o levaram ao fracasso: o combate do déficit público foi negligenciado e a persistência do “descontrole monetário”, por exemplo. Por outro lado, crítica a condução da política econômica, que insistia no crescimento acelerado. Ademais, refere-se à “inexistência de controle fiscal e a política monetária expansionista, que provocou taxas de juros reais baixas, estimulando o crescimento da demanda” e produzindo uma inflação reprimida. Sobre os problemas do Plano Cruzado, ver também SOLNIK, Alex. *Os país do cruzado contam por que não deu certo*. Porto Alegre: L & PM, 1987.

recessão e a inflação galopantes – que, em 1989, chegou a atingir índice anual superior a 1000%⁴⁰⁶.

Os efeitos da crise econômica levaram à redução do número de salas de exibição e da frequência do público aos cinemas, provocando queda de bilheteria.⁴⁰⁷ Antes de Lúcia começar as filmagens do *Que bom te ver viva*, veio o primeiro grande impacto, os problemas econômicos levaram, em 1987, a uma reestruturação que cindiu a Empresa Brasileira de Filmes S.A. em dois órgãos: a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB) ficou responsável pelo setor cultural enquanto a EMBRAFILME mantinha sua atuação no campo das atividades cinematográficas de caráter industrial e comercial.⁴⁰⁸ Através da sua produtora, a Taiga Filmes e Vídeos, além dos órgãos públicos, Lúcia conseguiu o apoio da empresa de prestação de serviços na área de fabricação e montagem de estrutura metálica SKYLIGHT e da Associação Brasileira de Câmbio (ABRACAM).

Com seu filme consagrado nacionalmente, Lúcia recebeu diversos convites para exibi-lo fora do país. Porém, após o pleito eleitoral de 1989, o cenário político nacional estava totalmente desfavorável. Pouco tempo depois de assumir a presidência da República, Fernando Collor de Mello, em março de 1990, com a Medida Provisória n. 151, extinguiu diversos órgãos da administração pública federal vinculados à cultura, entre eles, a EMBRAFILME e a FCB. O ataque contra a área cultural incluiu, ainda, a extinção de leis de incentivo – como a conhecida *Lei Sarney*⁴⁰⁹ – e o próprio Ministério da Cultura (MinC) que foi substituído por uma Secretaria vinculada diretamente à Presidência da República.⁴¹⁰

Com as medidas do governo Collor a EMBRAFILME chegou ao fim. Sua extinção era vista como desejável por muitos. Mas, como nada foi colocado em seu lugar, as conseqüências para o cinema nacional logo se fizeram sentir: “Os

⁴⁰⁶ Cf. SOLNIK, *Os pais do cruzado contam por que não deu certo*, op. cit., p. 76.

⁴⁰⁷ Ver GATTI, André Piero. *O consumo e o comércio cinematográfico no Brasil vistos através da distribuição de filmes nacionais: empresas, distribuidoras e filmes de longa-metragem (1966/1990)*. 1999. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – USP-ECA, São Paulo, p. 16.

⁴⁰⁸ Cf. SIMIS, Anita (Coord.). *Legislação cinematográfica em vigor*. Rio de Janeiro: Concine, 1989, p. 257-258.

⁴⁰⁹ A Lei n.º 7.505, de 2 de julho de 1986, a chamada “Lei Sarney”, permitia a dedução, pelo contribuinte do imposto de renda, de despesas operacionais, doações, patrocínios e investimentos realizados no campo cultural. Cf. BRASIL. *Lei n.º 7.505, de 2 de julho de 1986. Lei Sarney*. Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico. Brasília, DF: Diário Oficial da União - Seção 1 - 3/7/1986, Página 9763.

⁴¹⁰ Veja-se SIMIS, *Legislação cinematográfica em vigor*, op. cit., p. 177-182; BEHAR, Regina Maria Rodrigues. *“Caçadores de imagens”: cinema e memória em Pernambuco*. 2002. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, p. 144-145.

resultados da saída do Estado da área cinematográfica não tardaram a aparecer: em 1986 foram produzidos no Brasil 112 filmes de longa-metragem enquanto que em 1990 o total de longas acabados foi de nove”⁴¹¹. Com sua extinção, a veiculação do *Que bom te ver viva* foi interrompida, para piorar a película fílmica em 35 mm ficou trancafiada nas dependências da agora extinta EMBRAFILME. Posteriormente, Lúcia conseguiu recuperá-la. *Que bom te ver viva*, então, fez carreira internacional sob os cuidados da distribuidora *Women Make Movies*, organização que promove a difusão de filmes com temática sobre mulheres.⁴¹²

No exterior, Lúcia apresentou seu filme em diversos Festivais Internacionais, entre os quais: *Festival of Festivals* (Toronto, Canadá, 1989), *Festival de Mujeres* (Buenos Aires, Argentina, 1990), *San Francisco Film Festival* (São Francisco, EUA, 1990), *Muestra Internacional del Nuevo Cine* (Pesaro, Itália, 1990), *Manheim Festival* (Berlim, Alemanha, 1990), *Human Rights Festival* (Nova York, EUA, 1991), *Yamagata International Documentary Film Festival* (Tóquio, Japão, 1991)⁴¹³. Mas nada superou o alcance que teve durante o Festival de Cinema de Brasília. Tanta repercussão que no dia seguinte ao festival dividiu a terceira página do *Globo* com a divulgação do show de estreia do disco *O Blésq Blom*, dos Titãs.

“Que bom te ver viva”, de Lúcia Murat, foi o grande vencedor do XXII Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Ele ficou com quatro dos principais Candangos – nome do prêmio do festival brasiliense – entregues ontem à noite no Cine Brasília. O documentário, que aborda a tortura no Brasil, foi considerado o melhor filme do festival pela crítica. [...] Irene Ravache, de “Que bom te ver viva”, e Andréa Beltrão, de “Minas Texas”, de Carlos Alberto Prates Corrêa, dividiram o Candango de melhor atriz.⁴¹⁴

O nome do prêmio do Festival de Brasília remete-me ao um trecho do samba-enredo 2010 da Beija-Flor de Nilópolis: “Sou candango, calango e Beija-Flor!”. E por falar em Beija-Flor, não posso deixar de fazer uma ponte entre aquele que é considerado o maior carnaval dessa escola de samba carioca e o primeiro longa metragem de Lúcia Murat. Ora, “Ratos e urubus... larguem a minha fantasia” e “Que bom te ver viva” são “fatos artísticos” que marcam a história do Brasil no ano de

⁴¹¹ SPENCER, Fernando. “O cinema em 83: mesmo com crise, bons filmes”. In: *Diário de Pernambuco*, Recife, 31.12.1983, p B-1.

⁴¹² Ver a página virtual da *Women Make Movies*: www.wmm.com [Acesso em 24 abr. 2018].

⁴¹³ Informações extraídas do acervo virtual da Taiga Filmes: <http://taigafilmes.com/site/inicial/> [Acesso em 26 jun. 2018].

⁴¹⁴ LIMA, Denise. “‘Que bom te ver viva’ leva Candango de Brasília”. In: *O Globo*, 9.11.1989, p. 3.

1989. O enredo de Joãozinho Trinta, cantado na voz inconfundível de Neguinho da Beija-Flor, deu o tom inicial daquele ano, quando apresentou no palco das ilusões o “Cristo Mendigo” censurado, denunciando a falta da liberdade de expressão já positivada e garantida como direito fundamental na Constituição Federal de 1988. O filme de Lúcia Murat, por sua vez, na acrimônia das teclas de piano, trouxe os acordes finais do decênio ao engendrar uma reflexão política que tem como referência nosso passado antidemocrático e autoritário.

Aliás, é na altiloquência dos acordes que Lúcia escolhe a canção “Dona de Castelo”, de Wally Salomão e Macalé, na voz de Adriana Calcanhoto, como a música-tema do seu segundo filme de longa metragem. A cantilena, segundo a própria cineasta, é a personagem que abre e encerra seu filme. Envasado na tese de Gilles Deleuze – que problematiza “a música de cinema como uma solução nietzscheana, e não a hegeliana de Eisenstein. Segundo Nietzsche, ou ao menos segundo o Nietzsche ainda schopenhaueriano de *O nascimento da tragédia*”⁴¹⁵ –, pode-se dizer que a “Dona de Castelo” é a direção que Lúcia encontrou como apoio para pensar a elaboração da imagem visual do seu tempo presente, marcado pelo naufrágio das utopias esperançosas que se afundaram diante da derrota de Lula para Collor. “Na tragédia, a imagem imediata musical é como que o núcleo de fogo rodeado de imagens visuais apolíneas, e não pode dispensar o desfilar delas. [...] É o conceito vivo, que excede ou ultrapassa a imagem visual, sem poder cedê-la ou dispensá-la”⁴¹⁶.

⁴¹⁵ DELEUZE, *A imagem-tempo*, op. cit., p. 283.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p.283-285.

5 FAZENDO CINEMA NA (PÓS)RETOMADA

5.1 “A cor da ficção invade a realidade do processo eleitoral”

São Paulo, 22 de dezembro de 1996.

A fábrica de poemas e de sons

Uma vez alguém me disse que Adriana Calcanhoto não canta. Me lembro que olhei espantada. Foi pouco antes de chamá-la para trabalhar no som do filme “Doces Poderes”, que eu estava acabando de montar. Gostaria de chamar esta pessoa se ela ainda não viu para assistir, de preferência num cinema cheio, quando o silêncio parece que toma forma e ganha dimensão, a abertura de “Doces Podres”. A voz de Adriana nos invade sem ocupar um milímetro do silêncio em torno.

A voz de Adriana flutua, saindo de uma cadeira para outra, ela canta para cada um em particular. E é impossível não prender a respiração com medo que ela nos deixe. Se isto se chama voz, sensibilidade, presença ou muito de tudo isto, não sei. Só sei que se chama Adriana. E que ela acaba virando um personagem. A presença daquela voz transformou a música num contraponto à atriz do filme. Esta voz/personagem dialoga, tem vida própria. Ela não é mais parte da trilha. Ela é elenco...

Adriana é uma gaúcha engraçada. Parece baiana. Tem aquele jeito meio devagar de quem não vai fazer as coisas... Você fica olhando e quando começa a ficar meio receosa, tem uma segunda surpresa: Adriana no palco. Um personagem que nada tem a ver com a pessoa meio tímida, meio devagar, meio quem sabe vou fazer isso agora...

Com o público na palma da mão, ela brinca, estica a corda, conta casos. Sozinha com um violão, enche um palco projetado para uma orquestra como sua voz sozinha forra um silêncio de um cinema cheio...

Se o cinema e as artes plásticas são paixão, ela os leva para o show. Música o texto de Joaquim Pedro, inventa um som para a Casa de Hélio Oiticica e fabrica poemas. Talvez esteja aí toda a sua especificidade. Ela faz música e canta olhando o mundo, trocando artes por outras artes, sem se incomodar com as coisas já postas, sejam elas a mesa da sala de jantar ou o último lançamento do verão. É por isto que ela pode dizer, em meio às balas perdidas, que os cariocas, além de sacanas, são bacanas.

*Lúcia Murat.*⁴¹⁷

No título do texto, escrito especialmente para *Folha de São Paulo*, a metáfora que Lúcia utiliza para referir-se a arte que lhe deu vida é a de “fábrica”. Não pelo vislumbre “romântico” de alguns diante da nova situação da indústria

⁴¹⁷ MURAT, Lúcia. “A fábrica de poemas e de sons”. In: *Folha de S. Paulo*, 22.12.1996.

cinematográfica brasileira, nos meados dos anos 1990, com a criação das leis de incentivo à cultura e ao audiovisual, mas pela própria tradição imaginária e criadora que se constitui na sétima arte. Depois de cinco anos sem fazer cinema, Lúcia pôde viabilizar um projeto há muito guardado e interrompido pela grande depressão que assolou o cinema nacional.

Referindo-se a essa conjuntura, Lúcia Nagib – docente de História e Teoria do Cinema da UNICAMP – afirma que: “os dois primeiros anos da década de 90 estão certamente entre os piores da história do cinema brasileiro”, o que confirma essa ideia é que “em 1992, apenas dois filmes de longa foram lançados no Brasil”⁴¹⁸. A atividade da indústria cinematográfica brasileira só ganhou novo impulso depois do *impeachment* de Collor em 1992, durante o mandato-tampão de Itamar Franco, “período em que ocorre aquilo que se convencionou chamar de ‘Retomada do Cinema Brasileiro’, que ressoa como um *boom* ou um ‘movimento’ cinematográfico”⁴¹⁹. Entretanto, essa concepção que marca o cinema brasileiro nos anos noventa está longe de alcançar unanimidade entre cineastas que participaram do sucedido, como explica Nagib:

Para alguns, o que houve foi apenas uma breve interrupção da atividade cinematográfica com o fechamento da Embrafilme, a seguir reiniciada com o rateio dos próprios recursos da produtora extinta, através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro. Em três seleções promovidas entre 1993 e 1994, o Prêmio Resgate contemplou um total de 90 projetos (25 de curta, nove de média e 26 longa metragem), que foram finalizados numa rápida sequência. Assim, o estrangulamento dos dois anos de Collor teria resultado num acúmulo de filmes nos anos seguintes, produzindo uma aparência de *boom*. A Lei nº 8.685, conhecida como Lei do Audiovisual, promulgada em 1993⁴²⁰, aperfeiçoando leis anteriores de incentivo fiscal⁴²¹, começou a gerar frutos a partir de 1995, acentuando o fenômeno.⁴²²

Já no final de 1989, quando exibia o filme *Que bom te ver viva* nos cinemas nacionais e internacionais, Lúcia tinha dois roteiros com histórias prontas para filmar:

⁴¹⁸ NAGIB, *O cinema da retomada*, op. cit., p. 13.

⁴¹⁹ Ibid.

⁴²⁰ Cf. BRASIL. Lei N.º 8.685, de 20 de julho de 1993. *Lei do Audiovisual*. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Brasília, DF: Diário Oficial da União - Seção 1 - 21/7/1993, Página 10107.

⁴²¹ A Lei do Audiovisual aperfeiçoou a conhecida “Lei Rouanet”, sancionada em 1991, ainda sob o governo Collor. Ver BRASIL. Lei N.º 8.313, de 23 de dezembro de 1991. *Lei Rouanet*; Lei Federal de Incentivo à Cultura. Brasília, DF: Diário Oficial da União - Seção 1 - 24/12/1991, Página 30261.

⁴²² NAGIB, *O cinema da retomada*, op. cit., p. 13.

uma trama política e um mergulho nas relações afetivas de uma mulher.⁴²³ No entanto, diante da situação dramática que tomou conta do cinema brasileiro no início dos anos noventa, dedicou-se a produzir materiais audiovisuais de curta metragem para a televisão. Um trabalho contínuo que se tornou acurado depois do lançamento do *Pequeno exército louco*. Por intermédio da *persona* jurídica da Taiga Filme, Lúcia havia produzido para TVE, em 1985, uma série de documentários sobre as eleições brasileiras; para TV Bandeirantes, entre 1986 e 1987, apresentara um programa de documentários intitulado “Meio-ambiente urgente”. Cabe ressaltar, que a temática da sustentabilidade sempre foi uma pauta prioritária nos trabalhos de Paulo Adário, então marido de Lúcia no período. Adário é um dos fundadores do *Greenpeace* no Brasil, foi ele o grande representante da organização na Eco-92 realizada no Rio de Janeiro.

Em 1991, ao lado de Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Roberto Moreira, Inácio Zatz e Ricardo Dias, Lúcia participou da direção coletiva do filme *Oswaldianas*, sendo responsável pelas filmagens do episódio “Daisy das almas deste mundo”. Ademais, sua produtora independente realizou três documentários de curta metragem para o Grupo TV1: *Reforma Agrária*, 1991; *O futuro da mídia eletrônica*, 1992; e *Gente que faz*, 1993. Para a TV Manchete produziu três séries de cunho histórico-literato: *Testemunho* – série de dezoito capítulos com personagens importantes na história política brasileira do século XX –, levada ao ar entre 1992 e 1993; *Mulheres no Cinema* – série de dez programas –, exibida em 1993; e *O Caso Eu Conto como o Caso Foi* – quinze adaptações de contos e romances da literatura brasileira com títulos próprios, destacando-se “A Carta de Caminha”, “Iracema” (José de Alencar) e “Navio Negreiro” (Castro Alves) –, exibida entre 1993 e 1994.⁴²⁴

A experiência profissional na televisão deu o suporte necessário para Lúcia revisitar e reelaborar o roteiro “que ela começou a escrever em 1990 sob impacto da crise das ideologias e da derrota de Lula para Collor nas eleições de 89”⁴²⁵. Em 1995, o roteiro de *Doces poderes*, seu segundo filme de longa metragem, foi aprovado pelo Ministério da Cultura e recebeu o certificado de qualificação de acordo com os preceitos da lei de incentivos do audiovisual. A título de atrair investimentos para a produção, Lúcia montou uma estratégia interessante, convidou

⁴²³ Cf. “Um filme para exorcizar todos os fantasmas”. In: *O Globo*, op. cit., p. 33.

⁴²⁴ Informações extraídas do Acervo da Taiga Filmes.

⁴²⁵ Ver SUKMAN, Hugo. “A cor da ficção invade a realidade do processo eleitoral”. In: *O Globo* • Segundo Caderno, 29.09.1996, p. 2.

artistas renomados para compor o elenco. Todavia, “o elenco de estrelas não eliminou as dificuldades”, que adveio pelo seu caráter político e polêmico, como afirma Lúcia ao jornalista Hugo Sukman em entrevista concedida ao Jornal *O Globo*:

Há uma certa cultura do medo no Brasil – afirma Lúcia. Quando eu chegava para os patrocinadores e falava do tema do filme, eles davam para trás. Isso apesar de um elenco com Antonio Fagundes, Marisa Orth e vários outros atores muito conhecidos, e do meu filme anterior, o “Que bom te ver viva”, ter me dado um certo prestígio como cineasta.

O próprio Antonio Fagundes foi pessoalmente negociar patrocínios e, mesmo num período em que as grandes produções brasileiras não encontram maiores dificuldades para captar recursos, eles foram negados a “Doces poderes”. Lúcia acabou conseguindo dois patrocinadores (“corajosos”, segunda ela) e, com isso, finalizou o filme.⁴²⁶

Antes de qualquer imagem, na abertura de *Doces poderes*, Lúcia faz questão de apresentar o nome dos mecenas intrépidos: Hospital Samaritano e Wal Petróleo. Apesar do benemérito, o patrocínio ainda não era suficiente para viabilizar a conclusão do filme: “a cineasta esperava concluir as filmagens até dezembro de 1995. Com um custo R\$ 500.000,00 (Quinhentos mil reais), ela queria lançar o filme em abril de 1996”⁴²⁷. Depois de dirigir algumas cenas gravadas em Brasília, no primeiro dia de novembro de 1995, no salão verde da Câmara dos Deputados, Lúcia conversou com o jornalista Roberto Cordeiro, da agência *Globo*, e não hesitou em denunciar a falta de incentivo às produções nacionais⁴²⁸.

Nenhuma lufada de vento agitava as velas do seu navio de sonhos, estavam quase imobilizadas, quando sobreveio uma corrente de ar que tornou possível chegar ao cais. Foi aos 27 dias de dezembro que veio a notícia há muito aguardado. O Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social, o BNDES, divulgara a lista de dez filmes nacionais que receberiam R\$ 1.400.000,00 (um milhão e quatrocentos mil reais) através da compra de certificados de incentivo audiovisual. A compra desses certificados era limitada na época a R\$ 200.000,00 (duzentos mil reais) por filme. Criados pela lei do audiovisual, a empresa que os adquirisse poderia abater do Imposto de Renda (IR) até 1% (um ponto percentual) de seu faturamento.

⁴²⁶ SUKMAN, Hugo. “O marketing da reflexão política. A cineasta Lúcia Murat lança seu filme ‘Doces poderes’ aproveitando a atmosfera eleitoral”. In: *O Globo* • Segundo Caderno, 3.10.1996, p. 12.

⁴²⁷ Cf. CORDEIRO, Roberto. “Ficção ou realidade? Congresso Nacional serve de cenário para filme sobre jogo do poder”. In: *O Globo*, 1.11.1995, p. 4.

⁴²⁸ Ibid.

Com a Lei n.º 9.323, de 5 de dezembro de 1996, esse limite foi elevado para 3% de dedução de imposto permitido às empresas, injetando assim mais recursos na produção.⁴²⁹ O principal critério utilizado, segundo o BNDES, foi o de escolher filmes que estivessem em fase de finalização, conforme acordo com o Ministério da Cultura. Ademais, o BNDES também usou como critérios o perfil dos realizadores e elenco, o potencial do retorno financeiro e a compatibilidade com a imagem do banco. Os dez filmes escolhidos foram: *Buena Sorte*, de Tânia Lamarca, *Cassiopéia*, de Nello de Rossi, *Despertar dos Anjos*, de Murilo Salles, *Mário*, de Hermano Penna, *O Amor está no Ar*, de Amylton Almeida, *O Cego que Gritava Luz*, de João Batista Andrade, *Sombras de Julho*, de Marco Altberg, *Tieta do Agreste*, de Cacá Diegues, *Tiradentes*, de Oswaldo Caldeira, e *Doces Poderes*, de Lúcia Murat.⁴³⁰

No filme *Doces poderes*, “não dá para identificar onde começa a estratégia de *marketing* ou onde começa a intenção de intervir na realidade”⁴³¹ – escreveu o jornalista Hugo Sukman. A frase faz alusão ao casamento oportuno ensejado por Lúcia entre o enredo e o lançamento do seu novo filme, pois *Doces poderes* tem como tema os bastidores de um pleito eleitoral e sua estreia aconteceu no Cinema Estação Botafogo aos 4 dias de outubro de 1996, uma semana depois de ter sua pré-estreia na MostraRio e um dia depois das eleições reais para prefeitos e vereadores dos municípios brasileiros.

Antes de tudo, *Doces poderes* é certamente um filme polêmico – afirma Eva Jorry⁴³² –, visto que Lúcia não se limita apenas em mostrar o dia a dia de uma equipe de televisão na cobertura de campanhas eleitorais, mas aborda questões essenciais de toda uma geração. Interfere na realidade de um mundo específico, o dos jornalistas. Traz à tona o velho questionamento sobre o poder da mídia e o papel do jornalista.

Semelhantemente ao *Que bom te ver viva*, onde Lúcia investe no testemunho e na imagem-afecção do rosto, em *Doces poderes* encontra-se, em muitas tomadas, a prevalência das imagens ligadas aos diálogos entre as personagens sempre enquadradas em plano médio e/ou próximo. Na primeira sequência do filme, Lúcia

⁴²⁹ BRASIL. *Lei 9.323 (Lei Ordinária)*, de 5 de dezembro de 1996. Altera o limite de dedução de que trata o parágrafo 2º do artigo 1º da Lei n.º 8.685, de 20 de julho de 1993, que cria mecanismos de fomento a atividade audiovisual, e dá outras providências. Brasília, DF: Diário Oficial da União - Seção 1- 6/12/1996, Página 25980.

⁴³⁰ Cf. “BNDES divulga lista de filmes que receberão incentivo”. In: *Folha de S. Paulo*, 28.12.1995.

⁴³¹ SUKMAN, “O marketing da reflexão política...”, op. cit., p. 12.

⁴³² JORRY, Eva. “‘Doces Poderes’ desvenda bastidores de eleições”. In: *Folha de S. Paulo*, 11.10.1996.

traz imagens de um desembarque no Aeroporto Internacional de Brasília. A personagem principal, a jornalista Bia (Marisa Orth), e o fotógrafo misterioso e espião, Araponga (Luís Melo), caminham até o setor de bagagens. Ouvem-se vozes de comissárias de bordo. Araponga pega o elevador de saída e inicia um diálogo pelo celular com o Deputado Léo Miranda (Otávio Augusto). Esse diálogo é detalhado na sequência.

DEPUTADO LÉO MIRANDA (Celular)

– Alô. Sim.

ARAPONGA (Celular)

– Está tudo certo. Eles vão se encontrar hoje à noite.

DEPUTADO LÉO MIRANDA (Celular)

– O Carro já vai te pegar.

ARAPONGA (Celular)

– Ok.

Após esse diálogo inicial, corta-se para imagens externas do Aeroporto Internacional de Brasília à noite. Araponga parte num carro preto e Bia pega um táxi, placa DF-Brasília – JEA 2305. A câmera, então, caminha pelas ruas de Brasília durante à noite que se faz chuvosa. Tal como se fosse a ótica visual de Bia no interior do veículo, a sequência se desenvolve acompanhada pela música “Dona de Castelo”, na voz meditativa de Adriana Calcanhoto. Ao final da cena, Lúcia inicia o segundo diálogo, um monólogo em que Bia se dirige ao espectador. A conversação à qual Lúcia convencionou chamar de “preliminar” ou “prólogo” acontece em voz *off*, mostrando que desde o início a cineasta investe em técnicas de produção típicas do cinema documental, imergindo a trama de caráter ficcional naquilo que Reinhart Koselleck chama de “inevitável facticidade do fictício”⁴³³.

BIA (OFF)

– Pode não ser surpresa, mas assusta... Brasília, essa cidade sem esquinas, sem gente nas ruas, quase irrereal, onde tudo gira em torno do poder. É só pode ser isso que me fez aceitar⁴³⁴... O gosto do poder!

⁴³³ KOSELLECK, *Futuro passado*, op. cit., p. 251.

⁴³⁴ A personagem Bia aceitou o cargo de editora-chefe de uma emissora de TV cuja sede fica em Brasília.

A jornalista Bia chega a Brasília para assumir a sucursal daquela que seria a principal rede de TV do país, a fictícia “TNA”. Em sequência posterior, o filme a mostra chegando na sala de direção da emissora, lá é recebida por Bob (Sérgio Mamberti), um jornalista muito respeitado e também seu grande amigo. O encontro acontece em tom de entusiasmo, como podemos observar na descrição do roteiro:

BOB

– Bia querida...

BIA

– Oi, Bob!

BOB

– Bem vinda à Corte... [...] Mas olha só que elegância. Estás linda, meu amor. Vamos sentar, por favor. Não, não senhora! No seu lugar. [Bob aponta para a cadeira principal da sala] Vamos começar tudo direitinho. Dentro das regras, ou melhor, das novas regras.

BIA

– Bom...

BOB

– Pensei que nunca irias aceitar. Não é teu estilo...

BIA

– Decidi mudar de estilo. Como ficou a redação depois do vendaval?

BOB

– Prepara-te para uma surpresa? Porque a debandada foi total.

BIA

– Do Oiapoque ao Chuí.

BOB

– Médio. Creio que necessitarás contratar pelo menos umas oito pessoas.

BIA

– Oito? Me disseram quatro. O quê passou aqui? Explodiram uma bomba atômica?

BOB

– ...de dólares, *baby...! Money... money... money...* Além de mim, vão ficar aqui em Brasília, uma redatora, um editor de imagem. Para a campanha do Ronaldo⁴³⁵, é claro. Outros dois foram para o Paraná... E o resto foi para Rondônia, Pernambuco...⁴³⁶

⁴³⁵ Ronaldo Cavalcanti, encenado em *Doces poderes* pelo ator José de Abreu, é o personagem/candidato a Governador do Distrito Federal pelo Partido da República, o PR. Ver *Doces poderes*, 1996.

⁴³⁶ MURAT, Lúcia. *Doces poderes*. 1995.

Bia encontrou a redação da TNA semivazia, pois mais da metade dos profissionais se retiraram, sob as mais variadas desculpas, para ganhar salários milionários nos mais diferentes estados, fazendo campanha política para todos os tipos de candidatos, sem qualquer critério, político ou ético. Esses profissionais surgem, ao longo de todo o filme, em depoimentos nas ilhas de edição. Os mais variados discursos justificam suas opções. Uma dessas alocuções chama a atenção pela relação que guarda com o passado da diretora, trata-se do primeiro enunciável proferido pela jornalista encenada pela atriz Zezé Polessa, responsável pela edição imagética dos vídeos gravados para a campanha de Ronaldo Cavalcanti, então personagem do ator José de Abreu, candidato ao governo de Brasília pelo Partido da República (PR). Como podemos observar na transcrição a seguir, sua fala vem sobrecarregada de ironia, alusão histórica ao período da ditadura militar brasileira e aos percalços advindos da experiência da abrupta daqueles que foram presos e torturados.

JORNALISTA/ BRASÍLIA

– Quando eu era jovem... acreditava em Deus. No Colégio de Freiras eu ia à missa todos os dias. Depois veio o movimento estudantil e descobri Marx. Bom, com a repressão, no meio do horror daqueles tempos... Comecei a fazer análise. Quem sabe... Freud...? Depois de dez anos de divã... Comecei a tentar a loteria. Não ganhei! E agora... Não deixa de ser a loteria desses tempos que correm... US\$ 20.000 (vinte mil dólares)... Saldo desagradável de toda uma vida? Ou de uma geração? Não, corta esta última frase. Parece um melodrama.⁴³⁷

Diferentemente do *Que bom te ver viva*, onde Lúcia expõe em nível de relevância prioritário a reflexão histórica sobre o “que resta da ditadura”, em *Doces poderes*, apesar de também fazer alusão a esse tema, a ênfase maior está nas artimanhas políticas encabeçadas pelos canais de *mass media* moderna do país que contribuíram para o resultado das eleições presidenciais no Brasil de 1989. No desenvolvimento dramático da trama, o espião Araponga, apresentado na primeira sequência do filme, foi contratado pelos políticos apoiadores do candidato Ronaldo Cavalcanti – cuja ideologia política se alinha ao discurso radical da direita partidária brasileira – para documentar em fotografias o caso amoroso e extraconjugal do candidato da oposição Luiz Vargas ou “Luizinho Vargas” (Luiz Antônio Pilar) com a

⁴³⁷ Jornalista/ Brasília (Zezé Polessa) in: *Doces poderes*, 1996.

repórter Tatiana Lins (Carmem Moretson). No filme, Luizinho é o grande representante das ideologias políticas da esquerda brasileira, um metalúrgico negro com um discurso acurado de cunho social. No desencadear da trama, Bia se vê num verdadeiro conflito político e ético no interior da TNA, quando percebe que seus colegas de trabalho não dão a Luizinho Vargas o tratamento similar ao direcionado a Ronaldo Cavalcanti, começa a se questionar enquanto profissional. Lúcia chama essa sequência do filme de “primeiro tempo”, iniciado a indagação da personagem em *voz off*: “Eu, às vezes me pergunto se sou muito diferente dos jornalistas que saíram para fazer campanha pelo país afora. Se sou melhor, mais firme... Ou apenas mais onipotente.”⁴³⁸

Após essa hesitação da personagem, Lúcia mostra imagens do ator Tuca Andrada adentrando a sala da diretoria da TNA, sua personagem é a responsável pela edição das imagens que vão ao ar no referido canal de televisão, seu nome ficcional é Alex. Ao chegar no recinto, ele encontra Bia e inicia um diálogo com a chefe. A sequência se passa num espaço que corresponde a uma sala gentilmente concedida pela filial do Jornal do Brasil no Rio de Janeiro. No filme, Lúcia manteve os diálogos entre as personagens conforme os escritos do roteiro a seguir:

ALEX

– Me chamou?

BIA

– Por que vocês não entraram com a matéria da conferência do Luizinho? É a primeira vez que os empresários receberam ele. É importantíssimo.

ALEX

– Não deu tempo, Bia. A matéria só chegou agora.

BIA

– Quem está editando?

ALEX

– João, ele é rápido...⁴³⁹

Bia sai da sala de direção para o *set* de edição. O cenário muda com a câmera em plano médio, focando as personagens caminhando e em conversação pelos saguões do que supostamente seria a TNA. Na verdade, essas filmagens

⁴³⁸ Bia, em *voz off*, in *Doces poderes*, 1996.

⁴³⁹ Cf. MURAT, *Doces poderes*, op. cit.

foram realizadas nos corredores da escola de línguas do CCAA no Rio de Janeiro. A continuidade da sequência se dá com o seguinte diálogo:

BIA

– Anuncia o intervalo, que eu já mando a matéria.

ALEX

– Mas não dará tempo!

BIA

– Eu garanto!

ALEX

– A gente vai ficar com a cara no chão se anunciar e não exibir a matéria.

BIA

– Eu garanto! Pode deixar...⁴⁴⁰

Corta-se para imagens de Marisa Orth editando a entrevista concedida pelo candidato Luizinho Vargas à repórter de Brasília da TNA, Tatiana Lins. O cenário utilizado é a ilha de edição da TVE Brasil, Rio de Janeiro, onde Lúcia trabalhou em meados dos anos 1980. A personagem de Orth demonstra grande habilidade e rapidez na edição imagética, quando o chefe de edição adentra o *Build* da Ilha de Edição faz pressão sobre Bia exigindo a matéria, a diretora é categórica: “já terminamos”. O funcionário ainda incrédulo retira do computador a fita videocassete no formato S-VHS. De forma insólita, Lúcia nos coloca diante dos materiais eletrônicos daquela época, anos 1990, e enfatiza a falta de integração que havia entre os equipamentos digitais, sobretudo computadores, das redações e o tempo para digitalização (entrada de material bruto para o computador) e, depois, para a retirada da matéria editada, do computador para o VT a ser rodado na hora do telejornal⁴⁴¹.

No desencadear da sequência, Bia recebe nota elogiosa do companheiro de trabalho.

ALEX

– *Touchê* para você, minha querida! Olha só, você tinha razão. Realmente é muito especial mostrar o Luizinho de terno e gravata no

⁴⁴⁰ Ibid.

⁴⁴¹ Acerca da falta de integração entre as ilhas de edição do telejornalismo, ver BITTENCOURT, Luís Carlos. *Manual de telejornalismo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.

meio desse bando de almofadinhas. Aliás, é a primeira vez que eu vejo um diretor de Sucursal meter a mão na massa.

BIA

– “É bom para não enferrujar”.

Corta-se para exibição televisiva da entrevista de Luizinho Vargas. A prosa é conduzida por uma repórter da TNA de Brasília, Tatiana Lins.

REPÓRTER TATIANA LINS/ BRASÍLIA

– Pela primeira vez o candidato Luizinho Vargas está sendo recebido pela Associação Comercial. Luizinho, como você se sente?

LUIZINHO VARGAS

– Muito bem, Tatiana. Fica provado que neste país existe a possibilidade de diálogo. Que um negro operário como eu tem o direito e a capacidade de exercer o poder de igual para igual.

REPÓRTER TATIANA LINS

– E como o senhor faria um governo de união, tendo em vista os preconceitos que o seu partido tem em relação às classes empresariais?

LUIZINHO VARGAS

– É preciso dizer que o preconceito existente na sociedade brasileira não é apenas dentro do nosso partido. Mas pensando nisso, nós elaboramos um programa que implica na verdadeira união entre todos os setores da sociedade brasileira interessados na melhoria e condições de vida do nosso povo.⁴⁴²

Negro, operário, ligado às esquerdas, Luizinho é a própria personificação de Luiz Inácio Lula da Silva, enquanto Ronaldo Cavalcanti expressa o modelo político de Fernando Collor de Mello que, aproveitando do clima de insegurança entre as elites agrárias e empresariais, surgiu como o candidato que realinha as forças políticas de centro à direita. Collor é um político originário do PDS e eleitor de Paulo Maluf na eleição presidencial de 1985. A candidatura à presidência em 1989 veio por meio de uma coligação de pequenos partidos – Partido da Reconstrução Nacional (PRN), Partido Social Cristão (PSC), Partido Social Trabalhista (PST) e Partido Renovador Trabalhista (PRT). Até março de 1989, ocupava uma situação modesta nas intenções de voto. A partir daquele mês, a situação se alterou. O candidato passou a liderar a campanha presidencial, e devido ao receio de que a eleição fosse vencida por um candidato de esquerda – Lula ou Brizola –, PFL, PDS e boa parte do PMDB apoiaram Collor.

⁴⁴² MURAT, *Doces poderes*, op. cit.

Como é possível que um candidato praticamente sem estrutura partidária tenha alcançado tamanho sucesso? Não por acaso, foi no referido mês de março que começaram a veicular no rádio e na televisão a propaganda eleitoral obrigatória e gratuita. Diante desse novo universo do *marketing* político, as eleições de 1989 mostraram uma nova faceta da democracia: o peso dos meios de comunicação de massa, principalmente a televisão. Collor explorou com habilidade essa mídia audiovisual, conseguindo apoio das camadas mais pobres e sem escolaridade. O apoio velado dado pelos partidos majoritários no primeiro turno tornara-se declarado no segundo, diante do quadro de derrota dos grandes partidos políticos de alcance nacional, nos quais figuravam Ulisses Guimarães (PMDB), Aureliano Chaves (PFL), Mário Covas (PSDB) e Paulo Maluf (PDS).

Em *Doces poderes*, a exposição jornalística e televisa da relação extraconjugal de Luizinho Vargas com a repórter Tatiana Lins levam-lhe a um descrédito sem precedentes junto ao eleitorado conservador, guardião dos chamados “bons costumes”. Fato apontado como um *a priori* da grande causa de sua derrota para Ronaldo Cavalcanti, que se apropriou de modo enfático de um discurso moralista e falacioso, típico do autêntico demagogo. Por ora, Lúcia faz uma ponte entre ficção e realidade, visto que teria sido a divulgação de elementos da vida privada do presidenciável Luiz Inácio Lula da Silva a responsável pela queda nas intenções de votos. Apesar das declarações em contrário, prevaleceu o que se denomina hoje de *fake news*. Assim como vemos em *Doces poderes*, quando a jornalista Bia não aceita ver seu trabalho manipulado pela direção da TNA e se demite da emissora, denunciando a coerção que sofreu para não manchar o nome dos políticos rivais, também foi de pouca revelia a declaração pública da jornalista Maria Helena Amaral, a ex-assessora de Collor que se demitiu do cargo e acusou a coordenação da campanha do PRN de pagar NCr\$ 200 mil (duzentos mil Cruzeiros novos) a Miriam Cordeiro, ex-namorada de Lula, para dar depoimento no programa de TV de Collor sobre seu envolvimento emocional com o candidato do PT. Acusava Lula de “racista”, “abortista” e de desprezar a filha que tiveram. Lula conseguiu direito de resposta no Tribunal Superior Eleitoral (TSE) e apresentou à descendente, Lurian Cordeiro da Silva, no seu último programa eleitoral, no dia 5 de dezembro de 1989. Entretanto, a eleição em segundo turno ocorreria em doze dias, já era muito

tarde, o prejuízo eleitoral foi insanável. Collor foi eleito com 35.089.998 votos (53,03% dos votos válidos), enquanto Lula obteve 31.076.364 (46,97%).⁴⁴³

Sendo a liberdade democrática o principal tema de Lúcia, mas, ao mesmo tempo, questionando a mídia e o papel dos jornalistas num mundo globalizado⁴⁴⁴, é fundamental pensar a questão do espaço individual e coletivo da autonomia. Em *Doces poderes*, Lúcia procede e conflui com as formulações foucaultianas no que tange às reflexões sobre a “ética”, pois procura construir sua própria obra de arte, mesmo que não declaradamente, como uma prática ética, ou melhor dizendo, como uma “filosofia da ética”, isto é, uma filosofia estilizada da imagem-movimento à imagem-tempo, mesmo que numa perspectiva política. Extremamente virtuosa, radicalmente voltada para a criação dos espaços de desilusão muito presente na geração pós-1968, poderia dizer que a distopia política se trata, nesse caso, de uma “estética da resistência”, recorrendo a uma interpretação da filósofa argentina Sandra Caponi⁴⁴⁵. Como dizia Lúcia, ainda no processo de gravação, em novembro de 1995, explicando a ideia do filme, seus questionamentos e pontos de vistas:

O filme é a mistura de duas ideias. A primeira é cenográfica. Acho que os interiores de Brasília nunca foram explorados. A segunda surgiu mais ou menos em 1990, quando permaneci uma temporada fora do Brasil. Quando voltei, vi que grandes amigos meus estavam fazendo campanhas políticas. É um filme que discute a questão da ética no final de século [século XX] e como isso se dá num país subdesenvolvido como o Brasil e as formas de pressão a que as pessoas estão submetidas. [...] O filme mostra como isso se dá. Como as pressões se dão. Mostra os bastidores do poder e os bastidores da mídia. Acho interessante, pois é a primeira vez que estamos fazendo um filme, no Brasil, em cima de televisão. Eu, como jornalista, acho que tenho todo o direito de pegar pesado.⁴⁴⁶

Lúcia conduz seu filme de forma despretensiosa e sem maniqueísmos. Para o espectador, ver *Doces poderes* é uma oportunidade de se emocionar, pensar e

⁴⁴³ Ver GUIMARÃES, Eduardo. “Indústria de mentiras sobre Lula funciona sem parar há 25 anos”. In: *Brasil 247*, 21.02.2015. Ver, ainda, o repositório de dados eleitorais na página do Tribunal Superior Eleitoral: www.tse.jus.br [Acesso em 21 ago. 2018]

⁴⁴⁴ De forma ampla, a palavra globalização significa abertura dos mercados para o comércio internacional, circulação instantânea de capitais de um país para outro, interligação mundial por meio de redes de comunicações e aceleração do tempo histórico. Cf. ARRUDA, José Jobson de Andrade; PILETTI, Nelson. *Toda a história: história geral e história do Brasil*. 13ed. São Paulo: Ática, 2009, p. 648.

⁴⁴⁵ CAPONI, Sandra. *Do trabalhador indisciplinado ao homem prescindível*. Campinas. 1992. Tese (Doutorado) – Universidade de Campinas.

⁴⁴⁶ CORDEIRO, “Ficção ou realidade? Congresso Nacional serve de cenário para filme sobre jogo do poder”, op. cit., p. 4.

refletir sobre a realidade brasileira. “Podres poderes ou doces poderes?” Lúcia pergunta: “como sobreviver a todas essas contradições, se não existe mais um mito no fim do túnel?” Com efeito, o filme se insere na linha do cinema que pretende estabelecer uma relação com o espectador, pensando junto, respeitando-o como alguém que pode e deve ser crítico. E, apesar de desnudar relações de poder existentes no Brasil, trata de questões que atingem o mundo todo: a monetarização das relações humanas, o novo papel da mídia, a crise da ética.⁴⁴⁷

Paralelamente ao conflito ético de parlamentares e jornalista, Bia vive também triângulo amoroso, quando reencontra o deputado Chico Silva (Antônio Fagundes), ex-militante de esquerda e sua antiga paixão dos tempos de tenra juventude. O parlamentar está casado, mas ela ainda flerta com ele e fica dividida entre suas promessas e a atração pelo jovem jornalista Alex, que assumiu a chefia da reportagem da emissora após a chegada de Bia.⁴⁴⁸

Além das cenas de Bia desembarcando e embarcando no Aeroporto Internacional de Brasília, na capital federal, foram realizadas filmagens no Congresso Nacional, no Memorial JK e no Hotel Mirante. No Rio de Janeiro, foram cedidas locações da Assembleia Legislativa, CCAA, CTAV – Funarte, Fundação Educativa Apoio, Jornal do Brasil, Restaurante Rio’s, TVE Brasil e Universidade Estácio de Sá.⁴⁴⁹

A estreia internacional de *Doces poderes* veio em janeiro de 1997, no *Sundance Film Festival*, Estados Unidos. O festival foi definido pelo jornalista Carlos Halí de Almeida como um momento importante para o cinema nacional, “um redescobrimento do caminho dos festivais internacionais”⁴⁵⁰. Das 35 produções escolhidas pelo *Sundance*, o mais importante do cinema independente, dois títulos foram brasileiros. Além de *Doces poderes*, de Lúcia Murat, tivemos o filme *Sertão de memórias*, do cearense José de Araújo. Até aquele momento, após ser lançado em outubro no Rio e em São Paulo, o filme de Lúcia havia sido assistido por 40 mil espectadores, um número que não chegava a ser ideal mas, segundo a diretora,

⁴⁴⁷ Cf. nota da diretora Lúcia Murat sobre o filme *Doces poderes* no Acervo da Taiga filmes.

⁴⁴⁸ Ibid.

⁴⁴⁹ Segundo informações que constam nos arquivos da Cinemateca Brasileira, o material original de *Doces poderes* foi gravado em 35 mm (milímetros), colorido, possui um total de 2.680 m (metros), no formato de 24 frames por segundo e um total de 97 minutos.

⁴⁵⁰ ALMEIDA, Carlos Halí. “Filme brasileiro volta aos festivais internacionais”. In: *O Globo* • Segundo Caderno, 10.12.1996, p. 6.

também não era desanimador. *Doces poderes* competiu no *Sundance* na seção de filmes dedicada ao cinema latino-americano.⁴⁵¹

A patuscada de 23 de janeiro de 1997 foi a grande noite de *Doces poderes* ou *Sweet power* – escreveu Luiz Noronha, enviado especial do jornal *O Globo* ao Park City, UTAH.⁴⁵² O filme foi exibido numa das melhores salas do *Sundance*, com boa projeção e excelente capacidade. Saboreando o sucesso no evento, Lúcia observou que o público americano vê os filmes nacionais de forma diferente da dos brasileiros:

Meu filme consegue pegá-los porque o sistema político-eleitoral daqui é muito parecido com o nosso. Eles também são presidencialistas e têm uma mídia muito forte. Mas os americanos acham graça em cenas e personagens dos quais os brasileiros não riam. [...] O que importa num evento como o Sundance, ou Berlim, ou Cannes, é que isso abre portas, faz as pessoas terem uma perspectiva diferente de uma obra. No caso específico do Sundance, fundamental são os contatos para distribuição.⁴⁵³

De acordo com Adriane Grau, enviada especial do jornal *Folha de São Paulo*, Lúcia deixou o evento com os direitos de distribuição internacional de *Doces poderes* em negociação⁴⁵⁴. Em Berlim, na metade de fevereiro de 1997, foi lançado no mercado. Aliás, depois de anos sem destaque no festival alemão, o cinema brasileiro apareceu representado por nove filmes. *O que é isso, companheiro?*, de Bruno Barreto, adaptação do livro do ex-guerrilheiro e então deputado federal na época, Fernando Gabeira, participou diretamente da competição. As outras produções, todas de 1995 e 1996, foram apresentadas no ciclo “Novos Filmes Brasileiros” do 27º Fórum do Cinema Jovem⁴⁵⁵, uma mostra que se convencionou chamar de “retomada”. A imprensa alemã destacou o retorno dos filmes brasileiros ao festival. “O cinema brasileiro vem se recuperando, pouco a pouco, do golpe que sofreu no governo do neoliberal Collor de Mello. A variedade estilística dos oito

⁴⁵¹ Ibid.

⁴⁵² Cf. NORONHA, Luiz. “O cinema nacional mostra a cara no Sundance”. In: *O Globo* • Segundo Caderno, 23.01.1997, p. 4.

⁴⁵³ Entrevista de Lúcia Murat in NORONHA, Luiz. “Diretora brasileira admite que festival abre portas”. *O Globo* • Segundo Caderno, 23.01.1997, p. 4.

⁴⁵⁴ GRAU, Adriane. “*Doces poderes* agrada americanos”. In: *Folha de S. Paulo*, 25.01.1997.

⁴⁵⁵ “Criado em 1969 como contrapeso do festival oficial de Berlim, o Fórum acontece paralelamente à competição. Ele apresentava, nos primeiros anos, expoentes das vanguardas cinematográficas americana e europeia. Depois, foi deixando a euforia experimental para dar lugar a filmes que hoje também se encaixariam na competição.” Cf. “Crítica fala da volta do Brasil”. In: *Folha de S. Paulo*, 13.02.1997.

filmes que o Fórum apresenta é enorme e os temas, tão heterogêneos quanto a topografia social do Brasil”⁴⁵⁶.

Além de *Doces poderes*, de Lúcia Murat, o Fórum apresentou *Crede-mi*, de Bia Lessa e Dany Roland, *O sertão das memórias*, de José Araújo, *Um céu de estrelas*, de Tata Amaral, *Yndio do Brasil*, de Silvio Back, *O Cego que gritava luz*, de João Batista de Andrade, *Como nascem os anjos*, de Murilo Salles, e *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, de Carla Camurati. A propósito, o filme de Camurati foi o primeiro grande sucesso da retomada do cinema brasileiro, chegando a ultrapassar a casa de 1 milhão de espectadores. Ademais, evocando Lúcia Nagib e fazendo oposição radical a crítica elaborada pelo historiador Ronaldo Vainfas⁴⁵⁷, “o Brasil com “Z” de Carlota Joaquina é também uma miragem de um escocês pela qual se realiza uma interpretação inteiramente livre de um episódio histórico brasileiro”⁴⁵⁸.

Depois de apresentar *Doces poderes* na Alemanha, Lúcia participou do *New England Latin American Film Festival* (USA, 1997), *Washington International Film Festival* (USA, 1997), *Philadelphia Word Cinema* (USA, 1997), *London Latin American Film Festival* (Reino Unido, 1997), *Festival de Mar Del Plata* (Argentina, 1997), *Festival de Havana* (Cuba, 1997), *Chicago Latino Filme Festival* (USA, 1998), *Cruzando Fronteiras* (Washington, USA, 1998), *Los Angeles Latino Film Festival* (USA, 1998), *Festival de Serra da Estrela* (Portugal, 1998), *San Diego Latino Filme Festival* (USA, 1999).⁴⁵⁹

Como vimos anteriormente, *Doces poderes* foi produzido com um orçamento apertado, em torno de R\$ 500.000 (quinhentos mil reais). No entanto, acabou sendo apontado como exemplo de baixo orçamento acompanhado de qualidade. Quando da estreia internacional nos Estados Unidos, Lúcia apresentou um projeto para ser desenvolvido no laboratório do *Sundance Institute*. Uma proposta ousada e de cunho histórico que buscava problematizar a relação dos povos indígenas com os portugueses no período colonial brasileiro, ambientado no final do século XVIII no Pantanal do Mato Grosso do Sul (RS). O projeto foi aprovado e Lúcia logo começou os trabalhos preparatórios para a produção do seu terceiro filme de longa-metragem,

⁴⁵⁶ Ibid.

⁴⁵⁷ Cf. VAINFAS, Ronaldo. “Carlota: caricatura da história”. In: FERREIRA, Jorge; SOARES, Mariza C. (orgs). *A história vai ao cinema. Vinte filmes comentados por historiadores*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 227-236.

⁴⁵⁸ NAGIB, *O cinema da retomada*, op. cit., p. 15.

⁴⁵⁹ Cf. “Extras” in: *Doces poderes*, 1996.

seu nome: *Brava gente brasileira*. A poética cinematográfica agora se volta para um passado mais distante do que aquele que marcou a vida da cineasta, mas as questões colocadas não deixam de se fazer presentes.

5.2 “Brava gente brasileira”: conhecendo o pantanal e os Kadiwéu

“O acesso até lá é difícilimo. Só dá para chegar de cavalo ou jipe. Um trajeto de 60 km é feito em quase quatro horas. Mas foi ótimo: só depois da visita tive certeza de que o filme era possível.”

Lúcia Murat⁴⁶⁰

Lúcia visitou o Pantanal, no Mato Grosso do Sul, pela primeira vez em 1997. Seus olhos cerúleos se encantaram com a paisagem, pois o lugar condizia com o “paraíso natural” imaginado no projeto elaborado antes das pesquisas de campo para o longa-metragem *Brava gente brasileira*. No entanto, foi a figura de um menino, filho de uma índia com um alemão que aguçou sua curiosidade. Adailson da Silva, um garoto de pele e cabelos claros foi descoberto pela cineasta na reserva indígena kadiwéu, localizada num território circunscrito ao município de Corumbá. No roteiro original, Lúcia dramatizava um episódio histórico, o cerco indígena ao Forte Coimbra, naquele Pantanal da segunda metade do século XVIII. Todavia, não mencionava meninos mestiços, porém ficou tão impressionada com sua descoberta que incorporou a criança à trama. A cineasta percebeu que não poderia se esquivar do tema da mestiçagem étnica, tendo em vista a intenção de trabalhar o encontro de duas civilizações em estágios tecnológicos diferentes, ou melhor, de problematizar “o encontro de duas culturas”, como faz o historiador Francisco Iglésias⁴⁶¹. A diretora viu que no menino o simbolismo da intenção principal do roteiro, que “falava sobre a dificuldade de lidar com o diferente, sobre a aproximação do homem branco com o índio e os resultados desse contato”⁴⁶².

O pequeno Adeilson Silva ou a personagem “Januya”, não foi a única contribuição da visita à reserva ao roteiro de Lúcia, dantes apresentado ao

⁴⁶⁰ Entrevista de Lúcia Murat in BIAGGIO, Jaime. “Corpo-a-corpo Lúcia Murat”. In: *O Globo*, Rio Show, Cinema Crítica, 19.01.2001, p. 16.

⁴⁶¹ IGLÉSIAS, Francisco. “O encontro de duas culturas: América e Europa”. In: *Estudos avançados*, 14.06.1992, p. 23-37.

⁴⁶² Ver ALMEIDA, Carlos Helí. “O Cavalo de Tróia da resistência indígena à ocupação portuguesa”. In: *O Globo* • Segundo Caderno, 6.11.1999, p. 2.

laboratório do *Sundance Film Institute*. Aos poucos, foram sendo acrescentados mais personagens locais, como uma índia centenária, e antigos rituais da comunidade ao enredo de *Brava gente brasileira*, que é protagonizado por Floriano Peixoto, Buza Ferraz e o ator português Diogo Infante, então premiado como melhor ator no Festival de Gramado por sua atuação em *À sombra dos abutres*, do cineasta Leonel Vieira⁴⁶³.

A experiência vivenciada na pesquisa de campo trouxe frutos saborosos ao projeto inicial do filme, Lúcia foi premiada pelo Ministério da Cultura através do Programa Nacional de fomento ao audiovisual, Edital de desenvolvimento de roteiros cinematográficos de longa metragem, lançado em meados de 1998. A indústria cinematográfica continuava se fortalecendo com a Lei do Audiovisual de incentivo fiscal. Ainda em 1998, o Banco do Estado de São Paulo, o BANESPA, investiu R\$ 5,8 milhões no patrocínio de filmes nacionais. O grande anúncio foi feito no dia 1º janeiro de 1999, em um coquetel para cineastas, que contou com a participação do então ministro da Cultura, Francisco Weffort. Os recursos foram divididos entre 17 títulos em produção. *Tainá*, de Tânia Lamarca, recebeu a maior parcela, R\$ 894.757,50, seguido de *Lost Zweig*, de Sílvio Back, com R\$ 635.869,00, e *Senhorita Simpson*, de Bruno Barreto, com R\$ 600 mil. Entre outros filmes que receberam recursos do banco, estão *O Tronco*, de João Batista de Andrade, *Condenado à Liberdade*, de Emiliano Ribeiro, *Dois Córregos*, de Carlos Reichenbach, *Memórias Póstumas*, de André Klotzel, e *Brava Gente Brasileira*, de Lúcia Murat.⁴⁶⁴

Brava gente brasileira também recebeu parte da cota de R\$ 4,94 milhões que o BANESPA destinou a vinte filmes brasileiros no ano seguinte, em 1999⁴⁶⁵. Além disso, o filme de Lúcia também contou com recursos advindos do BNDES Participação (BNDESPAR), da Empresa Brasileira de Infraestrutura Aeroportuária (Infraero), da BBA Desenvolvimento de Negócios, da Furukawa Industrial e da BBM Agropecuária.⁴⁶⁶

De acordo com a entrevista de Lúcia concedida ao jornalista Carlos Helí Almeida, “o filme foi realizado dentro de um processo de adequação, a partir de uma

⁴⁶³ Ibid.

⁴⁶⁴ Cf. “Banespa investe R\$ 5,8 mi em cinema”. In: *Folha de S. Paulo*, 14.01.1999.

⁴⁶⁵ Veja-se “Cinema: Banespa investe quase R\$ 5 milhões”. In: *Folha de S. Paulo*, 08.01.2000.

⁴⁶⁶ Ver “créditos” in *Brava gente brasileira*, 2000.

perspectiva antropológica”⁴⁶⁷. O grande desafio da produção foi integrar mundos diferentes, como o experienciado por um ator europeu e uma velha índia de 104 anos que não fala português, mas ainda lembra com minúcia uma canção ritualística dos Kadiwéu⁴⁶⁸.

Os desafios não faltaram nos bastidores da produção de *Brava gente brasileira*, rodado no interior do Mato Grosso do Sul, em locações de difícil acesso, entre agosto e setembro de 1999. O filme exigiu a construção de uma aldeia indígena cenográfica, pois uma vez que as construções atuais da reserva indígena já eram em alvenaria. O cenário foi construído em Bonito, a cidade turística mais próxima da reserva dos kadiwéu⁴⁶⁹. Em determinados dias, Lúcia conta que havia 150 pessoas no *set*, a maior parte figurantes recrutados entre os moradores da reserva Kadiwéu. Também exigiu muita paciência da diretora e do preparador do elenco, Murilo Grossi, dado que tinham que explicar aos impacientes índios/atores a necessidade de repetições de cenas e cortes. Lúcia chega a dizer que a produção exigiu “uma espécie de operação de guerra”, visto que toda semana alguém era levado ao hospital mais próximo por causa de mordidas de escorpiões e insetos e das mais variadas alergias. “Tudo em nome do realismo histórico”, afirma Carlos Almeida⁴⁷⁰.

Apesar da produção plástica realista, *Brava gente brasileira*, porém, não é necessariamente fiel aos fatos históricos: Lúcia apenas toma emprestado o massacre de 54 (cinquenta e quatro) soldados da Coroa Portuguesa que foram cercados no Forte Coimbra, em 1778. Em pleno período colonial brasileiro, a região era habitada pelos guaicurus, grupos indígenas dotados de habilidades guerreiras, “que resistiram durante mais de 200 anos ao domínio dos soldados portugueses e espanhóis. Foi a única tribo que precisou fazer um acordo com a Coroa Portuguesa”⁴⁷¹ – afirma Lúcia, embasada no relatório militar sobre o Forte Coimbra, documento que teve conhecimento através do seu dentista, quando no final dos anos 1980 esteve pescando na região do Pantanal e visitou o museu que hoje fica no forte.

⁴⁶⁷ Cf. ALMEIDA, Carlos Helí. “O Cavalo de Tróia da resistência indígena à ocupação portuguesa”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 6.11.1999, p. 2.

⁴⁶⁸ Ibid.

⁴⁶⁹ Ver BIAGGIO, Jaime. “Um filme de momentos”. In: *O Globo*, Rio Show, Cinema Crítica, 19.01.2001, p. 16-17.

⁴⁷⁰ ALMEIDA, “O Cavalo de Tróia da resistência indígena à ocupação portuguesa”, op. cit., p. 2.

⁴⁷¹ Ver BIAGGIO, “Um filme de momentos”, op. cit., p. 16.

Evocando a época em que tomou conhecimento da história, a cineasta esclarece que o processo de elaboração de *Brava gente brasileira*, foi concebido entre o interstício de *Que bom te ver viva* (1989) e *Doces poderes* (1996), porém sua versão final só ficou pronta em 1999, por causa da complexidade da produção – “uma grande aventura”, como ela descreve para Jaime Biaggio⁴⁷². Diante dos fatos narrados no relatório militar que menciona o cerco aos portugueses no final do século XVIII, Lúcia percebeu, segundo ela, que poderia fazer um filme de grande relevância histórica, mas não se rendeu apenas aos fatos atestados na fonte de valor inestimável e construiu uma narrativa de amor e intolerância que enaltece a bravura dos índios Guaicurus. Para tanto, cultivou a ideia inicial de ter os índios Kadiwéu, únicos descendentes dos guaicurus, em todos os papéis, exceto o principal, encenado pela atriz Luciana Rigueira. A ideia foi de cruzar o material histórico (relatórios militares e jesuítas, principalmente) e a memória oral indígena.

Apesar da referência histórica, as personagens de *Brava gente brasileira* são inteiramente fictícias. Conforme Lúcia escreve no roteiro, o filme avança no tempo e situa-se no século XVIII, fala de um país desconhecido e cheio de mistérios para Portugal, o colonizador. A tentativa da Coroa é justamente mapear esse país-continente e, para fazer o levantamento topográfico da região do Pantanal, enviou o cartógrafo Diogo de Castro e Albuquerque (Diogo Infante).⁴⁷³

Na primeira sequência do filme, Lúcia apresenta um grupo de soldados portugueses que acompanha Diogo até o Forte Coimbra, sua caravana é atacada e toda a travessia é marcada pela violência e pela barbárie. O grupo vive em guerra com os índios Guaicurus, com os quais os portugueses tentam selar um acordo de paz. No caminho por terra, um batedor descobre um grupo de mulheres índias tomando banho perto do rio. Elas são estupradas pelos soldados e também por Diogo, forçado a participar do ato por Pedro (Floriano Peixoto), um ex-bandeirante que ganhou o título de capitão e chefiou o grupo. Chegando ao Forte Coimbra, Diogo é obrigado a se defrontar com esse mundo novo, a crescente ferocidade de Pedro, a fantasia de Antônio (Buza Ferraz), um aventureiro em busca de minas de prata, e a estranha cultura dos índios cavaleiros expressa através de Ánote (Luciana Rigueira),

⁴⁷² Ibid.

⁴⁷³ Cf. MURAT, Lúcia. *Brava gente brasileira*, 1997.

índia que foi capturada após o estupro e passa a viver como companheira do comandante do forte.⁴⁷⁴

O envolvimento do português com Ánote ilustra um dos mitos fundadores nacionais, o da miscigenação. Contudo, no filme de Lúcia, “esse mito não se apresenta à maneira idealizada de Gilberto Freyre, mas sob o signo da violência, da incompreensão e da tragédia”⁴⁷⁵, de acordo com as afirmações de Zanin Oricchio. O clímax da trama é um falso acordo de paz proposto pelos índios cavaleiros, que oferecem suas mulheres aos soldados portugueses, uma estratégia para atacar e atear fogo no Forte. Lúcia optou por filmar em película Super 16 mm (*milímetros*), recurso muito usado em filmes documentários. A cutícula tem 2.827 m (*metros*), em cor e no formato de 24 frames por segundo. Além do que, “o filme é todo com a câmera na mão”.⁴⁷⁶

Esse último aspecto de *Brava gente brasileira* traz em si a relação do cinema de Lúcia Murat com um dos períodos de enorme riqueza da produção cinematográfica marcado pelo que se convencionou chamar de *Cinema Novo*. De acordo com Antônio Torres Montenegro, a frase “Uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”⁴⁷⁷, de Paulo César Saraceni, que Glauber Rocha adotou como bandeira, tornou-se quase um paradigma do fazer cinema para aquele grupo.⁴⁷⁸

Outrossim, recorrendo às críticas Luiz Zanin Oricchio, quando faz um balanço crítico da retomada do cinema nacional nos anos 1990, pode-se afirmar que o cinema de Lúcia, bem como a produção cinematográfica produzida no Brasil na contemporaneidade, escava a vida política recente e em suas raízes históricas profundas os fundamentos do horizonte de suas imagens. Portanto, tais cineastas revisitam cenários preferenciais como o mar e a favela, dialogam forçosamente com o *Cinema Novo*, mas sem se ater a uma formulação conceitual voltada apenas a essa linha de interpretação política e mesmo filosófica, debruçam-se sobre temas difíceis, e tão enraizados no imaginário nacional, como o relacionamento do

⁴⁷⁴ Ver *Brava gente brasileira*, 2000.

⁴⁷⁵ ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 49.

⁴⁷⁶ Informações extraídas do acervo da Taiga Filmes, dos arquivos da Cinemateca Brasileira e de ALMEIDA, “O Cavalo de Tróia da resistência indígena à ocupação portuguesa”, op. cit., p. 2.

⁴⁷⁷ SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo. Minha Viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 117.

⁴⁷⁸ Cf. MONTENEGRO, Antônio Torres. “Cabra marcado para morrer entre a memória e a História”. In: FERREIRA, Jorge; SOARES, Mariza C. (orgs). *A história vai ao cinema. Vinte filmes comentados por historiadores*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p.184.

brasileiro com o “Outro” – o estrangeiro, aquele que não faz parte de “nós”. Como exemplo, Oricchio cita *Brava gente brasileira*, no qual, a maioria das cenas está relacionada com a tradição cinematográfica brasileira, “recebe nota elogiosa porque inventa mediações capazes de nos fazer refletir nessa direção”⁴⁷⁹. Quiçá, pelo fato de que esse filme, assim como alguns outros produzidos no período, foi motivado em parte pela comemoração dos quinhentos anos da “descoberta” do Brasil, ou melhor, da chegada dos portugueses.

Mais do que nunca, o país tornou-se objeto de si mesmo, houve comemorações, retrospectivas, lançaram-se livros. A tônica inicial das comemorações viera com o desfile das grandes escolas de samba do Rio de Janeiro, em fevereiro do ano 2000, sendo a Imperatriz Leopoldinense a grande campeã do grupo especial com o enredo “Quem descobriu o Brasil foi seu Cabral, no dia 22 de abril, dois meses depois do carnaval” – desfile histórico desenvolvido pela artista plástica Rosa Magalhães, tendo como base a Carta de Pero Vaz de Caminha, “documento descoberto em 1773, por José Seabra da Silva, guarda-mor do Arquivo da Torre do Tombo em Lisboa, mas que só veio a lume em 1817, quando da publicação pelo padre Manuel Aires do Casal, em sua *Corografia Brasílica*”⁴⁸⁰. Rosa diz que escolheu exatamente o “descobrimento”, porque achou que o fato estava sendo comemorado no país inteiro e que o Carnaval devia focalizar o exato momento em que o nosso solo foi pisado pelos portugueses. O título do enredo foi inspirado nos versos da música de Carnaval de Lamartine Babo, brincalhão, o compositor insinua que o Carnaval é anterior a chegada de Cabral. Na verdade, afirma Rosa, “Quem descobriu o Brasil foi *seu* Cabral mas, Lamartine que me perdoe, quem escreveu a bela carta foi *seu* Caminha”⁴⁸¹.

Assim como na festa de Momo, no âmbito do cinema nacional, os artistas/diretores também preferiram trabalhar sobre o passado distante, com as chamadas pedras fundamentais da nação. De acordo com Oricchio, além de *Brava gente brasileira*, de Lúcia Murat, são os casos de *Hans Staden* (1999), de Luís Alberto Pereira, e *Desmundo* (2002), de Alain Fresnot⁴⁸².

⁴⁷⁹ ORICCHIO, *Cinema de novo*, op. cit., p. 14.

⁴⁸⁰ Ver NEWLANDS, Maria Luiza. “A Carta”. In: MAGALHÃES, ROSA; NEWLANDS, Maria Luiza. *O inverso das origens*. Rio de Janeiro: Novaterra Editora, 2014, p. 130.

⁴⁸¹ MAGALHÃES, Rosa. “Quinhentos anos atrás”. In: MAGALHÃES, *O inverso das origens*, op. cit., p. 137.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 47.

A importância desses filmes, no entanto, não está nas comemorações das efemeridades e suas motivações imediatistas, mas na abordagem dos primeiros olhares cruzados entre os diferentes povos que habitam a nação. Têm, pois, grande relevância no que concerne à visão da história contada. Em *Desmundo*, temos o olhar de Oribela (Simone Spoladore), moça branca que vem do “Velho Mundo” e encontra o marido rústico e o território colonial brasileiro, ainda hostil⁴⁸³. Em *Hans Staden*, nos deparamos com a aventura do viajante alemão que veio ao Brasil no século XVI e se desdobra para não virar comida dos índios tupinambás, adeptos da prática do canibalismo⁴⁸⁴. No filme *Brava gente brasileira*, o observador está do outro lado, são os índios, destruídos enquanto cultura, e também exterminados fisicamente, pelo contato com o estrangeiro, mais desenvolvido tecnologicamente do que eles. Enquanto nos outros dois filmes, o ângulo da câmera se sobrepõe a uma narrativa histórica eurocêntrica, na película de Lúcia a peculiaridade e a diferença estar na busca em compreender o ponto de vista do invadido. “Não por acaso é dirigido por uma mulher”, afirma Oricchio⁴⁸⁵.

É também *Brava gente brasileira* aquele que recebe o selo da Comissão de Descobrimento⁴⁸⁶. Talvez pelo fato de ser aquele que melhor consegue estabelecer o vínculo do passado com o presente. Para tanto, Lúcia usa na última cena um recurso simples, porém de grande eficácia. Em primeiro plano, é mostrada uma índia (Lair da Silva) lamentando-se ao contemplar a figura de Ánote desenhada no livro *Viagem Filosófica à Capitania do Mato Grosso*, coletânea naturalista do século XVIII elaborada por Diogo de Castro e Albuquerque.⁴⁸⁷

Nesse sentido de elaboração da memória, Lúcia aposta muito mais na imagem-tempo do que na imagem-afecção do rosto. Sua poética do tempo lembra, pois, o final de *Satyricon*, de Fellini, quando depois de encerrada a saga pagã dos personagens de Petronio, veem na tela afrescos antigos, pintados sobre paredes em

⁴⁸³ O filme *Desmundo*, de Alain Fresnot, lançado em 2002, que baseia-se num fato histórico contado no romance de mesmo nome, escrito por Ana Miranda. O padre Manoel da Nóbrega pediu ao rei dom João de Portugal que enviasse órfãs brancas às terras recém-descobertas e tirassem assim os desbravadores da tentação e do pecado. Cf. MIRANDA, Ana. *Desmundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

⁴⁸⁴ O filme de Luís Alberto Pereira baseia-se no livro de Hans Staden já adaptado ao cinema, de maneira livre, por Nelson Pereira dos Santos em *Como era gostoso o meu francês* (1970). Ver STADEN, Hans. *Viagem ao Brasil*. Versão do texto de Marpurgo, de 1557, traduzido por Alberto Löfgren. Revista e anotada por Theodoro Sampaio. Rio de Janeiro: Academia Brasileira, 1930.

⁴⁸⁵ ORICCHIO, *Cinema de novo*, op. cit., p. 49.

⁴⁸⁶ Veja-se seção “Extras” in: *Brava gente brasileira*, 2000.

⁴⁸⁷ Cf. ORICCHIO, *Cinema de novo*, op. cit., p. 50.

ruínas, devastadas pela ação do tempo. As pinturas têm os rostos dos personagens que o espectador acompanhou ao longo do filme, um tipo de recurso que, quando usado mais ao nível da sensibilidade do que da inteligibilidade, tem o poder de tornar o tempo passado presente. Tanto Lúcia quanto Fellini, ao evocar um tempo que o vento levou, criam vestígios de uma elaboração que nos fazem entender melhor a relação entre o presente e o passado, que seja, constatarem que existe uma brecha tanto da diferença como da continuidade entre as temporalidades.

Lúcia intenciona mostrar em *Brava gente brasileira* um balanço histórico das perdas e danos do encontro entre duas civilizações, uma delas subjugando a outra, pelo menos no sentido bélico do termo. Os índios Cavaleiros, entretanto, aparecem resistindo com “bravura” ao domínio europeu. Destaca que, “apenas em 1793, doze anos após o massacre do forte, os Guaicurus firmaram um acordo de paz com o Império Português”⁴⁸⁸. Nesse sentido, para ela, pode-se dizer que os indígenas ganharam uma das batalhas, mas tal como aponta a historiografia acerca do período perderam fragorosamente a guerra. De fato, dos descendentes Guaicurus, apenas sobreviveram os Kadiwéu. “Cerca de mil vivem hoje na reserva no Mato Grosso do Sul”⁴⁸⁹, aponta Lúcia no filme.

O filme, com efeito, problematiza a violência abrupta engendrada pelos europeus no período de colonização, sem propor, no entanto, uma posição pacífica do indígena, cuja resistência é apresentada não apenas no sentido bélico, mas também culturalmente. Mostra disso são os diálogos entre personagens Kadiwéu no dialeto dos indígenas, sem tradução para o português, o que é desconcertante, principalmente no fim do filme. Nessa perspectiva, numa crítica cinematográfica construtiva, Jaime Biaggio afirma: “Quando atores encenam momentos de evidente força dramática numa língua indecifrável tem-se uma síntese do que significa choque cultural, e a chance de se experimentar tal sensação.”⁴⁹⁰

Outro exemplo são as imagens da sequência que mostra uma celebração de uma missa. O padre jesuíta, encenado por Sérgio Mamberti⁴⁹¹, abençoa desde o “Novo Mundo” o noivado do Infante D. João, de Portugal, com a princesa Carlota

⁴⁸⁸ MURAT, Lúcia. *Brava gente brasileira*, 2000.

⁴⁸⁹ Ibid.

⁴⁹⁰ BIAGGIO, “Um filme de momentos”, op. cit., p. 16.

⁴⁹¹ A personagem religiosa de Sérgio Mamberti em *Brava gente brasileira* é diametralmente oposta a Jacó, o mercador francês bonachão por ele encenado no filme *Hans Staden*. Para saber mais acerca dessa personagem veja-se STADEN, Hans. *Viagem ao Brasil*. Tradução Alberto Löfgren. Rio de Janeiro: Academia Brasileira, 1930.

Joaquina, da corte espanhola dos Bourbons. Na imagem de Ánote, que comparece ao rito litúrgico acompanhada de Diogo Infante, Lúcia reelabora uma estética da resistência indígena a imposição religiosa da fé católica. A índia não relega seus hábitos e costumes, ela aparece ornamentada com enfeites típicos da sua tribo, salta aos olhos a pintura ritualista em cor negra decorada em seu rosto e que ainda hoje podemos encontrar no artesanato em cerâmica dos kadiwéu.

Pode-se dizer, então, que o sentido de conflito na ficção não é tratado na perspectiva freyriana de apaziguamento. Ao fazer a reposição do conflito de interesses no centro do enredo de *Brava gente brasileira*, Lúcia procura devolver ao encontro entres as civilizações europeias e indígenas as dimensões políticas e históricas que ele deve ter. Em suas próprias palavras: “Quis reverter o estereótipo do índio brasileiro, de um povo que se deixou exterminar”⁴⁹².

A estreia nos cinemas veio no dia 9 de setembro de 1999: “ao meio-dia daquela sexta-feira já estavam esgotados os ingressos para a primeira sessão pública de *Brava gente brasileira*”, escreveu Pedro Butcher, enviado especial do jornal *O Globo* para cobrir o Festival de Toronto, no Canadá, onde o filme de Lúcia ganhou sua primeira projeção.

Às 21h15m, horário da sessão, cerca de 500 pessoas lotavam as duas salas do multiplex Varsity Cinema, no centro da cidade, mostrando que a saga aventuresca situada nos tempos do Brasil colonial despertou a curiosidade de um público que tem centenas de motivos para se dispersar. [...] A julgar pelos aplausos ao fim da sessão, os espectadores não se decepcionaram.⁴⁹³

A carreira de *Brava gente brasileira* fora do país foi de grande sucesso, participou do *Festival internacional de Mar del Plata*, do *Palme Spring International Film Festival*, do *Festival de Toulouse*, do *3º Eme Festival du Cinema Brasilienne* – Paris, do *Taos Talking Ideas* – USA, do *Hong Kong International Film Festival*, do *Seattle International Filme Festival* e do *Robert Flaherty Seminar* – Nova Iorque, USA⁴⁹⁴.

⁴⁹² Ver BUTCHER, Pedro. “Cineastas combativas na Première Brasil”. In: *O Globo* • Segundo Caderno, 7.10.2000, p. 5.

⁴⁹³ BUTCHER, Pedro. “Diferenças culturais traduzidas no cinema. Novo filme de Lúcia Murat, ‘Brava gente brasileira’ desperta a curiosidade do público no Festival de Toronto”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 11.09.2000, p. 2.

⁴⁹⁴ Veja-se “Extras” in: *Brava gente brasileira*, 2000.

Na terra de tupã, Lúcia exibiu a película pela primeira vez na noite do dia 7 de outubro de 2000, no *cine Odeon*, na *Première Brasil*.⁴⁹⁵ No Rio, “a tatuagem tribal dos índios guaicurus virou moda de verão”, escreveu Luciana Werner para *O Globo*, descrevendo a tendência que tomou conta da cidade:

Uma pequena tenda branca chamava a atenção de quem passa pela Lagoa Rodrigo de Freitas nos fins de semana do mês de dezembro. Nem o brilho da gigantesca árvore de Natal ofuscava a novidade e afastava os curiosos da barraca que, de sexta-feira a domingo, se instalava no parque dos Patins. Era lá que o tatuador Yuri Vasconcellos se dedicava a fazer tatuagens de henna inspiradas nas pinturas dos índios kadiwéu. Como as tatuagens são parte fundamental da película, o modismo ganhou esse reforço de peso.⁴⁹⁶

“A brava gente” no título do filme – verso ironicamente pinçado do Hino à Independência – não são os portugueses, mas os índios brasileiros.⁴⁹⁷ Quanto ao contexto nacional que antecede a produção e o lançamento do filme, deve-se lembrar que o presidente Fernando Henrique Cardoso fez de sua bandeira o prosseguimento do Plano Real, utilizou amplamente o discurso da eficiência administrativa e a reforma do Estado. Ademais, quatro anos depois das eleições presidenciais de 1994, com base nas alianças e conchavos políticos, o Congresso aprovou o dispositivo da reeleição e o presidente em exercício mais uma vez saiu vitorioso em 1998.

No cinema, o ano de 1998 marca ao mesmo tempo o ápice da “retomada” e o início do seu fim. A produção cinematográfica brasileira avança para outra etapa, que foi chamada ou reconhecida como “pós-retomada”. Nessa perspectiva, Lúcia Nagib chama a atenção para o fato de que a partir de janeiro de 1999, em consonância com a drástica desvalorização do real, as empresas privadas, que já haviam se retraído, após apoio mais ou menos indeterminado ao cinema, no início da Lei do Audiovisual, tornaram-se exigentes e esquivas. A Secretaria do Audiovisual, junto com cineastas, representantes políticos e outros setores sociais,

⁴⁹⁵ Cf. BUTCHER, “Cineastas combativas na *Première Brasil*”, op. cit., p. 5.

⁴⁹⁶ WERNER, Luciana. “Tatuagem tribal brasileira vira moda de verão. Desenhos que ornamentam os corpos dos índios Kadiwéu, de Mato Grosso, fazem sucesso no Rio de Janeiro”. In: *O Globo*, 17.12.2000, p. 30.

⁴⁹⁷ Cf. BUTCHER, Pedro. “Diferenças culturais traduzidas no cinema...”, op. cit., p. 2.

começaram a discutir modos de continuidade ou substituição da Lei de incentivo fiscal, inicialmente prevista para se encerrar em 2003.⁴⁹⁸

Diante disso, é criado aos seis dias de setembro de 2001, através da Medida Provisória n.º 2.228-1⁴⁹⁹, posteriormente regulamentada pela Lei n.º 10.454/2002⁵⁰⁰, um órgão oficial do governo federal com o objetivo de fomentar, regular e fiscalizar a indústria cinematográfica e videofonográfica nacional: a Agência Nacional do Cinema (ANCINE). A criação da agência, porém, não acabou com o liberalismo da Lei do Audiovisual, dando margem para continuidade de uma das queixas mais constantes entre os cineastas: “a de que arrivistas ou profissionais inexperientes são habilitados a captar recursos para filmes que às vezes não saem do papel”⁵⁰¹, recorrendo a Lúcia Nagib.

Felizmente nem tudo foi deixado por conta da lei do audiovisual e alguns dos melhores filmes de longa-metragem do período puderam ser produzidos com recursos de outras fontes, como concursos organizados tanto pelo governo federal como pelos governos dos estados e prefeituras. Escapou-se, com isso, do extremo determinismo econômico das temáticas e da linguagem adotadas por algumas *majors* norte-americanas como a Columbia, a Fox e a Warner, interessadas em participar tanto na produção como na distribuição de filmes brasileiros. No caso da Rede Globo de Televisão, André Gatti aponta que a emissora decidiu adentrar nesse mercado por conta própria, criando a Globo Filmes ainda em 1998. O benefício do *merchandising* televisivo produziu resultados significativos para a TV Globo, passando seus filmes a responder pela maior parte da ocupação das salas de cinema no Brasil.⁵⁰²

Isso significa que filmes como aqueles produzidos por Lúcia Murat, mais críticos e menos associado ao entretenimento imediato, têm encontrado dificuldades

⁴⁹⁸ Ver, a respeito, NAGIB, *O cinema da retomada*, op. cit., p. 17-18.

⁴⁹⁹ BRASIL. *Medida Provisória n.º 2.228-1*, de 6 de setembro de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências. Disponível: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm [Acesso em 30 ago. 2018]

⁵⁰⁰ BRASIL. *Lei n.º 10.454*, de 13 de maio de 2002. Dispõe sobre remissão da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica - CONDECINE, de que trata a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e dá outras providências. Brasília, DF: Diário Oficial da União - Seção 1 - 14/5/2002, Página 2.

⁵⁰¹ NAGIB, *O cinema da retomada*, op. cit., p. 18.

⁵⁰² GATTI, André Piero. *Distribuição e Exibição na Indústria Cinematográfica Brasileira (1993-2003)*. 2005. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

no processo de distribuição e exibição, o que não chega a ser novidade nem representa uma característica específica apenas do Brasil. “Mesmo na França, permanente exceção à regra com a alta taxa de ocupação de mercado pelos filmes nacionais, os filmes populares, de ação ou escapismo, predominam” – argumenta Zanin Oricchio.⁵⁰³

A produção cinematográfica brasileira que renasce em meados dos anos 90, baseada em renúncia fiscal e controlada, ao menos em parte, pelos departamentos de *marketing* das empresas investidoras é contextualizada no âmbito da política adotada pelo governo de Fernando Henrique Cardoso, que, durante oito anos de mandato, implementou medidas econômicas voltadas à internacionalização da economia, privatização de empresas estatais, desregulamentação de mercados e controle dos gastos públicos. Incentivos de várias naturezas foram postos em prática para atrair os investimentos do capital estrangeiro, de longo e curto prazos, ao mesmo tempo em que, para se manter a estabilidade econômica, o país entrou em uma nova espiral de endividamento externo com o Fundo Monetário Internacional (FMI) e de desemprego crônico. Todavia, ao contrário do passado ditatorial, o sistema político de democracia de massa permite que o modelo de desenvolvimento do Brasil seja, de quatro em quatro anos, avaliado pela maioria da população. É diante dessa perspectiva que o povo brasileiro elege pelo Partido dos Trabalhadores, o PT, Luiz Inácio Lula da Silva como Presidente da República do Brasil, nas eleições de 2002.

Em 1º de janeiro de 2003, Fernando Henrique Cardoso recebe Lula no Palácio do Planalto para cerimônia de posse do novo presidente.⁵⁰⁴ Durante mais de dez anos, incluindo os períodos dos governos Collor e FHC, o Brasil havia sido dominado por políticas sociais e econômicas definidas como *neoliberais*, a chegada do PT ao poder executivo tratava-se de uma mudança significativa – afirmam Mary del Priore e Renato Venâncio⁵⁰⁵. O novo governo é, em parte, composto por ex-militantes de grupos guerrilheiros, a presidência de Lula passa a ser vista não como a ascensão de um indivíduo isolado, mas “a volta por cima da geração esmagada

⁵⁰³ ORICCHIO, *Cinema de novo*, op. cit., p. 28.

⁵⁰⁴ Veja-se “O Presidente FHC e sua esposa Ruth Cardoso no Palácio do Planalto na posse do Presidente eleito Lula com sua esposa Marisa Letícia em 2003”. In: *Atlas Histórico do Brasil*, FGV CPDOC. Home: <https://atlas.fgv.br/> [Acesso em 26 ago. 2018]

⁵⁰⁵ DEL PRIORE e VENÂNCIO, *Uma breve história do Brasil*, op. cit., p. 293

pela ditadura” – fazendo uso do subtítulo do livro “Os vencedores”, do jornalista Ayrton Centeno.⁵⁰⁶

Diante desse cenário, Lúcia revisita seus antigos projetos cinematográficos de cunho político e envereda na produção do filme *Quase dois irmãos*.

5.3 “Quase dois irmãos”: o tempo que se bifurca numa multiplicidade de flashbacks

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

Poder desenvolver este projeto, pensado de maneira fragmentária no decorrer de algumas décadas, é ir também contra a corrente de quem quer tratar a violência como fetiche. Se a violência é feia, a quem interessa o *glamour* dos personagens manchados em sangue?

O filme pretende mostrar as transformações ocorridas nos últimos 50 anos no Rio de Janeiro a partir de dois pontos de vista: da classe média e da marginalidade. Para isto, suas relações e conflitos vão ser dramatizados a partir de dois núcleos familiares.

Ao ritmo da industrialização dos anos 50, a classe média ascendente romantiza o malandro, jogador de capoeira e sambista. Neste momento, as relações são amistosas, marcadas por um certo carinho paternalista que se expressa em inúmeras produções culturais. O intelectual “descobre” os talentos do morro. E o morro não ameaça, nem reclama seus direitos.

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

Nos anos 90, mais uma vez, a realidade os aproxima. Não é mais uma relação paternalista nem um enfrentamento de igual para igual. Como nos 50, a classe média volta a ter poder dentro da sociedade civil. Só que do outro lado encontra um novo poder estabelecido com a entrada das drogas na sociedade. Um poder que também não está desvinculado do seu mundo, pois o contraponto desta realidade é o uso indiscriminado das drogas na própria classe média.

⁵⁰⁶ CENTENO, *Os vencedores*, op. cit..

A importância para mim de “Quase Dois Irmãos” é poder confrontar esses dois mundos, essas duas razões, esses dois olhares.

Lúcia Murat⁵⁰⁷

Em dezembro de 1998, a cineasta Lúcia Murat convidou o escritor Paulo Lins, autor do romance *Cidade de Deus*⁵⁰⁸, para escrever a duas mãos o roteiro do filme *Quase dois irmãos*. Para tecer uma história que abrange as gerações dos anos 1950, 1970 e 2000, Lúcia e Lins fizeram várias entrevistas, criaram uma *escaleta*⁵⁰⁹ e depois selecionaram as cenas que cada um desenvolveria em separado. Ao final, discutiram cada uma das sequências do filme.⁵¹⁰

Para Lúcia, a grande importância de trabalhar com Paulo Lins era a força e a verdade que ele podia trazer da experiência vivenciada na periferia do Rio de Janeiro. Em sua concepção, por ter uma formação progressista e elitizada, acredita que quando cria personagens pobres, tende a cair normalmente no paternalismo. “Assim como eu podia ser mais crítica à minha geração, o Paulo trazia essa mesma crítica do lado de lá, permitindo que os personagens pobres tivessem carne e osso”⁵¹¹ – afirma Lúcia. Em março de 1999, a cineasta havia dado uma pausa no trabalho de elaboração do roteiro de *Quase dois irmãos* para filmar *Brava gente brasileira*. Em 2001, recomeçou o projeto, procurando uma plástica cinematográfica permeada por uma linguagem que ela chama de “circularidade da violência”. Juntos, Lúcia e Lins promoveram uma aliança intertextual entre o livro e o filme *Cidade de*

⁵⁰⁷ MURAT, Lúcia. “‘Justificativa’ do projeto/roteiro do filme *Quase dois irmãos*”. In: Acervo Taiga Filme.

⁵⁰⁸ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.

⁵⁰⁹ *Escaleta*: palavra derivada da técnica cinematográfica de “escala dos planos”, o termo corresponde a um resumo ordenado, em escala rigorosa, das cenas e/ou sequências de um filme, que serve de guia para o roteiro ou texto final. Ver AUMONT, *Dicionário teórico e crítico do cinema*, op. cit., p. 84.

⁵¹⁰ Cf. “‘Não quero falar apenas comigo mesma’, diz Murat”. In: *Folha de S. Paulo*, 27.03.2005.

⁵¹¹ Entrevista de Lúcia Murat in *Folha de S. Paulo*, 27.03.2005.

*Deus*⁵¹² e a trama de *Quase dois irmãos*, recorrendo à cientista social Maria Luiza Rodrigues Souza⁵¹³

Na tópica da *lembrança aos sonhos*, Deleuze argumenta que a relação da imagem atual com a imagem-lembrança aparece no cinema através do que se convencionou chamar de *flashback*. “Este é, precisamente, um circuito fechado que vai do presente ao passado, depois nos traz de volta o presente”⁵¹⁴. Já na primeira sequência do filme *Quase dois irmãos*, Lúcia nos coloca diante desse recurso técnico da imagem-tempo, quando nos apresenta a personagem nominada no roteiro de “Seu Jorge”. Trata-se de um homem negro, encenado pelo sambista Luis Melodia⁵¹⁵, que canta um samba de morro acompanhado de outros homens negros, um tocando bumbo, dois tocando pandeiro, um bebendo cerveja e outro roçando viola, há também duas mulheres negras no fundo que observam o cantarejar alegre do “aedo” e de um homem branco que está em primeiro plano. Esse se apresenta de fino trato, camisa de linho branca e calça preta, chama-se Miguel, personagem encenado por Fernando Eiras, foi visitar o amigo de infância que mora numa favela que fica na “Zona Sul” do Rio de Janeiro, favela Santa Marta⁵¹⁶. A cena se passa em *flashbacks* que se reportam ao ano de 1957, quando Lúcia tinha apenas nove anos de idade. O homem branco se trata de uma personagem fictícia criada pela diretora para fazer alusão ao seu pai, o Dr. Miguel Vasconcellos. Não por acaso, o homem

⁵¹² Com forte presença na mídia, o filme *Cidade de Deus*, dirigido por Fernando Meirelles, dividiu a crítica, encantou o público, e levou 3.370.871 pessoas aos cinemas e tornou-se o filme mais importante do ano em 2002. É o maior sucesso de bilheteria do Cinema da Retomada, deixando para trás produtos ostensivamente comerciais e globais como os de Xuxa e Renato Aragão. Para Zanin Orichio, a importância de *Cidade de Deus* é tão grande, que, em sua opinião, é o marco que fecha o ciclo da Retomada e dá início ao Cinema da Pós-Retomada. Cf. ORICCHIO, *Cinema de novo*, op. cit., p. 156.

⁵¹³ SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. *Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964-1985) e na Argentina (1976-1983)*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Brasília: CEPPAC/UnB, 2007, p. 164.

⁵¹⁴ DELEUZE, *A imagem-tempo*, op. cit., p. 63.

⁵¹⁵ Cantor e compositor dos mais importantes da música popular brasileira, Luis Melodia faz seu primeiro trabalho como ator em *Quase Dois Irmãos*. Seu personagem, Jorge, pai de Jorginho, sambista e compositor nos anos 50, representa o melhor do chamado samba de morro, obrigado a vender suas músicas, pois não tinha espaço para ser gravado. Ver “Personagens de *Quase dois irmãos*” in: Acervo Taiga Filmes.

⁵¹⁶ A *Favela Santa Marta* está localizada no Morro Dona Marta, no bairro de Botafogo, Zona Sul do município do Rio de Janeiro. Seu nome remonta ao início do século XX, quando um devoto de Santa Marta levou uma imagem da mesma para o alto do morro. Na década de 1930, foi construída uma capela para abrigar a imagem. O terreno pertencia ao Colégio Santo Inácio, que passou a permitir que alguns de seus funcionários morassem na encosta do morro, dando origem à atual favela. A comunidade ficou famosa depois da gravação do clipe *They Don't Care About Us* (Eles não se preocupam com a gente), do cantor americano Michael Jackson, em 1996. Para saber mais, ver ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (orgs.). *Um século de favela*. 5ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002. Ver, também, GONÇALVES, Rafael Soares. *Favelas do Rio de Janeiro: História e Direito*. Rio de Janeiro: Pallas Ebook, 2016.

branco não foi sozinho ao samba, ele levou o filho que atende pelo nome de Miguelzinho (Brunno Abrahão), o menino é apresentado junto com outra personagem infantil, Jorginho (Pablo Ricardo Belo), filho de Seu Jorge. Miguelzinho era a forma carinhosa como Lúcia chamava seu querido irmão Miguel Murat.

Não sem efeito, as imagens fazem referência a momentos vividos pela cineasta na infância com o pai. Como em seus trabalhos anteriores, no filme *Quase dois irmãos* Lúcia encena sua própria história pessoal, já lembrado por ela na entrevista que concedeu a Eduardo Simões, ainda no período da produção fílmica: “este é mais autobiográfico ainda do que os outros [...]. E tem essa coisa de falar de uma geração, de cariocas da Zona Sul. [...] Meu pai era médico progressista, que atendia de graça nos morros e me levava.”⁵¹⁷

Refletindo sobre a escrita autobiografia que discute um projeto de elaboração consciente de um sujeito sobre a sua própria existência, Luana Saturnino Tvardovskas entende, embasada em Jean Philippe Miraux, que por meio da escrita ou da arte, constrói, mesmo que de modo incompleto, um discurso que pretende ser a verdade sobre si, sobre as experiências vividas, sobre o passado. Nas palavras de Tvardovskas: “a autobiografia, mesmo respondendo a diferentes propósitos, expressa um desejo de escrever a vida, de criar linhas de sentido para existências móveis e fragmentadas.”⁵¹⁸

Quase dois irmãos chama a atenção pelo seu teor autobiográfico, o “eu” passa a ser um personagem. Não há como escapar desse ponto de vista interno pelo qual a cineasta Lúcia Murat, ex-militante e ex-presa política, e o escritor Paulo Lins, intelectual originário das favelas cariocas, elaboram o roteiro. São duas realidades que se encontram e devem ser percebidas na trama, principalmente, através das relações entre as duas personagens principais que são apresentadas ainda no período de infância. As histórias de vida dos dois meninos transcorrem entrelaçadas com as mudanças culturais e políticas operadas no Brasil nos últimos

⁵¹⁷ Entrevista de Lúcia Mura in SIMÕES, Eduardo. “Favela versus classe média na tela: Lúcia Murat filma a complexa relação entre o morro e o asfalto cariocas”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 31.03.2003, p. 2.

⁵¹⁸ TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. “Autobiografia nas artes visuais: Feminismos e reconfigurações da intimidade”. In: *Labrys* – Estudos feministas, janeiro/ junho 2010, p. 2 *apud* MIRAUX, Jean-Philippe. *La autobiografía: las escrituras del yo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2005, p. 14. Cf., também, TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. “Fabulações de si na arte contemporânea: Ana Miguel, Rosana Paulino e Cristina Salgado”. In: RAGO, Margareth; MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo (Orgs.). *Paisagens e tramas: o gênero entre a história e a arte*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 175-194.

cinquenta anos, pintadas também através da música popular, sobretudo o samba. De acordo com Lúcia, a música é ponto de ligação entre os dois mundos das personagens que se conheceram nos anos 50, quando a música do pai de Jorginho levou Miguelzinho e seu pai ao morro, “numa época em que *asfalto* e *favela*⁵¹⁹ não viviam o *apartheid* da cidade partida”, segundo ela. Entretanto, a desigualdade gerada pela separação entre os espaços e classes, que também se apresenta no filme pelo critério racial, se potencializa na medida em que se desenvolve a narrativa fílmica. Essa perspectiva pode ser percebida na sequência a seguir:

Tarde da noite no “morro”, a esposa de Seu Jorge, Dona Rosa⁵²⁰, manifesta claramente seu desagrado com a presença de Miguel.

ROSA (irônica)

– Não é hora, doutor, de levar o menino [Miguelzinho] para casa?

Em seguida, depois que todos se retiram, Rosa se dirige ao marido.

ROSA (arredia)

– Jorge, não estou aguentando mais esta vida. Desde que você se meteu com este doutorzinho de merda, que fica te oferecendo mundo e fundo, que tu não pára mais em casa.

Corta para o “asfalto”. Quando Miguel chega à morada carregando no colo o filho sonolento, sua esposa, Helena⁵²¹, também reclama.

HELENA (anos 1950)

– Irresponsável! Há esta hora?⁵²²

Esse curto *flashback* dá o tom inicial da história narrada no filme que se faz com uma multiplicidade de circuitos, cada um percorrendo uma zona da lembrança e voltando a um estado cada vez mais profundo, mais inexorável, da situação presente que se dá no ano de lançamento da película em 2004.

De 1957 corta-se para os anos 1970, quando são mostradas imagens do Presídio da Ilha Grande, no Rio de Janeiro, onde bandidos comuns se misturam a presos políticos por cometerem o mesmo delito: assalto a bancos. Os primeiros,

⁵¹⁹ “Asfalto” e “favela” são termos coloquiais comumente utilizados pelos moradores das comunidades populares do Rio de Janeiro para nomear, respectivamente, a parte nobre da cidade e os espaços das favelas cariocas.

⁵²⁰ A personagem, esposa de Seu Jorge, chama-se “Rosa” e é encenada pela atriz Janaina Carvalho.

⁵²¹ A personagem “Helena” é encenada pelas atrizes Sílvia Buarque (anos 1950) e Marieta Severo (anos 1970 e tempo presente da narrativa do filme).

⁵²² Ver *Quase dois irmãos*, 2004. Ver, também, SOUZA, *Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964-1985) e na Argentina (1976-1983)*, op. cit., p. 165.

talvez para matar a fome, os outros, certamente para custear a luta armada. De acordo com Souza, ao narrar especificidades do período ditatorial através da convivência entre as personagens na Ilha Grande, Lúcia desenvolve um discurso que tende a deixar mais natural o impasse social que separa ricos e pobres, brancos e negros, “dada a força com que a separação entre os grupos representados em Miguel e Jorge é enfatizada”⁵²³.

Na produção da estética cinematográfica, Lúcia fez da Colônia Juliano Moreira, em Guerengüê, Jacarepaguá, o cenário para filmar, durante quase um mês, esses momentos que são os mais críticos de *Quase dois irmãos*. Segundo o jornalista Eduardo Simões, “uma galeria abandonada do lugar foi tomada pela produção do filme, que, através de pesquisa de arquivo e fotos feitas na Lemos Brito, reconstituiu o pavilhão de prisioneiros políticos da Ilha Grande, presídio que já não existe.”⁵²⁴

Destaco nesse processo de elaboração criativa, a relação que Lúcia estabelece com o presente e com o passado, nas temporalidades em que sua narrativa se instaura, aquilo que me parece ser uma de suas principais inquietações, motivo da busca incessante que a move e que produz deslocamentos em direção a outras possibilidades de subjetivação da existência: a criação de uma poética da memória. E aqui abordo seu tema maior em *Quase dois irmãos* ao reconstituir a Ilha Grande: o poder criativo da imaginação para acentuar aspectos do presídio que mais lhe chamaram a atenção no passado e que ficaram guardados na memória. Em conjunto com a direção de arte, Lúcia mesclou portas de ferro com outras composições cenográficas, fez algumas guaritas e paredes de alvenaria, deu mais grades ao lugar. Como algumas paredes eram parte do aparato cenográfica, podia-se retirá-las para trabalhar as cenas dentro das celas.⁵²⁵

No final de julho de 2003, Lúcia filmou a sequência que mostra a chegada de Jorginho, personagem de Flávio Bauraqui ao presídio da Ilha Grande. Preso comum, ele é saudado por Miguel (Caco Ciocler), preso político, com justificativa de que feriu a Lei de Segurança Nacional⁵²⁶, com sua militância contra a ditadura militar. Para viver Miguel, que numa das passagens do filme aparece durante uma greve de fome, Ciocler emagreceu sete quilos. Em entrevista concedida ao jornalista Eduardo

⁵²³ Ibid., p. 166.

⁵²⁴ SIMÕES, Eduardo. “Filme transforma Jacarepaguá em Ilha Grande”. In: *O Globo*, 28.07.2003, p. 8.

⁵²⁵ Ibid.

⁵²⁶ Lei de Segurança Nacional – Decreto-Lei n.º 898, de 29.09.1969.

Simões, o ator diz ter sofrido com a dieta nas primeiras semanas. Para além disso, como o filme é repleto de vai e vens, Ciocler chama a atenção para as mudanças de pontos de vista ideológicos que perpassam as personagens na travessia do tempo, enfatizando aquelas que se incidem sobre sua personagem. Em suas palavras:

Eles [presos políticos] acreditavam que iam mudar o mundo, e depois certas questões foram deturpadas ou morreram. [...] Nem sei se é isso que a Lúcia quer, mas nas sequências de 1972, depois do racha, estou dando um relaxamento em relação à ideologia. Ele [Miguel] já olha com certo distanciamento, ou amadurecimento.⁵²⁷

Nessa mesma matéria, Eduardo Simões também entrevistou o ator Flávio Bauraqui, a conversa assume um tom de realização, pois, segundo o artista, a construção de Jorginho lhe colocou diante do desafio da mudança que marca a subjetividade do personagem, um preso comum que, pelo menos inicialmente, parece não oferecer risco a ninguém, a não ser a si mesmo. O caráter de Jorginho e sua transmutação são descritos sucintamente pelo ator:

Quando ele chega ao presídio, fica pasmado e debocha das tais regras dos militantes, como a greve de fome, aprender a usar a linguagem de surdos-mudos. Mas acha que terá algum tipo de regalia por ficar com os presos políticos. Mas ele começa a resistir e perder a característica de ser meio brincalhão, vai se transformando num monstro quando cai na real da sua grande diferença social com Miguelzinho.⁵²⁸

Vale considerar o contexto histórico problematizado quando Lúcia elabora essas imagens no cinema. Sua poética faz emergir a recusa da ditadura em admitir a existência de presos políticos. Isso possibilitou que assaltantes de bancos, sem engajamento político-partidário, fossem enquadrados junto com os guerrilheiros na Lei de Segurança Nacional. Nesse ponto, a historiadora Cátia Faria chama atenção para o fato de que diferente da ditadura de Getúlio Vargas (1937-1945), os presos políticos dos anos 1970 conviveram apenas com um tipo de “preso comum”, os chamados Leis de Segurança ou LSNs, aqueles cujos crimes se assemelhavam aos praticados pelos guerrilheiros que estavam empenhados na luta armada. Em seus argumentos, destaca:

⁵²⁷ Entrevista de Caco Ciocle in SIMÕES, “Filme transforma Jacarepaguá em Ilha Grande”, op. cit., p. 8.

⁵²⁸ Entrevista de Flávio Bauraqui in Ibid.

Não admitindo a existência de presos políticos no Brasil a ditadura também não reconhecia o caráter político de sua prisão. À legislação que descaracterizava as ações armadas praticadas pelos guerrilheiros somava-se o total desprezo pela condição dos presos políticos obrigando-os a travar uma série de lutas dentro das cadeias para terem sua identidade de presos políticos reconhecida.⁵²⁹

Diante disso, Janaina Teles afirma que “a ameaça de alojar presos políticos em celas de presos comuns era constante no período do regime militar”⁵³⁰. Fazendo referência específica ao Presídio da Ilha Grande, a historiadora cita o caso de Adilson Odail Citelli, militante do PCBR preso em 17 de janeiro de 1970. Em fevereiro daquele ano, ao protestar por ser obrigado a ficar numa das celas conjuntas, alegando direitos e convenções internacionais de proteção aos prisioneiros políticos, recebeu a seguinte resposta de um carcereiro: “Aqui vocês só têm direito de respirar, e isso enquanto não forem colocados numa câmara de gás”.⁵³¹

Cerca de 70% do filme *Quase dois irmãos* se passa no presídio da Ilha Grande, onde Lúcia mostra o encontro dos presos em 1970 e o racha entre os grupos dois anos depois, que culminou com a construção de um muro no pavilhão quando bandidos comuns resolveram não mais aceitar as regras estabelecidas pelos presos políticos. A separação, segundo Lúcia, foi o nascimento do Comando Vermelho. Não obstante, o filme coloca em discussão a situação dos prisioneiros políticos e a criação das facções criminosas que viriam a controlar o tráfico de drogas no Rio de Janeiro a partir da década de 1980.

A versão que passou à história é que os guerrilheiros ajudaram a criar os grupos organizados que hoje comandam o crime, argumenta Cátia Faria. Todavia, numa crítica contundente a essa versão, a historiadora afirma categoricamente que a convivência entre presos políticos e comuns aconteceu em outras épocas, como na ditadura Vargas, e em outros países, como Cuba, China e Argélia, sem que tenham surgido organizações criminosas. Faria chama a atenção para o fato de que não houve treinamento de presos comuns em táticas de guerrilha por presos

⁵²⁹ FARIA, Cátia. *Revolucionários, bandidos e marginais: presos políticos e comuns sob a ditadura militar*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2005, p. 6-7.

⁵³⁰ TELES, *Memórias dos cárceres da ditadura*, op. cit., p. 219.

⁵³¹ Ibid.

políticos. Ademais, em meados da década de 1960, os marginais já assaltavam bancos muitos antes dos guerrilheiros.⁵³²

O historiador Daniel Aarão Reis, preso político que esteve detido na Ilha Grande nesse período, lembra que o anarquista Mikhail Bakunin já pregava, no século XIX, que os criminosos seriam “rebeldes em potencial” e poderiam ser aproveitados na revolução.⁵³³ No caso do Brasil, Reis Filho argumenta que há casos de presos que foram da marginalidade para a luta armada contra a ditadura militar e não voltaram a delinquir. E há militantes que se tornaram criminosos. Isso mostra que houve interpenetração entre os dois grupos, mas não a ponto de influir diretamente na criação de facções criminosas.⁵³⁴

Apesar da grande ênfase dada à experiência pessoal da diretora Lúcia Murat, vivenciada após sair da prisão em meados dos anos 1970, e também, as visitas ao seu ex-companheiro, Cláudio Torres, e a companheiros presos na Ilha Grande, a tônica inicial da argumentação do roteiro e da narrativa fílmica parte da observação do tempo presente, como ela mesmo indicara. Apresenta o Sr. Miguel (Werner Shünemann) engajado na política profissional, deputado federal pelo Estado do Rio de Janeiro, e Jorginho (Antônio Pompêo) aparece como líder do Comando Vermelho, que controla sem pudor o tráfico de drogas nas principais favelas cariocas, mesmo estando preso no presídio de segurança máxima de Bangu. Lúcia capta com sofisticação essa subjetivação, espacial e temporal, quando afirma.

A experiência principal do filme no presídio na Ilha Grande está ligada a uma experiência pessoal. Eu, que também fui presa política, vivi isto na época da ditadura e um dos aspectos que sempre me impressionou muito foi a questão da impossibilidade da relação, mesmo na cadeia. Isso ficou na minha cabeça como algo interessante de ser trabalhado, acho uma experiência dramática incrível.

Mas, a ideia do filme mesmo me veio à cabeça quando algumas adolescentes conhecidas passaram a subir o morro e ter relação com traficantes. Então, na verdade, o filme partiu de hoje. Era como se fosse uma reprodução, nos novos tempos, de uma mesma experiência que já tinha vivido antes. A ideia portanto, já surgiu como sendo uma história que teria várias épocas, como um

⁵³² Cf. FARIA, *Revolucionários, bandidos e marginais*, op. cit., p. 7-8.

⁵³³ Cf. REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução que mudou o mundo: Rússia, 1917*. 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

⁵³⁴ REIS FILHO, Daniel Aarão. “Resistência e mistificação da resistência armada contra a ditadura: armadilhas para os pesquisadores.” In: Seminário 40 anos do golpe, 2004, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UFRJ, UFF, CPDOC, Aperj, 2004.

círculo vicioso. No fundo o filme é profundamente auto-biográfico da minha geração.⁵³⁵

A observação de Lúcia acerca do cotidiano de jovens mulheres conhecidas no tempo presente é personificada em Juliana, personagem da atriz Maria Flor, filha de Miguel. No transcorrer da trama, evidencia-se que a jovem é revoltada com o pai, pelo fato dele ter sido um revolucionário no passado e no presente ter se tornado um deputado federal, e, justamente por isso, ela começa a subir o Morro dos Macacos, no Rio, atraída pelos bailes *funks*, onde encontra Deley (Renato de Souza), gerente do tráfico local com quem se relaciona amorosamente. Transgressora, essas são as formas de contracondutas que Juliana encontra para enfrentar o pai e questionar seus valores. Com essa personagem, Lúcia poetisa as revoltas das condutas e reescreve a relação entre a classe média e a favela sob uma nova ótica imagética.

Disso resulta o diálogo entre as personagens principais nas sequências que se passam no tempo presente da narrativa fílmica, sempre cortado por *flashbacks* do passado, pelos acontecimentos que envolvem a filha de Miguel e os negócios escusos coordenados por Jorginho da prisão. Com efeito, demarca a fronteira que há entre um mundo e outro, entrelaçados por dissonâncias nas afinidades pessoais. De modo surpreendente, a história que os separa é a mesma que os aproxima. Relação paradoxal, sem dúvida, porém, claramente apresentada no terceiro encontro entre Miguel e Jorge, abalroação detalhada na sequência a seguir:

Em 2004, com Jorge encarcerado em Bangu:

MIGUEL

– Como vai indo, Jorge?

JORGE

– Em pé sem andar, deitado sem dormi. Quem te viu e quem te vê, hem, deputado? O mundo dá muitas voltas e sempre pára no mesmo lugar. Mas aí tá tudo diferente, não é mesmo?

Jorge atende o celular e ordena a Deley (traficante que coordena os assuntos no Morro dos Macacos):

JORGE

– Mata logo. Vai lá e executa, garoto: “paz, justiça e liberdade”.

⁵³⁵ Entrevista de Lúcia Murat in *Quase dois irmãos, Making of*, 2004.

Corta para cenas em que Jorge e Miguel eram garotos. Eles jogam futebol e a câmera acompanha a bola com a fragmentação da luz estroboscópica de filtro azul, a bola é chutada e cai no pátio do presídio da Ilha Grande, nos anos 70. Outro corte e voltamos a presenciar o diálogo dos dois homens:

JORGE (impaciente)

– Miguel, eu to com uma guerra lá no morro. Que qui tu qué?

Outro corte para os anos 70, quando Jorge é conduzido para o transporte até a Ilha Grande. Corte para o diálogo:

JORGE

– O que você veio fazer aqui, Miguel?

MIGUEL

– Nós conseguimos financiamento internacional para Centros Culturais em comunidades carentes. Se você me apoiar, eu posso conseguir um para o Morro dos Macacos. Pode ser uma alternativa para este bando de moleques desempregados.

JORGE

– Qual é doutor? Tu ta querendo construir um projeto social ou salvar tua filha?

Corte para Miguel buscando a filha em uma guarita da PM.⁵³⁶

De acordo com Maria Luiza Souza, as expressões citadas nesse diálogo revelam a convivência de Jorginho e Miguel quando ainda presos nos anos 70. Aquela que mais salta aos olhos é “paz, justiça e liberdade”, frase amplamente difundida nos pavilhões, telhados e paredes das penitenciárias brasileiras, sobretudo nos momentos de grandes rebeliões. Assim, o filme problematiza o aprendizado dos presos comuns em convivência com os presos políticos, inquirindo num tipo de relação entre a organização dos grupos armados que atualmente agem nas periferias das cidades brasileiras, e, sobretudo, no Rio de Janeiro. Na percepção de Souza, “há um quase mito, corrente nas histórias sobre os efeitos da vida em comum das duas categorias de detentos durante a ditadura, que aponta o surgimento dessas organizações como um dos efeitos perversos daquela experiência”⁵³⁷.

As mudanças nas trajetórias de Miguel e Jorginho não se resumem às questões apenas de cunho biográfico das personagens, mas fazem referências

⁵³⁶ Ver *Quase dois irmãos*, 2004. Ver, ainda, SOUZA, *Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964-1985) e na Argentina (1976-1983)*, op. cit, p. 166.

⁵³⁷ Ibid., p. 167.

contundentes às transformações em curso no país. Implicam, pois, no trágico espetáculo da banalização da violência que assola o tecido social brasileiro no tempo contemporâneo e na crescente desigualdade social entre ricos – em sua grande maioria, pessoas brancas – e pobres, quase sempre negros e pardos. O roteiro e as imagens de *Quase dois irmãos* provocam deslocamentos analíticos que nos colocam irremediavelmente diante das catástrofes humanas, tais como aquelas vivenciadas pelos judeus, homossexuais e negros na Alemanha Nazista, ou aquelas experienciadas pelos opositores da ditadura brasileira nos DOI-Codi. O exercício da violência abrupta no sistema prisional não deixa de ser denunciado no filme, mas fica menor diante do derramamento de sangue apresentado no cotidiano dos jovens vinculados ao tráfico de drogas nas favelas.

Quando Lúcia escreveu a primeira versão do roteiro com o Paulo Lins, as sequências foram escritas cronologicamente. “Mas isso só foi uma questão de exercício” – afirma a cineasta, pois o filme sempre foi pensado como um quebra-cabeça de imagens-tempo não cronológicas. A intenção não era apenas contar a história da Ilha Grande ou de uma menina, filha de um ex-presos político, que passa a se relacionar com traficantes, mas de acentuar tais ações como um círculo vicioso que se repete no tempo, ou melhor, nos “cristais do tempo”, evocando Deleuze.

Recorrendo mais uma vez ao texto do filósofo francês acerca das “potências do falso” na *imagem-tempo*, o que caracteriza esses universos em *Quase dois irmãos* é que suas especificidades não podem ser explicadas de modo apenas espacial. Eles implicam relações não localizáveis. São apresentações diretas do tempo. Não temos uma imagem indireta do tempo que resulta do movimento, mas uma imagem-tempo direta da qual resulta o movimento. Não temos um tempo cronológico que pode ser perturbado por movimentos eventualmente anormais, temos um tempo crônico, não-cronológico, que produz movimentos necessariamente “anormais”, essencialmente “falsos”.⁵³⁸

Nesse sentido, pode-se dizer que a montagem torna-se ato cinematográfico essencial. Por exemplo, pode-se citar a forma como Lúcia associa o tempo a música e a escolha da cor e iluminação predominante na imagem: na infância de Miguelzinho e Jorginho, Lúcia faz uso do samba de morro e de uma paleta de cores em tons pastel que mais parecem fotografias envelhecidas de um álbum de família.

⁵³⁸ Ver DELEUZE, *A imagem-tempo*, op. cit., p. 159.

As imagens que se referem aos anos da década de 1970, quando do período em que os amigos convivem no Presídio da Ilha Grande, há um predomínio de tons de cinza e azul, que transmite uma sensação sensorial de umidade, a música é a capela ou instrumental. Nesses dois primeiros momentos, há luz incidente sobre os atores é frágil, tal como a memória apresenta-se como uma bruma enevoadada ou como uma cortina esfumaçada. No foco do tempo presente, Lúcia oscila entre a utilização da luz sombria da noite e a luz forte e clara do sol, com sequências filmadas em plano geral e em espaços urbanos amplos que mostram traficantes fortemente armados. Nos momentos de grande tensão e violência, o vermelho predomina na tela.

Jacob Solitrenick, diretor de fotografia do filme *Quase dois irmãos*, traz esclarecimentos de suma importância acerca das especificidades das linguagens que compõem a plástica do filme, destacando-se, mais uma vez, a insistência de Lúcia em fazer uso da câmera na mão.

Esse filme é feito basicamente com câmera na mão. Eu e a Lúcia Murat temos muita parceria, nesse caso foi um trabalho em dupla. O diretor diz como quer a câmera, o movimento, e então o fotógrafo embarca e acrescenta a sua visão.

Acho que a fotografia do “Quase Dois Irmãos” é quase documental. Obviamente há uma ideia que está no roteiro, mas quando a cena acontecia de fato, com todo o vigor e com todas as limitações, aí a história acontecia de verdade, tudo aquilo que estava escrito tornava-se real. Acho que um *set* de filmagem tem vida própria: são os atores posicionados de determinada maneira, a luz, todo o equipamento pronto, a equipe concentrada em um só ponto. É isso que dá vida ao filme, enriquece o dia-a-dia de uma filmagem.

Acho que no caso da minha parceria com a Lúcia, ela me chamou mais pela câmera do que pela luz. Minha câmera influenciou muito o filme “Um Céu de Estrelas”, que era uma linguagem de câmera na mão. O que foi muito utilizado nesse filme. Poder deixar os atores no escuro, por exemplo, é ter a possibilidade de brincar com essa linguagem dramática. A cena em que o Miguelzinho está cantando na surda, foi feita toda no escuro e emocionou extremamente toda a equipe. A falta absoluta de imagem pode ser emocionante e dramática, e no caso foi bastante.⁵³⁹

Com efeito, a poética de Lúcia se aproxima de um discurso histórico mais pautado pela sensibilidade. Novamente, a cineasta retoma o tema da preservação dos vínculos com o passado, aponta para a violência – o que significa uma ruptura

⁵³⁹ Entrevista de Jacob Solitrenick in *Quase dois irmãos*, “Extras”, 2004. Disponível no Acervo Taiga Filmes.

brusca com a experiência adquirida e com os saberes acumulados –, mas com poucas cenas de violência. No espaço construído em *Quase dois irmãos*, a diretora pode atender à necessidade de preservar os acontecimentos ameaçados historicamente pelo silêncio ou, mesmo, usufruir o prazer estético que lhe proporciona o convívio com poetas como Paulo Lins, Nelson Sargento e outros. Em meio ao discurso político com o qual trabalha intensamente no cinema, Lúcia também faz uso da poesia escrita, por ocasião do lançamento do filme, utilizou como referência maior uma frase construída a partir dos poemas de Fernando Pessoa sobre os sonhos: “temos todos duas vidas, uma a que sonhamos e outra a que vivemos”.⁵⁴⁰

Garantir a divulgação em festivais nacionais e internacionais e a exibição do filme *Quase dois irmãos* nos cinemas não foi tarefa nada fácil para Lúcia. Na época, a precariedade da distribuição e exibição de filmes nacionais, inviabilizava o estabelecimento efetivo de uma indústria cinematográfica no país. “No mercado tanto quanto nos grandes festivais internacionais, o filme brasileiro tinha presença mínima”⁵⁴¹.

A avaliação do então ministro da Cultura, Gilberto Gil, apontava que a distribuição de filmes era o principal entrave ao crescimento da participação de títulos brasileiros no mercado nacional e anunciou que o governo Lula não descartava uma intervenção do Estado no setor para conquistar o apoio de cineastas brasileiros. Gil fez suas declarações em um discurso lido na cerimônia de encerramento do 31º Festival de Gramado, no sábado do dia 23 de agosto de 2003:

Não se trata mais de perguntar se o Brasil tem condições de ter um cinema nacional. É claro que a resposta será sempre duvidosa, se encarmos os obstáculos que teremos de enfrentar, as dificuldades inerentes ao estágio socioeconômico em que o país ainda se encontra. Mas nada disso pode nos deter.⁵⁴²

A cineasta Lúcia Murat observou “certo grau de euforia” na fala do ministro, mas apontou como positivo sua disposição de dar ao cinema brasileiro a importância que ele deve ter. Lúcia afirmou que “apesar do bom relacionamento com o Ministério

⁵⁴⁰ PESSOA, Fernando. “Poesias de Alvaro de Campos”. In: *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1969, p. 355.

⁵⁴¹ NAGIB, *O cinema da retomada*, op. cit., p. 17-18.

⁵⁴² Gilberto Gil in ARANTES, Silvana. “Cinema: Gil (quase) obtém consenso em Gramado”. In: *Folha de S. Paulo*, 26.08.2003.

da Cultura, estavam todos [os cineastas brasileiros] muito preocupados, porque, efetivamente, não houve recursos para fazer cinema nos últimos cinco meses”⁵⁴³. Para Lúcia e outros cineastas, como Carlos Reichenbach e Paulo Thiago, a Lei do Audiovisual funcionaria melhor se o Ministério da Cultura criasse exigências na emissão dos certificados dos filmes, estabelecendo patamares diferentes. Ensejando também uma seleção mínima de currículos e de qualificação profissional e um acompanhamento do desenvolvimento de cada projeto. Diante disso, em 13 de outubro de 2003, a ANCINE, que já era dotada de autonomia administrativa e financeira e vinculada diretamente à Presidência da República, passou a ser vinculada ao Ministério da Cultura⁵⁴⁴.

Cabe ressaltar que o principal patrocínio de *Quase dois irmãos* adveio de uma empresa pública, a Petrobrás, o que nos leva também a pensar sobre a falsa ideia de que empresas privadas estariam investindo no cinema brasileiro. Ademais, “pelo mecanismo de renúncia fiscal, o dinheiro público, proveniente de impostos, é redirecionado ao cinema através das empresas, que apenas emprestam sua *griffe*”⁵⁴⁵, ratifica Lúcia Nagib.

Apesar dos contratemplos, dos filmes que Lúcia produziu até hoje, *Quase dois irmãos* foi o mais premiado. O filme foi um dos 10 roteiros selecionados pelo Laboratório Sundance, em 2002, e foi exibido pela primeira vez na seleção oficial do *Toronto Filme Festival*, em 2004.⁵⁴⁶ No mesmo ano foi apresentado no *Montreal Filme Festival*.⁵⁴⁷ Na quinta-feira do dia 23 de setembro, um dia antes de lançar seu filme no *Festival do Rio*, a cineasta concedeu uma entrevista especial ao jornal *O Globo*, no espaço do Cine Odeon, fez nota elogiosa aos diretores argentinos e criticou veementemente as leis de incentivo. Diz Lúcia:

Nuestros hermanos estão bombando, com filmes que retratam a realidade deles [...]. Lá não tem lei de incentivo fiscal, e sim um instituto de cinema. E há muita co-produção internacional. Os argentinos têm um financiamento direto do Estado e não ficam dependentes dos diretores de marketing das empresas. É um grande exemplo para a gente.⁵⁴⁸

⁵⁴³ Ibid.

⁵⁴⁴ Ver, a esse respeito, NAGIB, *O cinema da retomada*, op. cit., p. 18.

⁵⁴⁵ Ibid., p. 19.

⁵⁴⁶ Veja-se Arquivos da Cinemateca Brasileira/ *Quase dois irmãos*, 2004.

⁵⁴⁷ Cf. “Extras” in: *Quase dois irmãos*, 2004.

⁵⁴⁸ Entrevista de Lúcia Murat in VENTURA, Mauro. “Diretores elogiam colegas argentinos e filmes autorais”. *O Globo* • Segundo caderno, 23.09.2004, p. 4.

De mais a mais, Lúcia foi enfática ao apontar novamente que o problema maior do cinema brasileiro estava na distribuição. “A gente está conseguindo produzir, mas não consegue ter o potencial junto ao público. Eu não estou no meu limite. Tenho certeza de que tem mais público interessado no meu filme do que o que existe hoje.”⁵⁴⁹

A sessão de gala no *Festival do Rio* aconteceu à noite do dia 24 de setembro, “num cinema Odeon lotado”, escreveu Eduardo Simões.

[...] o novo longa-metragem de Lúcia Murat, que acaba de chegar do Festival de Toronto e abriu a competição de filmes brasileiros do Festival do Rio 2004, foi assistido por uma platéia atenta, cujo silêncio somente foi interrompido para aplausos à atuação de Flávio Bauraqui durante a projeção e mais aplausos demorados ao fim da exibição.⁵⁵⁰

Em 7 de outubro, na noite de premiação dos vencedores, além dos prêmios de direção (Lúcia Murat) e ator (Flávio Bauraqui), *Quase dois irmãos* superou mais de 300 películas e foi escolhido o melhor filme latino-americano do festival, tradicional láurea concedida pelo júri da Federação Internacional de Críticos de Cinema, a *Fipresci Award*. Em seu discurso de agradecimento, Lúcia elogiou a seleção da *Première Brasil*: “Todos os filmes brasileiros eram magníficos e refletem a grande diversidade cultural da produção cinematográfica brasileiro”. Já o ator Flávio Bauraqui dedicou o troféu lembrando a afoiteza da diretora: “Queria agradecer a coragem da Lúcia por ter apostado em mim depois de ter feito a Tabu em ‘Madame Satã’, quando as pessoas perguntavam ‘de onde tinha vindo aquele travesti’”.⁵⁵¹

Quase dois irmãos foi novamente premiado como o melhor filme no *Amazonas Film Festival 2004*. No mesmo ano, ainda participou do *Festival de Havana*. Em 2005, foi apresentado no *Festival de Marseille*, e foi agraciado com o prêmio especial do júri e o prêmio de melhor filme do público. No *Festival Internacional de Mar Del Plata*, recebeu os prêmios de melhor filme do júri popular e melhor filme ibero-americano do júri oficial. No *Festival brasileiro de Paris*, recebeu o

⁵⁴⁹ Ibid.

⁵⁵⁰ SIMÕES, Eduardo. “Denso, ágil e bem-humorado na medida certa. ‘Quase dois irmãos’, de Lúcia Murat, abriu bem a competição do Festival do Rio”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 26.09.2004, p. 4.

⁵⁵¹ Cf. SIMÕES, Eduardo. “Festival do Rio 2004 – Premiação dividida na ponte-aérea”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 09.10.2004, p. 1.

prêmio de melhor filme do público. No *Festival brasileiro de Miami*, levou o prêmio de melhor som. No *Festival de Belém*, Lúcia e Paulo Lins ganharam o prêmio de melhor roteiro.⁵⁵²

A estreia nas salas dos cinemas brasileiros veio no dia 1º de abril de 2005. Os endereços das salas de exibição no Rio foram expostos na seção “Cinema Nos Bairros” do jornal *O Globo*, de acordo com a seguinte descrição:

Baixada: Grande Rio 5: 16h50m, 19h e 21h10m.

Barra: UCI New York 1: 13h (sáb e dom), 15h10m, 17h20m, 19h30m e 21h40m e 23h50m (sex e sáb). Cinemark Downtown 9: 14h, 16h30m, 19h e 21h20 e à meia-noite (sex e sáb).

Niterói: Box Cinemas São Gonçalo 2: 14h15m, 16h30m, 18h45m e 21h.

Zona norte: Cinemark Carioca 2: 12h10m, 14h40m, 17h10m, 19h40m e 22h10m, Iguatemi 3: 17h, 19h10m e 21h20m.

Zona Oeste: Art-West 2: 15h20m, 17h20m, 19h20m e 21h20m.

Zona Sul: Art-Fashion Mall 4: 15h30m (sáb e dom), 17h30m, 19h30m e 21h30m. Espaço Unibanco 3: 13h40m, 15h40m, 17h40m, 19h40m e 21h40m. São Luiz 4: 17h40m, 19h50m e 22h.⁵⁵³

O ano de exibição de *Quase dois irmãos* é o mesmo em que Lúcia se volta à produção de um projeto cinematográfico documentário, um filme que busca falar sobre as fantasias que se avolumam pelo mundo afora sobre o Brasil e que são amplamente divulgadas pelo cinema internacional. Seu nome inicial, “O Olhar estrangeiro”, doravante apenas “Olhar estrangeiro”, sem o artigo definido. Para elaboração do roteiro, Lúcia investiu mais uma vez numa parceria a duas mãos, convidou para empreitada o escritor Tunico Amâncio, autor do livro “O Brasil dos gringos: imagens no cinema”, dando ênfase a uma investigação que problematiza os clichês que recheiam a maioria das produções estrangeiras passadas no país, fazendo críticas contundentes aos arquétipos construídos sobre o Brasil, especialmente, àqueles que se avolumam acerca da mulher brasileira.

⁵⁵² Veja-se “Extras” in: *Quase dois irmãos*, 2004.

⁵⁵³ In: *O Globo* • Segundo caderno, 3.04.2005, p. 5. – Impresso: 1.04.2005 – 23h27m. [Grifos em negrito no original]

5.4 Desmontando a visão “exotique” do Brasil

Eu sempre ouvia perguntas inacreditáveis. “Como você, uma mulher, consegue fazer cinema no Brasil?”. Um dia decidi inverter essa relação. O José Joffily me mostrou o livro do Tunico, e eu decidi fazer o filme a partir dele.

Lúcia Murat⁵⁵⁴

Ainda em 25 de novembro de 2004, em meio a tantos festivais, Lúcia recebeu a notícia que tornara possível a produção do seu mais novo projeto cinematográfico. O BNDES anunciou os 51 filmes que receberiam recursos do banco ainda naquele ano. Foram investidos, por meio da Lei do Audiovisual, R\$ 15 milhões em 31 produções de ficção e 20 documentários. O programa contemplou cineastas com maior tempo de carreira e do eixo Rio – São Paulo. Entre os quais, estava: Nelson Pereira dos Santos (*Brasília, 18 por Cento*), Cacá Diegues (*O Maior Amor do Mundo*), Zelito Viana (*Bisa Bia, Bisa Bel*), Hugo Carvana (*Casa da Mãe Joana*), Carlos Reichenbach (*Lucineide Falsa Loura*), Sérgio Rezende (*Angel*), Sílvio Tendler (*Milton Santos ou O Mundo Global Visto pelo Lado de Cá*) e Lúcia Murat (*O Olhar Estrangeiro*).⁵⁵⁵ Os 51 projetos foram escolhidos entre 214 inscritos, sendo 133 longas-metragens de ficção e 61 documentários de longa duração, encaminhados ao BNDES entre os dias 15 de junho e 14 de julho. As cotas de investimentos variaram entre R\$ 50.000 (Cinquenta mil reais) e R\$ 400.000 (Quatrocentos mil reais).⁵⁵⁶

A intenção principal do projeto de Lúcia consistia em desmontar a visão exótica da terra brasílica apresentada pelo cinema internacional. Para tanto, a cineasta apressou-se para encontrar os diversos estrangeiros de cujas peças fílmicas o Brasil é o personagem principal e que são apontados no roteiro do seu filme com base no livro de Tunico Amâncio. Lúcia, então, viajou para Lyon e Paris (França), Estocolmo (Suécia), Nova York e Los Angeles (Estados Unidos). Nessas

⁵⁵⁴ Entrevista de Lúcia Murat in PORTO, Bruno. “O Brasil exótico que o cinema vê”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 19.10.2006, p. 4.

⁵⁵⁵ Ver a lista completa dos filmes selecionados pelo BNDES, em 2004, no site: https://www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/imprensa/noticias/conteudo/20041125_not929 [Acesso em 31 ago. 2018]

⁵⁵⁶ Cf. “Cinema: BNDES investirá R\$ 15 mi na produção de 51 filmes”. In: *Folha de S. Paulo*, 26.11.2004.

idades entrevistou diretores, roteiristas e atores, desvendando os mecanismos que produzem esses clichês.

Seguindo as entrevistas por ordem de entrada no filme, o primeiro a ser apresentado é Larry Gelbart, um dos roteiristas do filme *Blame it on Rio/ Feitiço no Rio* (1984), dirigido por Stalen Donen. O filme, com Michel Caine e Demi Moore, ainda adolescente, foi rodado no Rio e é uma sequência de clichês sem a menor preocupação com a realidade. De uma maneira mais afetiva, Gelbart traz os mesmos tipos de clichês do filme *Orquídea Selvagem*. Ele também foi roteirista de *Tootsie* e *M.A.S.H.*. Com humor e inteligência, fala de como o cinema cria e perpetua os clichês. Cita Carmem Miranda como uma das responsáveis pela ideia de Brasil que os americanos têm do espaço. Surpreende-se com os erros apontando no filme, como podemos observar na indagação que Lúcia faz a respeito de uma sequência filmada na praia, em que o diretor traz um macaco:

LARRY GELBART

– Não há macaco?

LÚCIA MURAT

– Na praia, não.

– Na floresta, não na praia.

LARRY GELBART

– Ouviram sobre o *topless*, então foram à praia dar uma olhada.⁵⁵⁷

O segundo entrevistado a ser apresentado é o ator Michael Caine, que encena o personagem protagonista de *Feitiço no Rio*. Inicialmente, se mostra bem-humorado, fala da beleza do povo brasileiro como razão para alguns clichês e que acreditou em tudo que leu no roteiro do filme. Pressionado pela cineasta Lúcia Murat, o ator muda o tom e fala das diferenças sociais no Brasil. Perguntado sobre a influência de Carmem Miranda, responde: “Carmen Miranda era brasileira? Eu não sabia. Achei que fosse de Hollywood, sul-americana.”⁵⁵⁸

Logo depois de Caine, a câmera sensível de Lúcia foca no rosto de Charlie Peters, parceiro de Larry Gelbart na elaboração do roteiro do filme *Feitiço no Rio*. Suas palavras são contundentes, Peters aceita os clichês como parte do mundo do filme comercial, começa por explicar o título do filme: “Parte da maldade é do Rio,

⁵⁵⁷ Entrevista de Larry Gelbart in *Olhar estrangeiro*, 2005.

⁵⁵⁸ Entrevista de Michael Caine in *Olhar estrangeiro*, 2005.

porque você culpa o Rio. Esse é o sentido do título. É uma tentativa intencional de tirar a culpa do personagem masculino.” Depois comenta os erros que reproduz nas cenas do *topless* e do casamento brasileiro.

No filme francês, havia uma cena muito curiosa com uma mulher de *topless*. Estive em praias francesas e lá tem um pouco de *topless*. Na cena, a mulher caminhava com a filha de três anos. A filha usava top, mas a mãe, não. E queríamos reproduzir isso. [...] Acho que os estúdios são os maiores culpados porque são eles que acabam decidindo o que destacar. E quiseram destacar uma sexualidade meio que renegada, a liberdade, a libertinagem.⁵⁵⁹

Em sequência, corta-se para a entrevista com Jon Voight. Ator americano que atuou em dois filmes apontados pelo roteiro de Lúcia e Tunico Amâncio: *O Campeão* (1976), de Franco Zeffirelli, e *Anaconda* (1997), de Luis Llosa. O primeiro traz uma pequena citação ao Brasil, referente ao “paraíso” e o segundo foi rodado em plena floresta amazônica. O ator chama a atenção para o fato de que os filmes americanos das décadas passadas sobre a Amazônia eram marcados pela impossibilidade técnica de se filmar na floresta, mas que essa realidade está mudando devido às novas tecnologias.

De Nova York para Paris. O filme corta para a entrevista de Lúcia Murat com Philippe de Brocca, diretor do filme *L’homme de Rio* (O homem do Rio), lançado em 1962, um dos maiores sucessos do cinema na época, com mais de cinco milhões de espectadores na França. A entrevista é sobrecarregada de um tom nostálgico e declarações de amor pelo Rio de Janeiro dos 1960.

Eu queria fazer um filme que me lembrasse a adolescência. Me propuseram um Tintin, mas eu não queria fazer uma adaptação de quadrinhos. Em todo caso, é baseado no espírito do Tintin, do Hergé. Podíamos filmar em qualquer lugar exótico. Na Bolívia ou qualquer outro lugar da América do Sul. Foi o primeiro lugar em que fomos e, como falamos desde o início que se chamaria “o Homem do Rio”, não mudou.⁵⁶⁰

Sobre os clichês postos no seu filme, Brocca “faz a comparação de que os brasileiros devem reagir vendo seu filme como ele reage vendo os americanos

⁵⁵⁹ Entrevista de Charlie Peters in *Olhar estrangeiro*, 2005.

⁵⁶⁰ Entrevista de Philippe de Brocca in *Olhar estrangeiro*, 2005.

filmando em Paris”⁵⁶¹. O diretor não esconde seus clichês: “Era uma imagem imaginária de um lugar cheio de exotismo. O que era verdade pelos pequenos personagens brasileiros no filme e mesmo pelo tom geral do filme.”⁵⁶²

Depois de Brocca, corta-se para a entrevista com Bo Jonsson, produtor de *Sällskaps Resor* (1980), filme que exemplifica o clichê típico de dois suecos que acabam o filme fugindo para o Brasil para gastar uma fortuna. Em sequência, corta-se para o momento de maior tensão no filme, quando Lúcia entrevista Hope Davis, atriz principal do filme *Next Stop Wonderland/ Próxima Parada, Wonderland* (EUA, 1998). Davis mostra desconhecer totalmente o Brasil e o associa aos principais clichês: praias, *topless* e sensualidade. Em suas palavras: “Quando penso no Brasil, penso em belas mulheres de *topless* nas praias. É isso o que penso.” O começo da conversa se dá de uma maneira amena, todavia se tenciona num movimento gradual, na medida em que Lúcia indaga a atriz sobre questões dissonantes entre o filme e a realidade brasileira, dizendo: “É um erro. ‘Feitiço no Rio’ tem uma sequência de *topless*, mas *topless* é praticamente proibido no Brasil.” Abismada, Davis responde: “Nunca fui lá, tenho apenas ideias clichês na cabeça.”⁵⁶³

Dirigido por Brad Anderson, o filme *Next Stop Wonderland* é recheado de músicas brasileiras, sobretudo da Bossa Nova. Nas palavras da atriz Hope Davis, “a música brasileira foi usada para evocar um paraíso distante, um lugar onde se refugiar. Enquanto sua personagem fantasiava e sonhava acordada, era algo que a tirava da atmosfera diária.” No entanto, são as sequências tomadas do personagem brasileiro, o “*love latino*” que fala em espanhol, que mais chama a atenção e que Lúcia faz questão de enfatizar no diálogo.

HOPE DAVIS

– Ele [Alan Gelfant] é um ator de Nova York, eu sabia que não era brasileiro, mas não sabia que o sotaque dele era ruim. Que mau!

LÚCIA MURAT

– Outra cena muito engraçada para nós foi em São Paulo. Ele a convida para ir à praia em São Paulo, e São Paulo é uma imensa cidade industrial onde não há praias.

⁵⁶¹ Ver Acervo Taiga Filme, *Olhar estrangeiro*, 2005.

⁵⁶² Entrevista de Philipe de Brocca in *Olhar estrangeiro*, 2005.

⁵⁶³ Ver entrevista de Hope Davis in *Olhar estrangeiro*, 2005.

HOPE DAVIS

– Meu Deus! Inacreditável! Tenho certeza de que os roteiristas [Brad Anderson e Lyn Vaus] sabiam disso, estavam brincando com essa personagem.⁵⁶⁴

Em sequência, corta-se para a entrevista com Philippe Clair, autor e diretor de *Si tu vas à Rio, tu meurs* (França, 1987), filme que descobriu a atriz Roberta Close, lançando-a internacionalmente. Comediante da velha escola do vaudeville, Clair dá uma entrevista extremamente engraçada sobre sua experiência no Brasil.

É verdade que sempre sonhei em ir ao Brasil. Principalmente porque eu ouvia dizer que tinha as mulheres mais lindas do mundo. [...] De repente, vejo uma banca de jornal coberta de fotos magníficas de uma moça de uma beleza incrível, num maiô, num close. Falei: “Vocês estão loucos? Por que não a chamaram? Ela é conhecida?” “Sim, é muito conhecida”. “Mas vocês são loucos? Mandem chamá-la imediatamente! É ela que eu quero, é ela que eu quero!” Eles desataram a rir. “Do que estão rindo? Falo sério. É ela que eu quero, é tão linda!” “Entende o que está escrito em português?” “A mulher mais bonita do mundo é homem!”⁵⁶⁵

A entrevista de Clair é um autêntico show de clichês de que mulheres bonitas e bundas fazem o Brasil. Não por acaso, Lúcia reproduz no filme *Olhar estrangeiro* uma cena original do filme *Si tu vas à Rio tu meurs*⁵⁶⁶. As imagens mostram um ambiente festivo, dando enquadramento ao casal encenado por Aldo Maccione e Roberta Close. Os amásios estão discutindo a relação amorosa, quando em poucos segundos o homem se senta no chão e começa a beber cerveja, ele é inquirido por um suposto amigo que está fora do plano da câmera, acena, olha para o lado e vê uma mulher negra que serve aos convidados, sem hesitar coloca o copo com bebida sobre o bumbum dela e vai embora, a câmera então dá um *close* nas nádegas da mulata que fica imóvel.⁵⁶⁷

O choque provocado por aquelas imagens em movimento funciona como intercessor que alegoriza os clichês sobre a mulata brasileira que se avolumam pelo mundo, guardando em si um olhar crítico ao discurso do patriarcado que constitui o

⁵⁶⁴ Ibid.

⁵⁶⁵ Entrevista de Philippe Clair in *Olhar estrangeiro*, 2005.

⁵⁶⁶ Ver cena original do filme *Si tu vas à Rio tu meurs* (França, 1987, Philippe Clair) reproduzida por Lúcia Murat no filme *Olhar estrangeiro*, 2005, Sequência – 00:21:30 à 00:21:45.

⁵⁶⁷ A descrição quase exegética da cena fílmica é fundamental para nos fazer pensar o cinema como um modo de ação imerso num universo teórico-filosófico que está imbricado no modo de ser do sujeito que o faz. É esse pensar que enseja deslocamentos analíticos na operação historiográfica com as fontes fílmicas.

corpo feminino como objeto sádico do prazer masculino. Trata-se, com efeito, de um discurso inquietante e disruptivo, que confronta os enunciados firmados socialmente e promove “linhas de fuga” para as políticas de subjetivação estabelecidas⁵⁶⁸, contribui com a crítica feminista que, desde os anos 1980, tem sido radical ao buscar a liberação das formas de sujeição imposta às mulheres pelo contrato sexual e pela cultura de massas, percebendo-se uma busca de ressignificação do feminismo. “De um lugar estigmatizado e inferiorizado, destituído de historicidade e excluído para o mundo da natureza, associado à ingenuidade, ao romantismo e à pureza, o feminino foi recriado social, cultural e historicamente pelas próprias mulheres”⁵⁶⁹ – recorrendo a Margareth Rago.

O tom de crítica aos clichês reproduzidos pelo cinema internacional acerca da mulher brasileira, sobretudo da mulher negra, continua na entrevista com Gerard Lauzier, conhecido desenhista de quadrinhos e diretor de dois filmes que falam do Brasil: *T’empêche tout le monde de dormir* (1982) e *O filho do francês* (2000). Em sequência, o filme apresenta David Weisman em seu viveiro de aves silvestres, repleto de belíssimas araras vermelhas. A entrevista com Weisman centra na tentativa frustrada de se produzir o filme “Samba”, que seria filmado por Bob Rafelson e teria Sônia Braga e Jack Nicholson nos papéis principais. Logo depois, corta-se para a entrevista com Zalman King, diretor de *Orquídea Selvagem* (EUA, 1990), filme com conotações eróticas, estrelado por Mickey Rourke. O filme se passa em um Rio imaginário, junção de Rio de Janeiro com Bahia, e contém uma quantidade enorme de clichês, tais como sensualidade selvagem, candomblé, samba e carnaval.

Quando fiz “Orquídea Selvagem”, eu queria um lugar muito sensual que as pessoas associassem à sensualidade e também queria filmar o carnaval, na ocasião, o que foi fascinante. Então, escolhi o Brasil. No filme, a cultura leva os personagens, sobretudo a personagem feminina, a se relacionar com a sensualidade. Usei a cultura nesse sentido. Acho que ninguém pode negar que o Brasil é um país muito sensual. Você sente a cultura nativa, indígena. Muitos escravos foram levados, você sente a cultura africana, e há a imposição do cristianismo em cima de tudo isso. E tudo se mistura de uma maneira bem diferente do que acontece aqui. Eu queria fazer um Rio imaginário, é verdade. O Rio mostrou ser uma outra cidade, não a que estava na minha imaginação, Mas quando fui à Bahia vi elementos que eu achava que deveriam estar no Rio. O Rio da

⁵⁶⁸ DELEUZE e GUATARRI, *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*, op. cit., vol 1.

⁵⁶⁹ RAGO, *A aventura de contar-se*, op. cit., p. 25.

minha cabeça combinava essas duas cidades. [...] Quando tomei essa decisão, poucas pessoas sabiam, realmente, como era o Rio. Acho que o cinema tem um sentido plástico. Acho que é arrogante fazer isso. Não sei, é uma prerrogativa. Quero dizer, é uma decisão. Lembro que tomei uma decisão consciente. Não fiz por arrogância, só estava criando um Rio imaginário.⁵⁷⁰

A visão plástica de Brasil em King encontra respaldo na figura, ao mesmo tempo real e imaginária, que o estrangeiro teve desde quando chegou ao Brasil no século XVI. Como se pode observar na obra de Afonso Arinos, *Brésil Cannibale*, ou até mesmo na obra dos viajantes huguenotes, como André Thevet e Jean de Léry.⁵⁷¹

Uma óptica *exotique* do Brasil é ainda mais intensa nas palavras e criações de Greydon Clark, diretor do filme *The forbidden dance is lambada/ Lambada, a Dança Proibida* (EUA, 1990). A ficção de Clark chama a atenção por misturar o ritmo quente da lambada com elementos típicos da floresta amazônica brasileira. No entanto, todas as sequências foram filmadas na Flórida. Do mesmo modo, o diretor Roberto Ellis-Miller, que ganha espaço na projeção posterior do filme *Olhar estrangeiro*, também filmou *Brenda Star* (1988) na Flórida. Seu filme trabalha com uma personagem dos quadrinhos que toma vida e vai à Amazônia. Na entrevista concedida para Lúcia Murat, ele defende os clichês em segundo plano, como atalhos para localizar a história para o público. Diz que Carmen Miranda hoje seria um *cartoon*. Ademais, defende categoricamente a necessidade de se falar em espanhol na Amazônia brasileira, visto que a maior parte da região fala espanhol e é assim que o estúdio decide.

Há um consenso nas falas dos entrevistados de que a produção de Carmen Miranda é uma das responsáveis pela ideia de Brasil que os americanos têm. De acordo com Zanin Oricchio, “a cantora, a *show woman*, a atriz de sucesso, é a figura emblemática da dubiedade das relações Brasil-Estados Unidos, justamente porque trabalha sobre a característica mais marcante desse encontro, a ambiguidade, o misto de fascínio e repulsa que o caracteriza.”⁵⁷² O autor ressalta, que quando Carmen foi fazer carreira nos Estados Unidos já era famosa no Brasil, deu-se bem na terra do tio Sam, mas à custa de cunhar uma imagem estereotipada tropicália

⁵⁷⁰ Entrevista de Zalman King in *Olhar estrangeiro*, 2005.

⁵⁷¹ Cf. FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *O índio brasileiro e a Revolução Francesa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000, p. 38.

⁵⁷² ORICCHIO, *Cinema de novo*, op. cit., p. 62.

brasileira. Larry Gelbart faz a crítica da leitura cinemática desse clichê e sua posição se esclarece bem:

De certa forma, Carmen tem culpa de ser esse o nosso único olhar da vida brasileira, que foi perpetuado. As frutas na cabeça, as bananas, infinitamente... o jeito rápido de falar. Não estou dizendo que ela é a razão, mas para quem vai ao cinema é. Eu era criança e, quando via Carmen Miranda, aquilo era o Brasil! Quando eu via Fernandel, aquilo era a França. Cantinflas era o México. Muito da nossa educação, que não procuramos, mas sim, somos influenciados pelas mensagens cinemáticas dos países. Por um lado, as pessoas ficam felizes se o país delas é representado de alguma maneira. Por outro lado, quando se torna clichê, uma única nota, o mesmo papel em todos os filmes, ou seja, franceses são sempre maîtres, aquele é sempre nazista, acaba se tornando prejudicial ao ator e à cultura que ele representa.⁵⁷³

Essas relações complexas entre Brasil-Estados Unidos foram discutidas por Antonio Pedro Tota através das categorias “apocalípticos e integrados”, de Umberto Eco, para definir as posições excludentes em relação à influência americana no Brasil. Embasado na proposta do movimento antropofágico de Oswald de Andrade dos anos 1920, o autor do *imperialismo sedutor* argumenta que os brasileiros não assimilaram de forma passiva a cultura estrangeira, mas a ressignificaram à sua maneira, moldando-a a um estilo propriamente brasileiro.⁵⁷⁴

No entanto, Oricchio observa que essa constatação não resolve o problema de Carmen Miranda, visto que ela continua sendo a imagem estereotipada do Brasil lá fora. “E, essa imagem é, para os brasileiros, tanto motivo de vergonha quanto de orgulho.” Assim como a cineasta Helena Solberg, responsável pela direção do filme *Banana is my business*, Lúcia Murat mantém essa tensão no documentário *Olhar estrangeiro*. Além disso, através do retrato pungente e alegórico hipostasiado da figura de Carmem Miranda, problematiza o processo de americanização no contexto da Segunda Guerra Mundial. Como bem expressa em *voz off*:

Carmen Miranda, a nossa incansável trabalhadora, não foi por acaso para os Estados Unidos. O convite fazia parte de uma proposta do governo americano de integrar a América Latina na sua política externa. Um caminho de mão dupla. De lá vieram vários artistas, como Walt Disney, que criou o Zé Carioca nessa época. Mas nem

⁵⁷³ Entrevista de Larry Gelbart in *Olhar estrangeiro*, 2005.

⁵⁷⁴ Cf. TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

todos se comportaram como previsto. Nem todos aceitaram reproduzir clichês num momento em que o Brasil vivia a ditadura de Getúlio Vargas.⁵⁷⁵

A título de exemplificação, Lúcia faz referência ao caso do cineasta Orson Welles, segundo Édouard Luntz, “o primeiro diretor de cinema a produzir um filme sobre o Brasil como realmente ele é, sem clichês.”⁵⁷⁶ Welles veio ao Brasil nos anos 1930 fazer um filme sobre o Carnaval. Entretanto, como não aceitou reproduzir clichês de Hollywood, teve seu projeto cinematográfico cancelado.⁵⁷⁷ Impossível olvidar a referência pioneira desse cineasta naquilo que Deleuze chama de reversão do tempo na sua relação de dependência com a imagem-movimento, quando a temporalidade se mostra por si mesma e pela primeira vez no cinema: “E a primeira vez que a imagem-tempo direta apareceu no cinema não foi sob os aspectos do presente (mesmo implicado), foi, ao contrário, sob a forma de lençóis do passado, com *Cidadão Kane* de Welles”⁵⁷⁸.

O filme de Lúcia ainda comporta uma entrevista com Tony Pana, ator cubano americano que estrelou, com Raul Julia, o filme *Amazônia em Chamas* (1994), sobre a vida de Chico Mendes. Diferentemente dos filmes de Clark e Ellis-Miller, esse filme foi completamente rodado na Amazônia, no entanto os diálogos são em língua inglesa e o elenco é predominantemente de atores americanos do tipo “latino”. Pana relata como o mercado cinematográfico americano desconhece e ignora a diversidade da cultura latina, preferindo criar um latino clichê.

Édouard Luntz, último a ser apresentado em *Olhar estrangeiro*, recebe atenção especial da diretora Lúcia Murat. O cineasta que fez grande sucesso em Cannes com o filme *Enfants des Courants D’Air/ Filhos de correntes aéreas* (França, 1959) recebeu um convite da *20th Century Fox* para fazer um longa-metragem no Brasil em 1968. Luntz filmou no Rio e em outros estados do Brasil *Le Grabuge* (França/ EUA). Para Lúcia, as peripécias desse filme, realizado em plena efervescência da paixão utópica que envolve os estudantes franceses e brasileiros em 1968, mistura-se a luta do cineasta francês, com um viés documentarista muito forte, pelo seu “direito de autor”. Não obstante, coloca-nos diante de uma discussão acerca da autoria no cinema, até mesmo para pensar o teor dos seus filmes. Sabe-

⁵⁷⁵ Lúcia Murat, em voz off, in *Olhar estrangeiro*, 2005.

⁵⁷⁶ Entrevista de Édouard Luntz in *Olhar estrangeiro*, 2005.

⁵⁷⁷ Ver *Olhar estrangeiro*, 2005.

⁵⁷⁸ DELEUZE, *A imagem-tempo*, op. cit., p. 129.

se que o cinema é arte coletiva, de linguagem sincrética, de materialidade hoje virtual, e as diversas presenças profissionais necessárias para a realização de um filme confundem a noção de autoria, mesmo quando pensamos em um “retorno do autor” após sua morte⁵⁷⁹, mesmo depois do cinema de autor instaurado pelos diretores da *Nouvelle Vague*⁵⁸⁰ e sobrevivente até hoje⁵⁸¹. Depois de anos de luta, Luntz ganhou na justiça o direito de ter a sua versão do filme, considerado “anti-establimento” nos EUA, mas a Fox em resposta destruiu a película. Com efeito, sua história é um exemplo maior sobre como funciona o chamado cinema hegemônico quando é contestado. Hoje, só existem fotos do *Le Grabuge*. Com Luntz, antes de tudo, Lúcia nos apresenta o resultado de uma tentativa de trabalhar fora dos clichês do cinema *hollywoodiano*, um diretor engolido pelo sistema.⁵⁸²

Olhar estrangeiro também entrevista estrangeiros anônimos, com pequenas falas que entrecortam as entrevistas principais. Os rostos desses homens e mulheres são sempre apresentados em fotografia preto e branco e enquadrados em primeiríssimo plano num fundo amarelo ou verde. Suas vozes também reproduzem os clichês disseminados pelo cinema. A maioria, no entanto, não toca em violência, o que surpreendeu a cineasta Lúcia Murat.

“Apesar de ter sido filmado na França, nos Estados Unidos e na Suécia, *Olhar estrangeiro* não foi um filme caro” – afirma Bruno Porto. Lúcia contou ao jornalista que realizou as entrevistas nas horas vagas dos festivais internacionais dos quais participou como convidada nos últimos anos. No entanto, a cineasta chama a atenção para o fato de que teve dificuldade para terminar o documentário, em razão da quantidade do material. Além das entrevistas e dos filmes recortados, Lúcia fez

⁵⁷⁹ BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004; FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura; música e cinema*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês A. D. Barbosa. 2ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2009, p. 264-298.

⁵⁸⁰ *Nouvelle vague*, termo criado por Françoise Giroud em outubro de 1957, em texto para a revista *L'Express* sobre a juventude do pós-guerra. Sobre esse movimento que marcou profundamente o cinema Francês, bem como sobre os principais diretores que atuaram em seu seio, ver as seguintes obras: DOUCHET, Jean. *Nouvelle Vague*. Paris, Hazan, 1998; GALVÃO, Gustavo (textos). *Nouvelle Vague*. Realização: Centro Cultural Banco do Brasil – Lavoro Produções Artísticas. Brasília, 2008; GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma Verdadeira História do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989; TRUFFAUT, François. *Os Filmes de Minha Vida*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989; TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut: Entrevistas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005; TRUFFAUT, François. *O Prazer dos Olhos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005; TRUFFAUT, François. *Jules e Jim*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

⁵⁸¹ Para um aprofundamento sobre a questão da autoria no cinema, ver as considerações postuladas por DE BAECQUE, Antoine (org.). *La Política de los Autores*. Barcelona, Paidós, 2003; STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

⁵⁸² Ver Acervo Taiga Filmes/ *Olhar estrangeiro*, 2005.

uso de materiais que encontrou no Arquivo Nacional, na Cinemateca de São Paulo, no Museu de Arte Moderna (MAM) e no Museu Carmem Miranda.⁵⁸³ Diante do volume de entrevistas gravadas e do amplo material de arquivo, decidiu que era hora de parar, tanto que desistiu de entrevistar os ingleses do *Monty Python*.⁵⁸⁴

Olhar estrangeiro foi exibido pela primeira vez no Festival Latino-Americano de Los Angeles, na segunda semana de outubro de 2006. A produção teve poucas exhibições antes da sua estreia nos cinemas do Rio de Janeiro, na sexta-feira do dia 20 daquele mesmo mês. Para Lúcia, o filme não trata apenas do olhar estrangeiro, mas também da arrogância de quem faz cinema.⁵⁸⁵

Nove dias depois, Lúcia não se esquivou dos seus compromissos políticos mais básicos. Apesar da ciência dos escândalos de corrupção que assolavam o Partido dos Trabalhadores, o PT, reconheceu os aspectos positivos do governo de Luiz Inácio Lula da Silva e tomou parte nos 58 milhões de eleitores que o reelegeram Presidente da República.

Desde o início de sua trajetória no cinema, a obra de Lúcia sempre teve como foco o Brasil da ditadura e as marcas por ele deixadas no presente. Mas, “a menina da Zona Sul do Rio” que fez balé até os 19 anos idade, sempre teve o sonho de fazer um musical. Lúcia foi bailarina clássica quando pequenina, dançou “Gisele” e “O lago dos cisnes”. Sempre adorou musicais. Na cadeia, quando tinha o direito de ver televisão uma vez por semana, lembra-se que abdicava de alguns dias de TV para, depois, trocar com outra presa quando um musical fosse exibido. Ficou, por exemplo, um bom tempo sem ver TV apenas para poder rever “Meias de seda”, musical com Fred Astaire e Cyd Charisse, de 1957, sobre uma soviética que se envolve com um americano. Não porque o filme tinha o clichê do comunismo, não era por uma questão ideológica. Ela gostava mesmo de musical.⁵⁸⁶

Realizar um filme musical, portanto, era um desejo que ficou latente em Lúcia por anos. Depois de tudo que experimentou ao longo dos anos, sua vontade era fazer um musical numa das grandes favelas do Rio. A favela era um assunto que fascinava a cineasta e também já era bem conhecido, depois de lançar *Quase dois*

⁵⁸³ Cf. “Créditos” in *Olhar estrangeiro*, 2005.

⁵⁸⁴ Ver entrevista de Lúcia Murat in PORTO, “O Brasil exótico que o cinema vê”, op. cit., p. 4.

⁵⁸⁵ Ibid.

⁵⁸⁶ Ver entrevista de Lúcia Murat in MIRANDA, André. “Romeu e Julieta dançam morro à cima.” In: *O Globo* • Segundo caderno, 28.03.2008, p. 2.

irmãos. Mas Lúcia sabia que o desejo não era suficiente, tinha-se que desenvolver um conceito estético para um musical.⁵⁸⁷

5.5 “Eu prefiro a Maré”

Lúcia vinha formatando a ideia de um filme musical ao longo dos anos, maturando-a, acrescentando-lhe elementos, até achar os dois pilares aparentemente desconexos sobre os quais ergueria seu mais novo projeto cinematográfico. A fórmula mágica que encontrou adveio da mistura do balé clássico de sua formação à dança de salão com os movimentos frenéticos do *hip hop*. Essa junção trouxe a possibilidade de colocar em prática sua intenção inicial de filmar o musical numa favela. Para tanto, Lúcia recorreu novamente à experiência de Paulo Lins e convidou-o para contribuir com os diálogos do roteiro. O amigo aceitou prontamente sua proposta. Juntos mais uma vez, Lúcia e Lins deram corpo ao projeto cinematográfico com o título remanescente de “Eu prefiro a Maré”.

Desde o lançamento do livro *Cidade de Deus*, em 1997, Paulo Lins se afirmou entre os melhores escritores brasileiros. Sua obra deu expressão literária a uma questão hoje estrutural da sociedade e da política brasileira, que é a favelização combinada à guerra do tráfico. O tema, tal como aponta o autor, rapidamente se tornou um terreno fértil para o cinema brasileiro no qual a favela já constitui um gênero. Vários filmes sobre favela foram feitos em sintonia com o livro de Paulo Lins, tais como *Orfeu* e *Quase dois irmãos*, que contaram com o próprio escritor para a confecção dos diálogos. Cabe ainda ressaltar, evocando Lúcia Nagib, que Lins também co-dirigiu clipes para a banda de rap *O Rappa* em torno do mesmo tema⁵⁸⁸. Com efeito, era a melhor parceria para o modelo de filme pensado por Lúcia Murat.

Sabe-se, por material da imprensa do filme e entrevistas dadas pela equipe, que a escolha do elenco de bailarinos foi um processo trabalhoso, que se estendeu ao longo de mais de seis meses. No início de 2006, Lúcia convidou a veterana uruguaia Graciela Figueiroa para montar as coreografias de seu filme musical. A bailarina aceitou a proposta da cineasta e chegou ao Rio no início de abril. O convite

⁵⁸⁷ Ver entrevista de Lúcia Murat in CARNEIRO, Julia Dias. “Berlim vê versão fantasiosa da favela”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 13.02.2008, p. 2.

⁵⁸⁸ NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 141.

de Lúcia trouxe para Figueiroa a possibilidade de desenvolver seu primeiro trabalho em tempo integral no Brasil. De acordo com Giselle Ruiz, a coreógrafa e bailarina uruguaia já havia morado no Rio em meados dos anos setenta, quando deixou sua marca ao fundar o *Grupo Coringa*, em 1977, fruto de uma necessidade de falar si mesma, de assumir a autoria de seus espetáculos, de buscar novas relações de si para consigo que significasse também a possibilidade de conviver num espaço afetivo e lúdico, que seja, uma sua “arte do viver” para fazer uso da expressão difundida por Foucault.⁵⁸⁹ “Graciela é um mito da dança carioca dos anos 70” – argumenta Biaggio. De fato, a uruguaia é a madrinha e mentora de expoentes das décadas seguintes, como Deborah Colker e a Intrépide Trupe.⁵⁹⁰

Em 1990, Graciela voltou para Montevideu por motivos pessoais e lá continuou morando mesmo no período de preparação para as filmagens de “Eu prefiro a Maré”, ou seja, não pôde acompanhar as filmagens o tempo todo.⁵⁹¹ A título de resolver sua falta, Lúcia convidou a bailarina Sonia Destri, mentora do *Cia. Urbana de Dança*, para coordenar os testes de escalação de elenco do filme. Destri, então, ficou à frente dos ensaios juntamente com Graciela, ambas ideólogas do diálogo entre a dança e outras formas de expressão, como o teatro.⁵⁹²

Para Lúcia, o filme só passou a existir de fato quando ficou claro que havia um grupo de bailarinos consistente com o qual poderia desenvolver as sequências escritas no roteiro. Para chegar aos atores, Lúcia fez a seleção com mais de 500 bailarinos, de vários estilos, a fim de gerar um conjunto diferenciado de influência no filme.⁵⁹³ Os 31 bailarinos que formaram o núcleo base do filme (ao todo, foram cerca de 50) vieram de companhias de danças de propostas diversificadas (*Cia. Urbana de Dança*, *Cia. Étnica*, *Dançando Para Não Dançar*), mas tendo em comum a origem humilde: todos vieram de comunidades carentes ou das proximidades delas. E, em grande parte dos casos, também o parentesco estético com a linguagem corporal do *hip hop* e da dança de rua, de carga social intensa. Foram esses os estilos que deram a base das coreografias do filme, e apesar de serem caracterizados pelo imprevisto e espontaneidade, se exigiu muita disciplina dos bailarinos. “Existe um lado técnico. Não se gira no chão apoiado em cima da própria cabeça sem mais

⁵⁸⁹ RUIZ, Giselle. *Grupo Coringa: a dança contemporânea carioca dos anos 1970/1980*. Dissertação de mestrado, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005.

⁵⁹⁰ Ver BIAGGIO, Jaime. “Tem curinga no hip hop”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 21.04.2006, p. 1

⁵⁹¹ Ibid.

⁵⁹² Ibid.

⁵⁹³ Cf. MIRANDA, “Romeu e Julieta dançam morro à cima”, op. cit., p. 2.

nem menos” – explicou Sonia Destri. Outro ponto destacado pela bailarina consiste no fato de que os bailarinos de formação mais clássica, como os do *Dançando Para Não Dançar*, tiveram mais dificuldade para se adaptar ao gingado dos de *street dance*.⁵⁹⁴

O treinamento do elenco seguiu um cuidadoso preparo de cada bailarino/ator. Nos ensaios, realizados nas salas do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, na Tijuca, Graciela foi criando coreografias bem definidas que foram desenvolvidas com o máximo de rigor durante as filmagens. Desde o início, Lúcia não desejava “defender-se com a câmera”, ou seja, usar a montagem e os enquadramentos para disfarçar movimentos não tão bem realizados. A proposta era de virtuosismo. Quatro meses antes das filmagens, marcadas para começarem em julho de 2006, os bailarinos ensaiavam sete dias por semana. A ideia era chegar o mais perto possível da perfeição.⁵⁹⁵ “Ficamos quase seis meses ensaiando”⁵⁹⁶ – diz Lúcia.

O filme passou por algumas modificações importantes depois dos ensaios. Apesar da ênfase nas coreografias, tudo foi ajustado para contar a história de amor de Analídia, vivida pela estreante Cristina Lago, e Jonathan, interpretado por Vinicius D’Black. Ligados a facções criminosas rivais, os jovens se conhecem num grupo de dança da comunidade da Maré, apaixonam-se e enfrentam a guerra do tráfico para viver seu grande amor. Separados pelo conflito entre gangues rivais, os adolescentes encontram no grupo de dança dirigido pela coreógrafa Fernanda, personagem interpretada por Marisa Orth, um refúgio para o amor, a arte, o sonho e a possibilidade de uma vida longe do crime. Não por acaso, Lúcia mudou o nome do filme de “Eu prefiro a Maré” para “Maré, nossa história de amor”.

O filme está afinado com os preceitos da montagem clássica, ou como diria Deleuze, investe na constituição da *imagem-movimento*⁵⁹⁷. Apesar disso, não se busca uma “impressão da realidade”, mas dar cor poética aquilo que é verossímil. O ritmo alucinante do musical aqui se traduz no corte rápido da montagem digital, à maneira da publicidade e do videoclipe. No entanto, não se pode dizer que o filme se reduz a uma repetição infinita das músicas e coreografias, o que poderia relegar a narrativa a um segundo plano. Ao contrário, o filme foge dessa conotação pela

⁵⁹⁴ Veja-se BIAGGIO, Jaime. “Tem curinga no hip hop”, op. cit., p. 1.

⁵⁹⁵ Veja-se BIAGGIO, “Tem curinga no hip hop”, op. cit., p. 1

⁵⁹⁶ Veja entrevista de Lúcia Murat in MIRANDA, “Romeu e Julieta dançam morro à cima”, op. cit., p. 2.

⁵⁹⁷ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 2012.

importância que confere à narrativa. A grande realização de Lúcia e Paulo Lins foi justamente encontrar uma forma para abordar o encontro da mais violenta modernidade com o potencial plástico e narrativo de um musical.

A violência na favela, seja no roteiro de “Eu prefiro a Maré” ou na plástica do filme “Maré, nossa história de amor”, produz resultados que se afastam do cinema comercial americano, que seja, da catarse ilusionista. O filme de Lúcia emerge como contraponto a um tipo de cinema cujo objetivo é apelativo pelo efeito da impressão da realidade, que se desloca dos floreios poéticos. Nesse contra-ponto pode-se citar aqui o filme *Tropa de elite*, lançando no mesmo ano que o musical dirigido por Lúcia. Na época, o cineasta José Padilha disse que seu objetivo com o longa era “provocar o debate sobre a segurança pública no Brasil”. A maior discussão em torno do filme, no entanto, foi outra. Ao adotar a perspectiva da polícia na guerra urbana instalada no Rio a partir do comércio ilegal de drogas, o diretor foi criticado por diversos cineastas. No calor da hora, Lúcia externou seu incomodo:

O que mais me chocou foi a ansiedade que o público está tendo para ver esse filme. É como se ele estivesse exercitando a sedução pela violência, [...] a intenção do Padilha não foi fazer uma apologia da tortura, mas o filme perdeu o controle e terminou sendo uma apologia do Estado policial.

Tenho respeito pelo Padilha. Gosto muito do *Ônibus 174* [documentário]. Tenho certeza de que a intenção não foi fazer uma apologia da tortura. Mas o filme perdeu o controle. Entre o autor e a obra, a intenção se perde. A obra é maior do que o autor.⁵⁹⁸

Numa perspectiva crítica em relação à história cultural, o historiador Elio Chaves Flores chama a atenção para o fato de que a cultura histórica contemporânea procurar inventariar a articulação entre o processo da produção, transmissão e recepção do bem e/ou conhecimento histórico. Todavia esclarece: “numa época de intensa fabricação cultural: nem tudo que se produz é transmitido e nem tudo que é transmitido é recebido”⁵⁹⁹. Através de sua argumentação, pode-se supor que nem tudo que é produzido com uma determinada intenção é recepcionado dessa forma. *Tropa de elite* foi absorvido para muitos críticos como uma apologia a

⁵⁹⁸ Entrevista de Lúcia Murat in ARANTES, Silvana. “‘Tropa’ faz apologia do Estado policial”. In: *Folha de S. Paulo*, 05.10.2007.

⁵⁹⁹ FLORES, Elio Chaves. “Dos Feitos e dos Ditos: história e cultura histórica”. In: *Sæculum* - Revista de História. João Pessoa, DH-UFPB, n. 16, jan-jun/2007, p. 83-102. Cf., especificamente, p. 84-85.

tortura e ao Estado Policial, apesar da negação do diretor de que o filme se construiu a partir dessas categorias.

A violência policial aferida no filme de Padilha é amplamente conformada e palpável nas ações fotografadas, também dialoga com a situação do Rio contemporâneo que vivencia no período de estreia do filme, em 5 de outubro de 2007, a plena elaboração do Programa das Unidades de Polícia Pacificadora, as UPPs⁶⁰⁰, organizado pela Secretaria de Estado de Segurança. No musical de Lúcia Murat, no entanto, cenas de violência são raras. Apesar de armas pulsadas com frequência nas mãos de jovens da comunidade da Maré, quase não se vê sangue. A violência em sua poética é a violência da forma, sobretudo da montagem, a mais contundente. É a montagem que define o grau da agressividade contida nas imagens de *“Maré, nossa história de amor”*. É também ela a técnica capaz de nos emocionar diante do horror latente da favelização concentrada, questão mais complexa que se pode dialogar com Eisenstein ao definir suas atrações cinematográficas.

No filme, a passagem de uma fase para a outra se configura pela aceleração da narrativa, que na última parte passa a resumir os destinos trágicos de Analídia e Jonatha, invariavelmente trágico, numa sequência de tirar o fôlego. Aqui, mais um vez, é a montagem a responsável pela aceleração crescente, à qual se associam os efeitos de iluminação, som, cor e câmera. Na primeira parte, temos, convenientemente, o predomínio da luz dourada do sol que se liga ao alaranjado das casas em alvenaria e do chão batido das ruas da favela da Maré. Predomina também as tomadas externas, a câmera na mão, as longas coreografias. Na medida em que se avoluma a tensão entre as facções rivais, aumentam as tomadas internas e noturnas, a câmera na mão fica nervosa e, no assassinato do casal, as imagens se tornam ideterminadas pela posição pouco privilegiada da câmera e fragmentação da luz estroboscópica tanto no salão de dança quanto na rua onde se dão as cenas.

O conceito da forma talvez não tenha sido compreendido em sua expressão maior pelo grande público, enquanto *Tropa de elite* foi assistido por mais de dois

⁶⁰⁰ O Programa de Unidades de Polícia Pacificadora, da Secretaria de Estado de Segurança Pública do Rio de Janeiro, foi implantado no final de 2008. As primeiras UPPs instaladas foram na favela *Santa Marta* (19/12/2008) e na *Cidade de Deus* (16/2/2009). Hoje, o Estado possui um total de 38 UPPs instaladas. Para mais informações, ver a página virtual do Governo do Estado do Rio de Janeiro: www.upprj.com [Acesso em 04 set. 2018]

milhões e quatrocentas mil pessoas (precisamente 2.421.295), “*Maré, nossa história de amor*” foi visto apenas por 28.268 pessoas⁶⁰¹.

A primeira apresentação do musical de Lúcia à plateia veio na Première do Festival do Rio 2007, na noite de sexta-feira do dia 28 de setembro. “Assim que é, mané, na Favela da Maré!”, foi essa à rima puxada em uníssono pelo elenco e reptada em coro pela multidão – escreveu Rodrigo Fonseca na madrugada do dia seguinte. E continuou: “Em ‘Maré, nossa história de amor’, Lúcia Murat transforma em musical o dia-a-dia de uma comunidade em guerra.”⁶⁰²

Há algumas semanas antes de estrear nos cinemas brasileiros, na sexta-feira do dia 4 de abril de 2008, *Maré, nossa história de amor* já havia sido comparado diversas vezes à encenação teatral de *West Side Story*, uma adaptação cinematográfica de “Romeu e Julieta”, sediada em contexto urbano contemporâneo e cuja principal ferramenta narrativa é a dança, uma dança energética, ocasionalmente furiosa.⁶⁰³ De fato, o filme de Lúcia traz uma história parecida com a do famoso musical, mas a diferença consiste tanto no espaço onde as ações acontece, a favela da Maré, quanto no aporte específico que torna impossível o amor do jovem casal, formado por Analídia e Jonathan. Lúcia nunca negou a inspiração shakespeariana, seu musical é livremente inspirado na romântica e trágica história de *Romeu e Julieta*. Entretanto, esse é apenas um argumento que lhe possibilita resgatar e divulgar a dança contemporânea e musicalidade tão presente nas comunidades periféricas do Rio e que encontramos hoje nas favelas de todo Brasil, lugares onde a violência convive com possibilidades artísticas trazidas por Organizações não governamentais (ONGs) e diversos projetos sociais.

Em *A utopia no cinema brasileiro*, Lúcia Nagib chama a atenção para o fato de vários filmes brasileiros, em especial, *Orfeu* e *Cidade de Deus*, deixam transparecer a nostalgia de um passado utópico e reafirmam a mudança provocada pela introdução da arma de fogo como linha divisória entre dois momentos da

⁶⁰¹ Cf. Arquivos do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, Agência do Cinema Nacional - ANCINE.

⁶⁰² FONSECA, Rodrigo. “Na Première, ‘Amor, sublime amor’ vai à favela”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 30.09.2007, p. 2.

⁶⁰³ A leitura contemporânea de uma das mais famosas peças do bardo inglês foi feita com sucesso por Arthur Laurents, Leonard Bernstein e Stephen Sondheim em “*West Side Story*”, em 1957, na Broadway. Quatro anos depois, a peça foi adaptada para o cinema por Roberto Wise e Jerome Robbins, numa produção homônima (no Brasil, “Amor, sublime amor”) vencedora de dez Oscars, inclusive o de melhor filme. Cf. MIRANDA, “Romeu e Julieta dançam morro acima”, op. cit., p. 2.

história do Brasil: a ditadura e o período de redemocratização.⁶⁰⁴ Não por acaso, o escritor Paulo Lins está envolvido na elaboração do roteiro de todas essas peças do nosso cinema nacional. Lins, que é negro, coloca a questão racial na base de todos os conflitos. Lúcia, ao conceber o projeto de “Eu prefiro a Maré”, também estava convencida da mudança radical que o tráfico de drogas e as armas trouxeram às favelas, bem como da problemática que envolve os afro-descendentes no Brasil atual.

Em 2009, dando seguimento à produção de sua obra artística, Lúcia preparava dois novos projetos para o cinema: um documentário que visava a resgatar alguns dos personagens de *Brava gente brasileira* (lançado apenas em 2015 sob o título de *A nação que não esperou por Deus*) e a ficção *Sala de espera*.⁶⁰⁵ Lúcia buscou inspiração na obra cinematográfica de Denys Arcand para elaborar o roteiro desse filme, uma espécie de *As invasões bárbaras* num país tropical, em que as pessoas vão se reunir em volta de alguém no hospital. O projeto se justificava pelo teor de alternar duas gerações, a dos militantes que resistiram à ditadura e a dos seus filhos.

Todavia, seus projetos são repensados diante dos acontecimentos que se sucedem no seio familiar. Na sexta-feira do dia 8 de maio de 2009, o pesquisador da Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca (ENSP/Fiocruz) e chefe do Departamento de Administração e Planejamento em Saúde (DAPS), seu querido irmão, Miguel Murat Vasconcellos, morreu aos 58 anos. Na quinta-feira, ele sofreu um grave acidente vascular e teve morte cerebral diagnosticada. O enterro aconteceu no sábado, no cemitério São João Batista, na presença de familiares, amigos, alunos, pesquisadores e trabalhadores da ENSP e da Fiocruz.⁶⁰⁶

A morte de Miguel foi tão impactante que levou Lúcia a transformar a dor em cinema. Tocada profundamente, sentiu a necessidade de voltar aos anos 1960 e 1970, “*Uma longa viagem*” ao passado, quando os três irmãos mais novos enfrentaram, cada um a seu modo, a ditadura militar.

⁶⁰⁴ NAGIB, *A utopia no cinema brasileiro*, op. cit., p. 152.

⁶⁰⁵ Ver MIRANDA, André. “Obra de Lúcia Murat chega ao DVD”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 5.10.2009, p. 4.

⁶⁰⁶ Cf. “ENSP perde Miguel Murat Vasconcellos” In: Informe ENSP, 11.05.2009. Disponível em: <http://www.ensp.fiocruz.br/portal-ensp/informe/site/materia/detalhe/16312> [Acesso em 6.09.2018]

5.6 “Heitor precisou falar”

Dos cinco filhos, éramos três que cresceram nos anos 60, que queríamos mudar o mundo ou pelo menos que ele nos deixasse ser como éramos. Libertários. Com histórias tão diferentes, nunca deixamos de ser os três... 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 [Uma longa viagem]...*⁶⁰⁷

O modo como Lúcia aborda as questões afetivas no cinema revela que considera o sentimento da dor de uma maneira muito mais ampla, emocionada, diria, ao atribuir-lhe uma forte dimensão estética. Foi com o coração cheio de emoção que Lúcia aproximou a câmera do seu irmão caçula, Heitor Murat Vasconcellos. Estava prestes a enveredar num mundo de histórias que não conhecia com profundidade. Com um rosto ameno, enquadrado em primeiro plano, Heitor conta suas peripécias. Sua fala tem início no filme com uma indagação inquietante: suas viagens pelo mundo começaram por questões políticas e, sobretudo, pelas contracondutas praticadas pela irmã no período, resistências de condutas que exercia tanto no seio familiar quanto no mundo público da Universidade. Heitor foi enviado pela família para o Reino Unido, em 1969, para não entrar na luta armada contra a ditadura, seguindo os passos de Lúcia. Em suas palavras:

*Eu fui para Londres porque minha irmã revolucionária [Lúcia Murat] estava começando a me envolver nas passeatas. E daí, meu pai e minha mãe ficaram com medo de eu seguir os rumos dela. Daí me mandaram para a boa vida.*⁶⁰⁸

Com uma linha dramática centralizada na trajetória do irmão caçula, que passou nove anos viajando pelo mundo, entre 1969 e 1978, Lúcia elabora os argumentos que compõem o roteiro do documentário *Uma longa viagem*, busca apontar as diferenças, sem esquecer as semelhanças nas histórias de vida dos irmãos. Contrapondo-se à entrevista com Heitor e às cartas por ele escritas, Lúcia

⁶⁰⁷ Lúcia Murat, em voz off, in filme *Uma longa viagem*, 2011.

⁶⁰⁸ Entrevista de Heitor Murat in *Uma longa viagem*, 2011.

faz comentários em *off*, assume publicamente sua condição de presa política que se tornou cineasta e hoje viaja pelo mundo apresentando suas obras em diversos festivais, num processo inverso ao do irmão que, de viajante livre, hoje é obrigado a enfrentar diversos problemas advindos do uso contínuo de drogas.⁶⁰⁹ Heitor convive diariamente com a esquizofrenia.

Lúcia já tinha ouvido falar inúmeras vezes das viagens de Heitor, frequentemente recebia cartas suas na prisão, ainda em Bangu, embora não tivesse estreito conhecimento das epístolas enviadas por ele para a mãe. Na verdade, “o filme começou há mais de 30 anos, quando Antonina recolheu todas as cartas escritas pelo filho e contratou uma datilógrafa para copiar o material”⁶¹⁰. A querida mãe intuía que aquilo deveria servir no futuro, guardou o acervo documental que após sua morte, em novembro de 1991, ficou sob a tutela de Lúcia. A primeira carta apresentada no filme é direcionada a cineasta.

Londres, 5/7/71

Minha irmãzinha querida:

Não necessito de lhe escrever uma carta grande, pois bem conheces meus sentimentos para contigo. Sabes muito bem que durante todo esse tempo nunca deixei de pensar em você nem de admirá-la. Durante todo esse tempo nunca te abandonei sempre a tive fresca, viva, ativa na minha memória.

Irmãzinha, comprei 4 livros para você. Espero que goste, se não escreva-me contando o que você quiser nem que eu venda as calças possa estar certa que os livros que você quiser eu mandarei.

Heitor Murat.

O universo íntimo dessas histórias passa a ser compartilhado com todos através do personagem de Caio Blat, que encena e personifica Heitor ainda jovem. No filme, Blat lê e interpreta as cartas escritas entre dezembro de 1970 e dezembro de 1978, nos fazendo enveredar por um mundo mágico cuja atmosfera do tempo é capturada não apenas com o sabor da leitura poética, mas também com a projeção de imagens dos lugares visitados por Heitor, imagens de época que atravessam o corpo do ator. Nesse processo de constituição estético-cinematográfica, Lúcia buscou inspiração poética no curta-metragem *Superbarroco*, da cineasta Renata

⁶⁰⁹ Cf. MURAT, Lúcia. *Uma longa viagem*, 2010.

⁶¹⁰ Ver VENTURA, Mauro. “A intimidade como registro de uma época”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 11.05.2012, p. 3.

Pinheiro. Para a diretora, o recurso técnico escolhido permitiu-lhe uma mistura entre fantasia e realidade, passado e presente. Como bem explica:

[...] as projeções de fotos, vídeos ou até de experiências em vídeoarte da época (como as performances de Chacal em Londres realizadas por Luciano Figueiredo) permitem que esses lugares sejam revisitados não dentro de uma proposta geográfica e ilustrativa, mas como parte da emoção do entrevistado-personagem.⁶¹¹

Para Blat, a experiência de interagir com as imagens atravessadas sobre o corpo foi além de prazeroso um resgate *sui generis* da forma de fazer cinema:

Eu sempre achei fascinante trabalhar com projeções. Acho que a palavra, o que é a projeção? É o próprio cinema [...] O fato da projeção sobre o corpo do ator, você sente como se imagem tivesse te atravessando, como se você estivesse realmente mergulhando naquela memória.⁶¹²

A necessidade de combinar diferentes fragmentos (relatos orais, cartas, fotos, imagens de projeção) se transformou em concepções de montagem para Lúcia. O que se segue no filme *Uma longa viagem* deve ser considerado como critérios da construção de montagem no sentido mais amplo, como definido por Eisenstein: “O conflito entre as interações dos fragmentos deve ser resolvido dentro de uma ou outra categoria de montagem, sem permitir que o conflito seja uma entre diferentes categorias de montagem.”⁶¹³ A entrevista com Heitor, o álbum pessoal de fotografias exibido, a leitura e interpretação de cartas feitas por Blat, a projeção de imagens de época sobre o corpo do ator são fragmentos diferentemente iluminados do ponto de vista e conflitantes vibrações de luz, ou de um conflito entre a forma de um objeto e sua iluminação. Tomando por base os argumentos postos em *A forma do filme*, portanto, o documentário de Lúcia parece mais se alinhar a categoria de “montagem tonal” ou “emotiva-melódica”, já que o movimento das imagens deixa de ser uma simples mudança e passa por uma vibração emotiva de uma ordem mais ampla, que seja, aquilo que Deleuze chama de imagem-tempo.

⁶¹¹ MURAT, Lúcia. “Uma longa viagem: proposta estética”. In: *Acervo Taiga Filmes*. Disponível em: <http://www.taigafilmes.com/longaviagem/#> [Acesso em 6 set. 2018]

⁶¹² Entrevista de Caio Blat in *Uma longa viagem, Making of*, 2011.

⁶¹³ EISENSTEIN, *A forma do filme*, op. cit., p. 85.

Com efeito, pode-se afirmar que Lúcia provoca em *Uma longa viagem* uma autêntica elaboração poética da memória, pois dá atenção especial ao falado como dimensão da imagem visual. “O falado faz ver, e a imagem visual torna-se legível”⁶¹⁴, aludindo aqui mais uma vez a Gilles Deleuze, que repetidas vezes chama a atenção para a importância da ruptura do cinema falado com cinema mudo, ao assinalar as resistências que ela suscitou. Tomando para si uma perspectiva deleuziana, quiçá involuntariamente, Lúcia faz uso do filme *Tabu*, de Marnau (1931), “um filme feito como mudo já no tempo do cinema falado, mas de uma maneira de justificar a permanência do mudo”, observa Deleuze com aporte em Louis Audibert.

No filme de Marnau, os personagens Matahi e Reri estão fugindo da maldição do *Tabu*, viajam léguas no mar aberto em busca de um lugar onde a civilização já tenha se instalado e, conseqüentemente, a lei tribal já tenha sido esquecida. Em *Uma longa viagem*, as águas que abundam nas cenas de *Tabu* se transformam numa bela cachoeira, onde, através das projeções das imagens, Caio Blat simula se banhar e profere as palavras:

HEITOR JOVEM/ CAIO BLAT

– O livro da Dra. Mead sobre os hábitos samoanos é realmente muito interessante, apesar de ter se tornado completamente obsoleto. Mas é bom lê-lo, pois compreende-se muito do que está se passando hoje em dia. Me sinto muito leve aqui, andando de lava-lava e camiseta de baixo pra cima, só que às vezes as crianças se tornam um pouco excessivas em sua curiosidade e número, só faltando levantar o meu lava-lava para ver se o meu é igual ao delas.

Corta-se novamente para imagens de “Tabu”. Ouve-se em off, a voz de Lúcia Murat.

LÚCIA (OFF)

– Se *Tabu* foi o sonho do paraíso perdido, Margareth Mead foi o começo do meu sonho que se fez possível. Enquanto meninas da minha idade queriam casar, eu queria ser uma intelectual em Paris com muitos amantes. Como Simone de Beauvoir, é claro, que por sua vez tinha atrás de si mulheres como Margareth Mead. A partir de um longo trabalho realizado nos anos 20 com jovens de Samoa, Mead concluiu que a passagem para a adolescência nos Mares do Sul era uma transição tranqüila e não marcada por confusões emocionais, como no puritano Estados Unidos da época. Sua tese virou bandeira que permitiu às feministas agirem “em nome da ciência”. Quando chegaram os anos 60, ninguém mais queria ser mulherzinha. Enquanto Heitor viajava pelos Mares do Sul, eu começava meu primeiro filme, e Miguel iniciava uma carreira acadêmica.

⁶¹⁴ DELEUZE, *A imagem-tempo*, op. cit., p.267.

Essa fala de Lúcia, recortada do filme *Uma longa viagem*, nos desloca para outra reflexão histórica que desnaturaliza a imagem cristalizada em sua cinematografia, que seja, da ex-guerrilha que foi presa e torturada. Certamente, uma prática da liberdade já existia em sua vida, muito antes de se envolver na luta armada contra a ditadura militar. Na adolescência Lúcia buscava saídas para as “tirânicas da intimidade”⁶¹⁵ que a aprisionavam, a primeira dessas saídas foi à leitura. Em meio às fantasias e aos devaneios que a leitura lhe provocava, Lúcia sentia a necessidade de romper com as normas sociais estabelecidas. Lúcia se quer era nascida quando, em 1928, Margareth Mead impingiu aos pobres samoanos polinésios a sua própria visão de um paraíso sexual radiante em *Adolescência, sexo e cultura em Samoa*, alertando: “as crianças do futuro precisam ter a mente aberta, o lar deve parar de advogar causas éticas ou crenças religiosas através de sorrisos ou olhares severos, carícias ou ameaças. Deve ensinar às crianças como pensar, e não o que pensar”⁶¹⁶. Era um bebê recém-nascido na época do lançamento do mais famoso livro de Simone De Beauvoir, *O segundo sexo*. Para produção de imagens outras do feminino, elabora sua poética cinematográfica a partir do referencial dessas intelectuais, ou melhor, dos encontros renovados com suas ideias. Como enfatiza Susel Rosa⁶¹⁷, ao lado de Luiz Orlandi⁶¹⁸, lembrando do gosto de Deleuze pelos encontros com outros autores como Nietzsche, Espinosa e Foucault, “são encontros cognitivos que aumentam sua potência de pensar e agir”⁶¹⁹.

De acordo com Gabriela de Laurentiis⁶²⁰, embasada em Tvardovskas⁶²¹ e Gloria Orenstein⁶²², esse tipo de prática artística inscreve-se desde os anos de 1970,

⁶¹⁵ Há duas imagens do mundo contemporâneo que o sociólogo e historiador norte-americano Richard Sennett associa as “tirânicas da intimidade”. Uma é a vida limitada por um catálogo da rotina doméstica que logo produz claustrofobia. Outra pode ser aplicada a uma espécie de catástrofe política, o Estado policial em que todas as atividades, todos os amigos e todas as crenças de uma pessoa passam através de uma rede de vigilância governamental. Ver SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. Trad. Lygia Araujo Watanabe. - 2 ed. - Rio de Janeiro: Record, 2016, p. 483.

⁶¹⁶ Cf. MEAD, Margareth. *Coming of Age in Samoa: A Psychological Study of Primitive Youth for Western Culture*. American Museum of Natural History Special Members Edition, 1928, 1973.

⁶¹⁷ ROSA, Susel Oliveira da. “Danda Prado: por uma estética feminista”. In: *Paisagens e tramas: o gênero entre a história e a arte*. Organização de Margareth Rago e Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 111-124.

⁶¹⁸ ORLANDI, Luiz. “Ética em Deleuze”. *Revista CPFL Cultura*. [on-line]. Disponível em: www.cpfcultura.com.br/revista [Acesso em 21 ago. 2015]

⁶¹⁹ ROSA, “Danda Prado: por uma estética feminista”, op. cit., p. 113.

⁶²⁰ LAURENTIIS, Gabriela de. “Fazer e desfazer formas: as imagens do feminino na arte de Louise Bourgeois”. In: RAGO, Margareth; MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo (Orgs.). *Paisagens e tramas: o gênero entre a história e a arte*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 25-36.

num momento em que pesquisadoras revisitavam o passado na busca de imagens das mulheres – não aquelas reivindicadas e produzidas pela cultura patriarcal. Como diz, resumindo a posição das intelectuais:

Um trabalho que visava à associação de poderosas figuras femininas aos domínios não tradicionais da cultura ocidental moderna. Os nomes de médicas, de escritoras, de revolucionárias, de músicas e deusas são, então, recuperados em várias criações da década.⁶²³

Quando Lúcia saiu da prisão, em junho de 1974, e passou a se envolver com o cinema, o irmão Miguel se engajava na residência em saúde pública e no mestrado em doenças infecto-contagiosas, seguindo o caminho do pai. *Uma longa viagem* é feito em sua homenagem, mas o filme é centrado nas duas vertentes radicais da família, traçada por Heitor e Lúcia. Miguel, no entanto, é uma presença constante nas memórias da cineasta, principalmente quando se remete ao período em que estava presa, em Bangu.

Miguel já tinha saído do colégio de padres, onde todos os homens da família estudaram. E estava na faculdade de medicina quando, como qualquer jovem da época experimentou drogas. Os tempos eram outros. A ditadura fazia propaganda sobre um suposto conluio tóxico-comunista. E Miguel também acabou preso por um mês por ter sido apanhado fumando maconha.

[...]

Miguel me visitava sempre que podia. Era um sopro de vida para todas nós que estávamos presas. Era o nosso contato com o mundo jovem. Dos três irmãos mais jovens, Miguel foi o que se estruturou mais rápido e seria, a partir daí, o nosso ponto de equilíbrio.⁶²⁴

A convivência com Miguel foi para Lúcia a linha tênue constante de outra guerra que estava sendo travada contra a ditadura, um conflito sem armas, mais prazeroso e que se faz presente em suas falas. Para os jovens dos anos 1960 e 1970, a geração que se caracterizou por seu interesse em sexo, drogas e *rock and*

⁶²¹ Cf. TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. “Figuras feministas na arte contemporânea”. Dissertação de Mestrado, Unicamp, 2008.

⁶²² ORENSTEIN, Gloria. “Her story: feminist artists reclaim the great goddess”. In: Norma Broude e Mary Garrad (Orgs.). *The Power of feminist art – The American movement of the 1970’s, history and impact*. Nova York: Harry N. Abrams, 1994.

⁶²³ ORENSTEIN, “Her story”, op. cit., p. 184 *apud* LAURENTIIS, “Fazer e desfazer formas”, op. cit., , p. 27-29.

⁶²⁴ Lúcia Murat, em *voz off*, in *Uma longa viagem*, 2011.

roll, e cujo slogan favorito era *make love, not war*, a vida sexual vinha indiscutivelmente em primeiro lugar. A liberdade sexual foi o traço de comportamento que melhor caracterizou o *flower power*. A geração da contracultura foi a primeira a colocar em questão a tradição do amor romântico.

No filme é Heitor quem melhor incorpora essa dimensão do período. Além das memórias narradas pelo próprio personagem, temos o arco dramático, encenado por Caio Blat, “que vai do jovem ingênuo de 18 anos que segue para Londres até nove anos depois, na Índia, extremamente angustiado”. Quando chegou ao Reino Unido, em 1969, Heitor nunca tinha fumado, a primeira vez que trágou teve um ataque de epilepsia. Na capital da Inglaterra, esteve na Embaixada da Rússia e jogou bola com os espões russos. “Eles adoraram meu futebol. E daí eu fui no *Wimpy’s Bar*... depois do futebol tomar uma sopa... e tinha um velho indiano que foi primeiro guru. Daí eu já me converti ao hinduísmo e comecei a sonhar com a Índia...”⁶²⁵

Foi no restaurante *Mr. Submarine*, em Londres, onde trabalhou por pouco tempo, que Heitor experimentou haxixe e cachemira. Planejou com o amigo Robert de ir para Amsterdam de bicicleta, o que não pôde fazer visto que as mesmas foram roubadas. No ano de 1971 esteve em Cannes, cidade do sul da França, onde pode ver um dos mais prestigiados e famosos festivais de cinema do mundo, na época ainda se chamava *Festival international du film*, hoje apenas *Festival de Cannes*. Quando inquirido por Lúcia sobre o lugar, responde: “Não pergunta de Cannes. Cannes não aconteceu nada. Cannes é horrível.” Caio Blat, em cena, explica melhor o desagrado: “A vida em Cannes é caríssima e o nosso dinheiro acabou quase no primeiro dia. O ambiente é doentio.”⁶²⁶

Em 1972, Heitor foi ao Marrocos, adorou Essauira. Além das praias da cidade, destaca a belíssima fortaleza portuguesa do Mogador, lugar onde os portugueses paravam para abastecer no período das Grandes Navegações. Com um sorriso largo, conta que o lugar reunia “muito doidão”, por causa das praias e do haxixe. Em carta, com data de maio de 1972, conta que se desencontrou dos amigos ingleses. Em compensação, encontrou um lindo casal dinamarquês que lhe deu abrigo. Antes de voltar a Londres Heitor relata que comprou ½ Kg de *Zéro-zéro*, segundo ele, o haxixe mais forte da época: “E botei na sola do pé com esparadrapo... e as meias. Daí, no aeroporto de Casablanca, a polícia me parou.

⁶²⁵ Entrevista de Heitor Murat in *Uma longa viagem*, 2011.

⁶²⁶ Ibid.

Olharam até no meu buraco anal... e não tiraram as meias. Daí eu fui para Inglaterra... e assistimos Marx Brothers dando muita gargalhada.”⁶²⁷

Quando voltou a Londres, Bedi, sua namorada, arrumou-lhe um emprego na Corte da justiça. Mas Heitor não aceitou a oferta, uma vez que um dos juízes estabeleceu que ele teria que cortar os cabelos longos. Ele diz: “Eu tive que rir, todos eles usam perucas enormes. Só porque o meu cabelo era natural, eu não poderia trabalhar lá!”⁶²⁸ Em 1972, Heitor foi ao Brasil com a namorada. Lúcia estava presa na Vila Militar, onde só podia entrar pais e irmãos. Na visita, falou pouco com o irmão. “A distância entre o preso e o visitante por ordens do exército era de no mínimo um metro, com a presença de um militar que anotava suas palavras. Soube, portanto, muito pouco do que realmente acontecia com ele.”⁶²⁹ Heitor, lembra bem do episódio:

É, você estava presa. Aí ela [Bedi]: “Lh, eu vou parecer brasileira. Vou levar meu poncho”. Ela botou um poncho verde. Daí ela ficava gritando atrás das grades. Tinham duas grades. Uma isolando você e uma isolando a gente. Daí ela ficou gritando: “Hi! Hi!”.⁶³⁰

Do Rio de Janeiro para Londres, da capital inglesa para Atenas. Em setembro de 1972, Heitor foi para à Grécia, depois seguiu para Austrália.

Atenas, 3 de setembro de 72.

Recebemos um telegrama ontem dizendo não para o carro. Não é nem preciso dizer o estado de tristeza que se apossou de mim e do Rob. O que fazer? Chegamos à conclusão que a melhor maneira de aproveitar os próximos 3 meses seria numa viagem para a Austrália, onde faríamos bastante dinheiro. Acreditamos gastar dois meses e meio para chegar a Sidney, pois o trajeto será todo feito por via terrestre e marítima, devido à situação insular da Austrália. Pelo tom de voz, a senhora talvez pense que é uma brincadeira, mas é tão verdadeira quanto a minha saudade de vocês. Não haverá problemas nem perigo algum, posto que Rob conhece o caminho muito bem, e as estradas são muito movimentadas. A decisão não foi tomada abruptamente. Ponderamos e pensamos todas as conseqüências. Fiquei receoso que a senhora e o papai se preocupassem muito. Mas pensem bem: andar pelas ruas de Nova York é muito mais perigoso do que pela pacífica Índia.

⁶²⁷ Carta de Heitor Murat para mãe. Correspondência de Essauira, Marrocos, 5/72. Arquivo particular de Lúcia Murat.

⁶²⁸ Ver Caio Blat in *Uma longa viagem*, 2011.

⁶²⁹ Lúcia Murat, em voz off, in *Uma longa viagem*, 2011;

⁶³⁰ Entrevista de Heitor Murat in *Uma longa viagem*, 2011.

Heitor Murat.

As cartas dramatizadas por Blat, em *Uma longa viagem*, seguem o percurso cronológico das viagens de Heitor.⁶³¹ É no trajeto para Austrália que ele conhece Ankara (Turquia) e Teerã (Irã), após um longo, demorado e cansativo Irã, finalmente chegou ao Afeganistão, nas cidades de Herat, Mazra-i-Shariff e Kabul. Para além de uma reflexão acerca do Brasil dos anos 1970, as cartas são registros de uma época. Na epístola que escreve em Kabul, por exemplo, Heitor conta que jovens de todo o mundo visitavam a capital afegã na década de 1970. Lúcia se encantou com a história e num tom de denúncia mostra imagens daquele país destruído pela guerra no contemporâneo. Quando, em 2001, as Torres Gêmeas do *World Trade Center* foram destruídas, e o desconhecido Afeganistão surgiu na primeira página de todos os jornais, para a cineasta, parecia impossível que seu irmão tivesse estado lá há mais de 30 anos. Lendo as cartas, tudo lhe pareceu ainda mais fantástico, como se fosse impossível ligar esse presente com o passado.

Kabul, 10/1972

Mil vezes estar aqui do que em qualquer lugar da América. O subdesenvolvimento deles é incomparavelmente mais confortável e atraente do que o nosso. Gosto muito disso tudo aqui. Estou feliz. Não é isso que eu e vocês almejam?

Estou em Kabul, no meio do caminho para Sidney. É uma jornada que eu considero muito importante para mim. Ponderei muito pensando na repercussão que aí teria, que parece ter sido maior do que eu esperava. Eu já vinha pensando em fazer essa viagem há muito tempo, pois o que para vocês pode parecer loucura é normalíssimo para milhares e milhares de rapazes que fazem a mesmíssima viagem. O rádio disse que a quantidade rapazes, e não se vê turistas mais velhos, em trânsito em Kabul é estimado em 15000. Essa viagem não apresenta absolutamente mais perigo do que se fosse feita na Europa. Notícias de rádio dizendo que o Paquistão está tenso, em estado de guerra – bullshit. Não tem povo mais calmo e pacífico que esse aqui.

Heitor Murat.

⁶³¹ As cartas escritas por Heitor em ordem cronológica e que estão disponíveis em formato digital no Acervo Taiga Filmes, foram postadas das seguintes cidades: Londres (5/7/71), Londres (5/1972), Eassaouira (18/5/1972), Londres (29/8/72), Atenas (3/9/72), Ankara (25/9/72), Teerã (28/9/72), Herat (3/10/72), Paquistão (11/72), Bombay (1/12/72), São Francisco (12/3/73), Londres (13/5/73), São Francisco (21/9/73), Páscoa (3/6/1977), Fagaitua (5/7/77), Denpasar (21/4/78), Pandang (2/5/78), Bangcoc (13/5/78). Veja-se: <http://www.taigafilmes.com/longaviagem/#> [Acesso em 6 set. 2018]

Depois de aportar em Kabul, Heitor viajou para o Paquistão. Na região de Lahore, presenciou o aumento das tensões religiosas entre mulçumanos e hindus. Heitor, no entanto, achou melhor omitir o conflito nas cartas.

Eu menti para mamãe. Paquistão sempre foi aquela tensão louca com a Índia, já estavam meio querendo guerrear. Caxemira tinha bomba explodindo. Assam [Estado localizado no leste da Índia], lá do outro lado, fronteira com Bangladesh querendo independência, cadáver descendo o rio. Mas se eu falasse isso para a mamãe, ela ia ter uma crise histérica.⁶³²

Na Índia, Heitor assentou-se nas cidades de Rishkesh, Bombay e Delhi. No país de Mahatma Gandhi encontrou seu paraíso. “A semana que passei em Rishkesh foi maravilhosa. Fiquei na casa do Swami, um homem de 65 anos, que lembrava muito o papai, mas muito mais magro, e que nunca cortou o cabelo e a barba, que eram extremamente grisalhos, longos, lisos e lindos.”⁶³³ Os “compromissos” levaram-no para Bombay, que em sua concepção é o oposto de Rishkesh. “Bombay é uma cidade interessantíssima, onde se pode conseguir o que quiser. É um mundo.”⁶³⁴ Entre os amigos, Heitor conta que houve um sorteio para ver qual deles levariam drogas para Europa, o premiado com o intento foi ele. Foi para Amsterdã não pelo fato de ser uma das cidades mais liberal do continente europeu, mas porque a passagem de avião era mais barata. Quando aportou em terras holandesas foi revistado, flagrado com 5 Kg de entorpecentes na mala, Heitor foi preso e levado para o cárcere. Mesmo no cárcere conseguiu manter em sigilo os 2 Kg de drogas que tinha escondida nas botas que usava. Interrogado sobre a prisão, surpreende a irmã:

Não, a prisão foi uma maravilha. O problema foi aquela semana em isolamento na delegacia de polícia. [...] A prisão era maravilhosa. Tinha cinema, televisão. No quarto só radinho. Mas tocava *rock* o dia inteiro. Gente do mundo inteiro. Tinha até um cubano lá.⁶³⁵

A propósito, cabe destacar que o *rock* domina a película de *Uma longa viagem*. Lucias Marcier e Fabiano Krieger, profissionais responsáveis pela trilha sonora do filme, esclarecem que a seleção musical considerou as canções de *rock*

⁶³² Entrevista de Heitor Murat in *Uma longa viagem*, 2011.

⁶³³ Ibid.

⁶³⁴ Ibid.

⁶³⁵ Ibid..

mais tocadas no rádio nos anos 60 e 70, bem como as músicas que mais marcaram Heitor e Lúcia no período. A pesquisa explorou desde as músicas mais populares as mais eruditas. “*Summertime*”⁶³⁶, a música de abertura e fechamento, foi uma referência que veio da Lúcia”, afirma Marcier. “É uma música importante, que pra ela marcou muito aquela época.”⁶³⁷

Heitor foi extraditado de Amsterdã e chegou de surpresa no Rio. Lúcia já estava no presídio feminino de Bangu, onde as visitas eram num pátio aberto sem censura, quando ele apareceu. Heitor não contou a família o motivo de sua volta, justificou a chegada com os sentimentos saudade. Em *voz off*, Lúcia conta que “seus pais e minhas irmãs ficaram bem emocionados e felizes. Ela e Miguel souberam a verdade. Era mais uma experiência dos três. Nada ameaçadora. Acharam engraçado. Uma prisão na Holanda era bem mais glamorosa do que a de Bangu, e estavam de um jeito ou de outro – os três – na ilegalidade.”⁶³⁸

Em fevereiro de 1973, Heitor voltou a viajar. Esteve em Pittsburg, São Francisco, novamente na Inglaterra, onde morou um tempo no norte de *Nothing Hill*, um lugar que ele descreve como “subterrâneo”, porém muito interessante, principalmente pela mistura de etnias, sujeira e decadência. Depois de um período de desentendimento com a mãe, devido o envio de “mescalinas” que fez para Miguel, o irmão caçula voltou para o Brasil. Era início de 1974, Lúcia ainda estava presa no presídio feminino de Bangu, quando recebeu visitas do irmão. Em junho quando Lúcia saiu da prisão, a família foi buscá-la em três carros. Ao chegar ao apartamento, em Copacabana, ela estava numa paranóia tremenda, e Heitor lhe ofereceu um Mandrix. O irmão caçula reproduz as palavras sem nexo da irmã: “Daí você só dizia: ‘Eles vão entrar pela janela, eles vão entrar pela janela’. E não tomou o Mandrix. Se tivesse tomado o Mandrix, dormia.”⁶³⁹

Heitor não conseguia mais viver no Brasil. Queria apenas conseguir dinheiro para voltar a viajar. Comprou uma passagem para o Pacífico, onde ficou por dois anos: “Ilha da Páscoa, Taiti, Tonga, Fiji... Todas as Ilhas do Pacífico eu fiz descalço com lava-lava. E uma malinha que a mamãe me deu. Nela tinha um cortador de

⁶³⁶ Veja-se Música: *Summertime*. Intérprete: Janis Joplin. Autores: George Gershwin, Du Bose Heyward, Ira Gershwin and Dorothy Heyward. Editora: Warner Chappell. Fonograma: Sony Music Brasil. In: *Uma longa viagem*, 2011.

⁶³⁷ Cf. Entrevistas de Lucias Marcier e Fabiano Krieger in *Uma longa viagem, Making of*, 2011.

⁶³⁸ Ver Lúcia Murat, em *voz off*, in *Uma longa viagem*, 2011.

⁶³⁹ Entrevista de Heitor Murat in *Uma longa viagem*, 2011.

unha e um lenço.”⁶⁴⁰ Dos Mares do Sul para Sydney na Austrália: “Eu bebi feito um gambá, mas até que não passei vexame. Só dancei um pouquinho depois que comecei a tomar umas tequilas. Foi engraçado ver todo o grupo de Londres junto outra vez.”⁶⁴¹ Em setembro de 77, Heitor aportou em Bilpin e Post Hedland. Depois foi à Nova Zelândia, Ujung Padang (abril de 78). Por fim, voltou para Índia, como bem conta em *Uma longa viagem*:

HEITOR MURAT

– Depois fui para Bali, onde eu tive aquele momento maravilhoso do Sat Chit Ananda⁶⁴². Dos *blue meanies*, eu te falei.[...] Eu cheguei em Bali, estava um alvoroço que uma japonesa tinha comido 8 *blue meanies* e morreu.

LÚCIA MURAT

– O que é *blue meanies*?

HEITOR MURAT

– É o cogumelo mais poderoso do mundo. É uma concentração de... sei lá... Como é que é o nome da substância, meu Deus do céu? Fugiu agora... que ele contém, é azul, ele é azulzinho. *Blue meanie*. Daí eu pedi doze e fui para praia... todo mundo nu... Não bateu. Daí eu voltei no dia seguinte... É omelete que eles fazem. Pedi uma omelete com 24. Daí que eu senti que ia bater... eu subi a montanha mais alta e fiquei lá. E daí eu tive o Sat Chit Ananda, que é a união de todas as coisas. Mas aí chegou a noite, passou o efeito, voltei... ao ego. De volta ao ego.

Heitor ainda esteve na China, em Penang, e na Tailândia, em Bangkok, depois voltou novamente para Índia. Ao chegar a Calcutá, conta que a primeira providência foi comprar um brocado para a mãe.

Cheguei na lojinha, o cara me deu duas cervejas e eu pensando que eles não bebiam. Me deu duas cervejas. Eu fiquei todo alegre. Daí eu apontei para um brocado vermelho e preto, pois a mamãe era torcedora do Flamengo. Ele abriu, tinha 3 metros... embrulhei bonitinho para a mamãe, mandei e chegou... Depois eu fiz almofada com o vestido.⁶⁴³

⁶⁴⁰ Ibid.

⁶⁴¹ Ver Caio Blat in *Uma longa viagem*, 2011.

⁶⁴² “Sat Chit Ananda, a união de todos os seres. Tudo é uma coisa só. Você move o braço, a lua se move. Tudo está interligado. É o que os gurus buscam. E que eu pensava que a droga podia levar.” Cf. Caio Blat in *Uma longa viagem*, 2011.

⁶⁴³ Entrevista de Heitor Murat in *Uma longa viagem*, 2011.

Dos três irmãos, Heitor parece ser aquele que tinha os vínculos mais delicados com Antonina, talvez por isso, tal como a mãe, ele se mostre uma pessoa muito religiosa, que adora os ritos litúrgicos da Igreja Católica. Quando a irmã lhe pergunta sobre a eucaristia, é enfática na resposta: “Eu comungo. Eu acho que eu não tenho pecado.”⁶⁴⁴

Na manhã do dia 5 de agosto de 1978, Heitor partiu de Benares para Nova Delhi, a fim de conseguir um visto para o Nepal, onde pretendia passar um mês. No Nepal, perdeu o passaporte e voltou a pé para Nova Délhi. Na fronteira entre o Nepal e Delhi, pôde contemplar o lugar onde o Buda se iluminou, em Bodhgaya.⁶⁴⁵

A jornada de Heitor tem fim em dezembro de 1978. Lúcia conta, em *voz off*, “que a família recebeu um aviso do Itamaraty dizendo que a Embaixada Brasileira em Nova Dheli tinha internado Heitor numa casa de saúde, pois ele estava fora de si e que só poderia voltar acompanhado de um familiar”. Antonina foi buscá-lo, ao chegar à Índia a mãe ficou apavorada, não imaginava que a tão acentuada desigualdade social daquele país fosse tão evidente nos espaços públicos. Mas, naquele momento, não lhe interessava que a Índia fosse um país com inúmeros bolsões de pobreza. A realidade social não lhe importava, apenas a sensação de que aquela sociedade estava roubando seu filho. E se na Embaixada brasileira havia apenas Heitor, na americana ou perdidos em torno da embaixada americana mais de 80 jovens estavam à espera de uma solução ocidental. Como diz Lúcia: “Tinha sido uma longa viagem para cada um deles”⁶⁴⁶.

Lúcia ainda conta que Miguel, exercendo com exímio sua profissão de médico, pôde usar os conhecimentos científicos a favor do irmão.

Foi assim que tentou – tentamos – evitar as internações. Depois que mamãe morreu nós dois ficamos – ou assumimos – o irmão mais novo. Nas primeiras crises de Heitor sob nossa responsabilidade eu tinha medo. É engraçado que Miguel nunca teve medo. Quando chegávamos no apartamento, avisado pelos vizinhos ou até pela polícia em situações mais graves, eu dizia: não entra, ele pode fazer alguma coisa, está fora de controle. Miguel entrava e chamava: “E aí, garotão?” O garotão nunca atirou a faca ou qualquer objeto que tivesse em mãos, mesmo sabendo que atrás de Miguel viriam os enfermeiros e a internação, que nós três não queríamos.

⁶⁴⁴ Ibid.

⁶⁴⁵ Carta de Heitor Murat para mãe. Correspondência de Benares, 4.8.78. Arquivo particular de Lúcia Murat.

⁶⁴⁶ Lúcia Murat, em *voz off*, in *Uma longa viagem*, 2011.

[...]

Foram muitas as internações. Heitor não aceitava a doença e não queria os remédios. Até que anos depois, em meio a uma internação muito dolorosa, eu e Miguel resolvemos aceitar a medicação que ele melhor se adaptava com todos efeitos colaterais que pensávamos um dia poder evitar. Ele nunca mais foi internado. E nós três passamos a conviver com os efeitos colaterais. Pode não ter sido o ideal, mas foi o que conseguimos.⁶⁴⁷

Memórias que não se perderam no tempo, vínculos que se fortalecem com a inscrição no cinema, a emoção dos anos traz o inesperado no filme *Uma longa viagem*, a rememoração dos tempos de tenra juventude desafoga o coração da cineasta. “Um ensaio poético sobre a memória com momentos confessionais balizados pela dor”⁶⁴⁸, afirmou Rodrigo Fonseca. “A intimidade como registro de uma época”⁶⁴⁹, escreveu Mauro Ventura. *Uma longa viagem* é considerado pela crítica cinematográfica como o filme mais autobiográfico de Lúcia Murat, caráter reafirmado inúmeros vezes pela própria cineasta: “Este é um filme sobre a cumplicidade entre irmãos. A ficção te permite mentir sem culpa. Num filme autobiográfico, sobretudo sobre questões de família, você se permite mentir menos.”⁶⁵⁰

Essa mescla entre ficção e verdade, ensejada por Lúcia, pode ser percebida a partir daquilo que Júlia Scamparini define de “discursos-verdade”, experimentados há décadas, como o fez Fellini no cinema com seu *Intervista* (1987), ou Silviano Santiago na literatura com o livro *Em liberdade* (1981). Assim, não é uma novidade estética, mas uma prática hoje comum tanto na literatura como no cinema, que se manifestam na arte e viabilizam novas formas de se contar histórias. Resumindo a estratégia norteadora de intervenção dos autores contemporâneos, Scamparini chama a atenção para o fato de “tanto textos (auto)biográficos como filmes documentários trazem hoje formatos híbridos de discursos, constantemente permeados de elementos ficcionais, explícitos ou não”⁶⁵¹.

Em entrevista concedida à *Revista Época* no ano de 2005, ao tratar sobre o processo de opções estéticas dos seus filmes e diretores com os quais dialoga, Lúcia afirma que sua formação se faz com os filmes da *Nouvelle Vague*. “Devo a

⁶⁴⁷ Ibid.

⁶⁴⁸ FONSECA, Rodrigo. “4º Paulínia Festival de Cinema”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 10.07.2011, p. 2.

⁶⁴⁹ VENTURA, Mauro. “A intimidade como registro de uma época”, op. cit., p. 3.

⁶⁵⁰ Lúcia Murat in FONSECA, “4º Paulínia Festival de Cinema”, op. cit., p. 2.

⁶⁵¹ SCAMPARINI, Julia. “Presença do autor: autoficções de Ricardo Lísias e de Lúcia Murat”. In: *Itinerários*, Araraquara, n. 36, jan./jun. 2013, p.277-286. Veja-se, especificamente, p. 277-278.

eles minha escola de cinema. Esses são os filmes que me formaram. Depois é o depois [...] as coisas estão no ar. E você faz parte delas”⁶⁵². Já em 2018, Lúcia conta que nos anos de 1967 e 1968, alguns dos filmes do “cinema novo francês” fizeram parte da sua vida e ficaram para a eternidade. Naquele momento os filmes não eram algo isolado do seu cotidiano. Eles faziam parte do seu dia a dia, das discussões políticas engendradas com os amigos de militância. A cineasta brinca que o maior barato era não só ver os filmes, mas discuti-los na mesa de um bar ao lado do cinema. Nesse contexto, há três filmes fundamentais para sua formação: *Hiroshima Mon Amour* (1959) e *A Guerra Acabou* (1966), dirigidos por Alain Resnais; *Acossado* (1960), realizado por Jean-Luc Godard com roteiro de François Truffaut.⁶⁵³

Em *Uma longa viagem*, assim como em boa parte da cinematografia de Lúcia é possível perceber um diálogo com esses filmes. No entanto, pode-se considerar que a inspiração poética maior da cineasta advém dos filmes dirigidos por François Truffaut⁶⁵⁴, cujas principais características eram retratar, a sua maneira, o amor, as mulheres, a infância e um fragmento especial da vida de um indivíduo. São desses filmes que vem a poesia de um cinema de narrativa autobiográfica, cujos fundamentos, para muitos, encontram-se na tradição literária francesa de Jean Jacques Rousseau.

De Rosseau à internet, Philippe Lejeune⁶⁵⁵ é um dos autores que mostra como a narrativa autobiográfica passa por modificações e usos diversos, “desloca-se de uma proposta inicial que busca uma totalidade de vida como projeto, mas mantém o sentido da *anamnêsis*, de uma evocação voluntária do passado”⁶⁵⁶. Buscando a construção desse conceito, o autor trabalha como os diários íntimos, escritos em segredo e sem pretensões de publicação, seriam uma forma dessa

⁶⁵² Entrevista de Lúcia Murat in Revista *Época*. Rio de Janeiro: Editora Globo S.A., n. 358, 23.03.2005. [Exclusivo online] Disponível em: www.revistaepoca.globo.com [Acesso em 01 out. 2011]

⁶⁵³ Ver entrevista de Lúcia Murat ao autor, Rio de Janeiro, 5 abr. 2018. Ver, ainda, “E agora, Lúcia”. In: *filmecultura* 60 | julho • agosto • setembro 2013.

⁶⁵⁴ Para entender a relação entre a obra de Lúcia Murat e François Truffaut, faço uso da sua biografia produzida por Antoine De Baecque e Serge Toubiana, considerada a biografia definitiva de Truffaut. Os autores eram amigos do biografado e tiveram acesso aos seus arquivos para relatarem sua infância conturbada, seu aprendizado autodidata de cinema, seus 21 longas e suas relações. De Baecque trabalhou como crítico e Toubiana foi redator-chefe da *Cahiers du Cinéma*. Cf. DE BAECQUE, Antoine; TOUBIANA, Serge. *François Truffaut – Uma Biografia*. Rio de Janeiro, Record, 1996.

⁶⁵⁵ LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: De Rosseau à internet*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2008.

⁶⁵⁶ Ibid., p. 19. As mudanças apontadas por Phillippe Lejeune no cânone da escrita autobiográfica também se fazem presentes na seguinte obra historiográfica: DOSSE, François, *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

“escrita do eu”, em que prevalece a fragmentação do tempo, visto que [...] “são instantâneos, instantes de anúncio, impressões, perceptos, recordações”. Outro elemento dessa “escrita do eu”, cujas referências estão nos escritos de Montaigne, seriam “os ensaios”, que como gênero também limítrofe à autobiografia, estariam mais interessados nas experiências e episódios da existência do que em relatos de uma vida.⁶⁵⁷ Contudo, a exploração biográfica e autobiográfica instaura um “espaço” de muitas controvérsias.

Imerso nesse vasto campo narrativo do *espaço biográfico*, para fazer uso da chave teórica aberta por Leonor Arfuch⁶⁵⁸, cujo fio condutor é a memória e o atributo principal é o convite à intimidade e experiência vivencial, pode-se dizer que *Uma longa viagem* se encontra entre a *autobiografia* e o *ensaio*. Talvez, por isso, Lúcia o define como um *documentário-ensaio*, uma junção da estratégia que deriva da operação cinematográfica que problematiza a trajetória de uma artista e seu legado cultural imerso no pensamento tipicamente ensaístico ancorado em referências biográficas e numa memória afetiva próprios da autobiografia.

“Escrever é inscrever-se, é fazer existir publicamente”, afirma Phillippe Artières⁶⁵⁹, o que no caso de Lúcia Murat assume uma grande dimensão, visto que o cinema é um canal de *mass media* moderna. Seja no discurso autobiográfico, seja no ensaio publicado como filme, o cinema de Murat aventa para a tensão que há no sentido estabelecido na tradição autobiográfica, muito conhecido em nosso tempo, na qual a primeira pessoa encarrega-se da enunciação num esforço de busca da verdade em seu interior, embebido em muitos casos dos conceitos morais cristãos, sobretudo da tarefa confessional – onde o indivíduo investiga a si mesmo, como meio de produzir uma liberação e purificação, e, em contrapartida, àquilo que Michel

⁶⁵⁷ LEJEUNE, *O pacto autobiográfico*, op. cit., p. 46-48.

⁶⁵⁸ Entre o público e o privado, entre o real e a ficção, entre o escrito autobiográfico e o ensaio, o conceito de “*espaço biográfico*” é elaborado por Leonor Arfuch para investigar as interrelações entre memória, espaço e tempo, que seja: “um espaço de narrativas plurais constituído por discursos complexos e paradoxais, não apenas dicotômicos, que têm como potencialidade a mobilização sensível e intelectual de seus receptores, interpelados por um sujeito que expõe seus próprios limites e a impossibilidade de alcançar uma definição absoluta e verdadeira de si mesmo e do mundo”. Arfuch destaca também a confluência de fatores que contribuíram para a ascensão da intimidade, inspirada pelas reflexões de Hannah Arendt no livro *Homens em tempos sombrios*. Cf. ARFUCH, Leonor. *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona, Paidrós, 1995; ARFUCH, L. *El espacio biográfico*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007; ARFUCH, L. *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008; ARFUCH, L. “Mujeres que narran: Trauma y memoria”, *Labrys, estudios feministas*, jan.-dez. de 2009.

⁶⁵⁹ ARTIÈRES, Philippe. “Arquivar a própria vida”. In. *Estudos Históricos*, nº 21: *Arquivos Pessoais*. Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, 1998.

Foucault⁶⁶⁰ observa na *escrita de si* dos antigos greco-romanos, em que as experiências de constituição subjetiva tem sentido profundamente diverso e estranho a nós. Não sem efeito, faz pensar como a *escrita de si* ocidental está sendo utilizada na sociedade contemporânea. Essa questão é fundamental no cinema de Lúcia, em que o exercício da subjetividade vive em função de uma estética que, em tese, dá potência a um novo modo de ação política, a um novo modo de viver o feminino.

Lúcia foi ovacionada pelo público no 4º Festival de Paulínia, quando da estreia de *Uma longa viagem*, em 8 de julho de 2011. O filme foi agraciado com o prêmio da crítica no festival.⁶⁶¹ O documentário de Lúcia também integrou a seleção competitiva de longas nacionais concorrentes na mostra gaúcha do 39º Festival de Gramado. Exibido na noite de domingo, em 7 agosto de 2011, foi consagrado como o recordista de aplausos entre todas as sete produções concorrentes exibidas pela maratona cinematográfica. “Risadas contínuas sublinharam a recepção *caliente* dos 980 espectadores do Palácio dos Festivais às lembranças de Heitor, de suas ‘jornadas chapadas’ (de mescalina, de cânhamo e de toda a sorte de alucinógenos)”⁶⁶² – escreveu Rodrigo Fonseca.

Na noite de premiação, no sábado do dia 13 de agosto, o Kikito de melhor filme foi para *Uma longa viagem*. O filme de Lúcia recebeu mais quatro láureas, condecora com o troféu de melhor ator a Caio Blat, que já havia vencido no ano passado por *Bróder*, e laureado com os prêmios de direção de arte, do júri popular e do júri de estudantes de cinema. Emocionada, Lúcia subiu ao palco, discursou para a plateia e dedicou a sessão a Caio Blat, cujo trabalho de dramatização das cartas escritas por Heitor conquistou o afeto dos resenhistas de jornais das mais diversas latitudes do país. “Há 22 anos, eu estive aqui em Gramado com meu primeiro filme, *Que bom te ver viva*. É estranho estar de volta depois de tanto tempo e estar viva.”⁶⁶³

Exibido comercialmente em 8 salas de cinema no Brasil, *Uma longa viagem* só foi visto por um público 6.759 pessoas e rendeu um modesto lucro de R\$

⁶⁶⁰ FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: M. Foucault. *Ditos e escritos V: Ética, sexualidade, política*, op. cit., p. 141-157.

⁶⁶¹ Cf. FONSECA, “4º Paulínia Festival de Cinema”, op. cit., p. 2.

⁶⁶² FONSECA, Rodrigo. “Cinco prêmios para ‘Uma longa viagem’”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 15.08.2011, p. 10.

⁶⁶³ Lúcia Murat em discurso no 39º Festival de Gramado, 13.8.2011. Ver Ibid.

63.640,26.⁶⁶⁴ Apesar disso, Lúcia não se abateu e retomou seu projeto cinematográfico anterior. Nessa época, ao se debruçar em leituras, encantou-se com os textos de Tatiana Salem Levy⁶⁶⁵, autora de *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Lúcia convida-a para contribuir com a elaboração do roteiro de *Sala de espera*, filme que dedicara a sua grande amiga dos tempos de juventude. A poesia que se tece traz vínculos e ideais que se fortalecem no presente: o cinema dá lugar mais uma vez a exposição da dor, desafogando o coração.

⁶⁶⁴ Cf. Arquivos do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, Agência do Cinema Nacional - ANCINE.

⁶⁶⁵ LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.



Foto 1: Lúcia Murat e seu irmão Miguel, por volta de 1953, na praia de Copacabana, Rio de Janeiro.⁶⁶⁶

⁶⁶⁶ Arquivo particular de Lúcia Murat.



Foto 2: Lúcia entre os irmãos, Heitor e Miguel, na praia de Copacabana, por volta de 1960.⁶⁶⁷



Foto 3: Lúcia (à direita) com os pais, irmãos e irmãs, por volta de 1966. Antonina, sua mãe, está no centro, segurando um pequeno bouquet de rosas.⁶⁶⁸

⁶⁶⁷ Idem.

⁶⁶⁸ Idem.



Foto 4: O pai, Dr. Miguel Vasconcellos, por volta de 1935.⁶⁶⁹



Foto 5: O pai (quarto à esquerda), médico politizado, foi diretor do Hospital Getúlio Vargas e do Hospital Pedro Ernesto, no Rio de Janeiro.⁶⁷⁰

⁶⁶⁹ Idem.

⁶⁷⁰ Idem.



Foto 6: A mãe, Antonina Murat Vasconcellos, por volta de 1940.⁶⁷¹

⁶⁷¹ Idem.



Foto 7: Lúcia aos 19 anos de idade no álbum de Ibiúna, outubro de 1968.⁶⁷²

⁶⁷² Arquivos Nacional, Rio de Janeiro.

ESTADO DA GUANABARA
SECRETARIA DE SEGURANÇA PÚBLICA
SUPERINTENDÊNCIA EXECUTIVA
DOPS - SERVIÇO TÉCNICO

PLANILHA DE REGISTRO

S. S. P. - I. C. P. - J. B.
D. I. - S. D. - S. A. E.
PRONTUÁRIO S. F. A. Nº 9878
Documento nº 2

NOME LUCIA MARIA MURAT VASCONCELLOS
FILIAÇÃO Miguel Vasconcellos e Antonina Murat Vasconcellos
NACIONALIDADE Brasileira
NATURALIDADE Guanabara
DATA DO NASCIMENTO 24/10/ 1 948
ESTADO CIVIL solteira
PROFISSÃO estudante
INSTRUÇÃO universitaria
RESIDÊNCIA Hilario Gouvea, 30 - ap. 202
LOCAL DE TRABALHO _____

NOTAS CROMÁTICAS

CUTIS branca CABELOS castanhos
OLHOS verdes BIGODE _____
BARBA _____ COMO USA _____

FILIAÇÃO MORFOLÓGICA

ALTURA 1,55 PÊSO 53 FOT _____



Identificado por RUI em 16 de Outubro de 1 968
Fotografado por WALMAR em " de " de "

x Lucia Maria Murat Vasconcellos
Assinatura do Identificado

88

2	SÉRIE MÃO ESQUERDA	POLEGARES	INDICADORES	MÉDIOS	ANULARES	MÍNIMOS
		SEÇÃO				
	SÉRIE MÃO DIREITA					

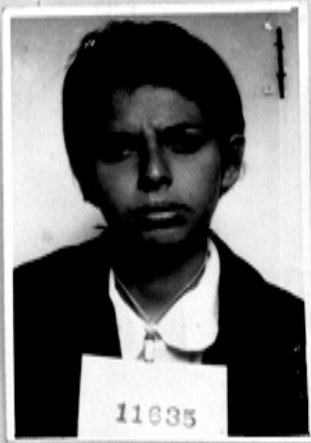
Foto 8: Ficha policial de Lúcia elaborada pela Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS), 16.10.1968.⁶⁷³

⁶⁷³ Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

RESERVADO

GB - SECRETARIA DE SEGURANÇA PÚBLICA
 DEPARTAMENTO DE ORDEM POLÍTICA E SOCIAL
 DIVISÃO DE OPERAÇÕES - SERVIÇO DE BUSCAS.
SEÇÃO DE BUSCAS OSTENSIVAS

LUCIA MARIA MURAT DE VASCONCELOS
" MARIANA "



CONFIDENCIAL

Anexo a Mem. 055/SBO-71.

ACAP/

CONFIDENCIAL

S. S. P. — D. G. I. E. — RJ.
 DARQ — S. I. — SD.
 Prontuário n.º 4878
 Documento n.º 30

Foto 9: Capa do Prontuário policial de Lúcia Murat, seção de buscas ostensivas, DOPS, 1971.⁶⁷⁴

⁶⁷⁴ Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.



Foto 10: Lúcia em fotografia de identificação policial, DOPS/GB, 1971.⁶⁷⁵

⁶⁷⁵ Idem.



Foto 11: Lúcia durante a prisão no DOI-Codi, (DOPS/GB), 14 de junho de 1971.⁶⁷⁶

⁶⁷⁶ Idem.



Foto 12: Lúcia de perfil na foto anterior.⁶⁷⁷

⁶⁷⁷ Idem.



Foto 13 :Lúcia durante a prisão no Presídio Talavera Bruce, por volta de 1973.⁶⁷⁸



Foto 14: Lúcia de perfil na mesma foto.⁶⁷⁹

⁶⁷⁸ Idem.
⁶⁷⁹ Idem.



Foto 15: Lúcia entre presas políticas no Presídio feminino de Bangu (penúltima à direita), 1974.⁶⁸⁰



Foto 16: Lúcia com o irmão Miguel no Presídio Talavera Bruce, junho de 1974.⁶⁸¹

⁶⁸⁰ Arquivo particular de Lúcia Murat.

⁶⁸¹ Idem.



Foto 17: Lúcia (ao centro) e Walter Carvalho (à direita) trabalham nas filmagens do filme *Que bom te ver viva*. A atriz Irene Ravache está em primeiro plano, deitada. Rio de Janeiro, 1988.⁶⁸²



Foto 18: Irene Ravache durante filmagens.⁶⁸³

⁶⁸² Idem.

⁶⁸³ Idem.



Foto 19: Lúcia (ao centro) dirigindo as primeiras sequências do filme *Doces poderes*. Locação da TVE-RJ, 1995.⁶⁸⁴



Foto 20: Lúcia (à direita) com a atriz Marisa Orth durante as pré-filmagens de *Doces poderes* no Restaurante Rio's.⁶⁸⁵

⁶⁸⁴ Idem.

⁶⁸⁵ Idem.



Foto 21: Lúcia (à direita) observa o ator Antônio Fagundes durante as filmagens de *Doces poderes*.
Sala do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1995.⁶⁸⁶



Foto 22: Lúcia com o ator Tuca Andrada durante pré-filmagens de *Doces poderes*.⁶⁸⁷

⁶⁸⁶ Idem.

⁶⁸⁷ Idem.



Foto 23: Lúcia na primeira visita à reserva indígena Kadiwéu. Pantanal, Corumbá, Mato Grosso do Sul, 1997.⁶⁸⁸



Foto 24: Lúcia à direita de boné na mesma visita à reserva Kadiwéu.⁶⁸⁹

⁶⁸⁸ Idem.

⁶⁸⁹ Idem.



Foto 25: Filmagens da primeira sequência de *Brava gente brasileira*. Rio Paraguai, MS, 1999.⁶⁹⁰



Foto 26: Filmagens da sequência missal no Forte Coimbra.⁶⁹¹

⁶⁹⁰ Arquivo Taiga Filmes.

⁶⁹¹ Arquivo particular de Lúcia Murat.



Foto 27: Lúcia ao lado do ator Floriano Peixoto nas pré-filmagens de *Brava gente brasileira*. Reserva Indígena Kadiwéu, MS, 1999.⁶⁹²



Foto 28: Lúcia, Paulo Lins e Nelson Sargento, 2003.⁶⁹³

⁶⁹² Arquivo Taiga Filmes.

⁶⁹³ Idem.



Foto 29: Lúcia dirige as filmagens de *Quase dois irmãos*. Colônia Juliano Moreira, 31.07.2003.⁶⁹⁴



Foto 30: Caco Ciocler na sequência da greve de fome em *Quase dois irmãos*.⁶⁹⁵

⁶⁹⁴ Idem.

⁶⁹⁵ Idem.



Foto 31: Lúcia, a coreógrafa Gabriela Figueiroa e a bailarina Sonia Destri, em uma das salas do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, na Tijuca, abril de 2006.⁶⁹⁶



Foto 32: Caio Blat encena Heitor jovem em *Uma longa viagem*, 2011.⁶⁹⁷

⁶⁹⁶ Foto de Leonardo Aversa/ Acervo *O Globo* • Segundo caderno, 21.04.2006, p. 1.

⁶⁹⁷ Arquivo Taiga Filmes.

UMA LONGA VIAGEM

um filme de LUCIA MURAT
com CAIO BLAT

London, 12/09/71
Mãezinha linda do meu coração
Sei que tudo depende de nós e talvez
as crises não tenham sido como a se-
nhora esperava. Nossa querida Lúcia
não desfez a família nenhuma ma-
ninho pelo contrário, vejo que es-
tamos dia a dia nos unindo mais, nos
abrindo, enfim enfrentando as bor-
doadas da vida com muito brio.

Foto 33: Carta de Heitor para a mãe.⁶⁹⁸

⁶⁹⁸ Correspondência de 12.9.71. Arquivo particular de Lúcia Murat.

UMA LONGA VIAGEM

um filme de LUCIA MURAT
com CAIO BLAT

ilha, 6.II.43

Lúcia,

CENSURADO

olha hoje me deu vontade de
galopar com todo mundo não 5
da manha e ainda não dormi.
sabe quando a mãe não ajuda a casa?
é... tntii, mas não consegui escrever.
mas tô com uma tremenda necessidade
de abraçar todo mundo de quem eu gos
to. você

Paulinho

Foto 34: Carta de Heitor para Lúcia.⁶⁹⁹

⁶⁹⁹ Correspondência de 6.2.73. Arquivo particular de Lúcia Murat.



Foto 35: Lucia (à direita) passa instruções à atriz Simone Spoladore, que vive a personagem Ana no filme *A Memória Que Me Contam*. Rio de Janeiro, 2011.⁷⁰⁰

⁷⁰⁰ Imagem: Divulgação / Imovision.



Foto 36: Lúcia com as bailarinas Maria Alice Poppe e Angel Vianna. Festival do Rio, 4.10.2015.⁷⁰¹



Foto 37: Lúcia Murat (ao centro) e elenco de *Praça Paris* no Festival do Rio 2017.⁷⁰²

⁷⁰¹ Arquivo particular de Angel Vianna.

⁷⁰² Arquivo Festival do Rio.

7 CINEMA, MEMÓRIA E FEMINISMOS OU ARTE DO VIVER

7.1 “Tenho a memória que me contam”

Ainda em 2010, antes mesmo de lançar o filme *Uma longa viagem*, em meio ao processo de filmagens desse documentário, Lúcia retomou a escrita do roteiro ficcional do projeto *Sala de espera*, concluído no dia 28 de abril, conforme a última versão que ela mesma me enviou por e-mail. Como dantes falado, o argumento encontra-se embasado no filme *As invasões bárbaras*, de Denys Arcand, lançado em 2004, ficção que conta a história de Rémy (Rémy Girard), um personagem que está à beira da morte e com dificuldades em aceitar o seu passado, ele busca encontrar a paz. Para tanto, recebe a ajuda de Sébastien (Stéphane Rousseau), seu filho ausente, da sua ex-mulher e de velhos amigos.⁷⁰³ Na história narrada por Lúcia também estão presentes duas gerações: a de ex-guerrilheiros, que resistiram e viveram a tortura dos anos abruptos da ditadura brasileira; e a dos seus filhos, que cresce numa democracia. Ambas se encontram numa sala de hospital, onde Ana, uma amiga em comum, encontra-se muito doente, ela vive seus últimos dias. Pais e filhos falam do passado, às vezes em clima de embate. Um cenário que, para a diretora, oferece leituras diferentes, dependendo da idade do espectador.

Para além da dimensão *mnemônica*, a cineasta levanta ainda questões sobre a violência no contemporâneo, acerca da sobrevivência e também das perdas afetivas. No entanto, é a delicadeza da maneira como se relaciona com a memória que ganha sua forma poética, tanto que o título do filme é modificado para *A memória que me contam*.

Assim como em seus filmes anteriores, Lúcia reúne muitos elementos da sua vida em seu novo longa. Ana, na verdade, é uma personagem ficcional inspirada em Vera Sílvia Araújo de Magalhães, a *Dadá* (ou *Carmen*, ou *Andréa* ou *Marta*, de acordo com os codinomes variáveis da DI-GB).⁷⁰⁴ Amigas desde os tempos do cursinho pré-vestibular no Colégio Andrews, Lúcia e Vera saíram juntas de casa em 1968 e foram morar num apartamento em Ipanema. Depois do AI-5 passaram a se esconder no mesmo *aparelho*. Duas meninas da zona sul ensolarada, cujos

⁷⁰³ Ver “Sinopse” do filme *As invasões bárbaras*, 2004.

⁷⁰⁴ Sobre Vera Sílvia Magalhães e sua atuação na DI-GB, ver RIDENTI, *O fantasma da revolução da revolução brasileira*, op. cit., p 201-203; CARVALHO, *Mulheres que foram à luta armada*, op. cit., cap. 33, p.168-181; CENTENO, *Os vencedores*, op. cit., p. 374.

momentos partilhados nas praias do Rio são reelaborados no novo projeto cinematográfico de Lúcia, que se faz encenar na tela na pele da cineasta Irene Constantino, personagem de Irene Ravache, uma retomada da personagem feita pela mesma atriz no filme *Que bom te ver viva*⁷⁰⁵.

No final de 2007, Vera Sílvia Magalhães foi internada por causa de um enfisema. Lúcia achava que seria apenas uma nova internação entre tantas. Porém, o seu corpo, após tantas dores, não resistiu. Faleceu no dia 19 de dezembro, aos cinquenta e nove anos.⁷⁰⁶ Em entrevista ao jornal *O Globo*, Lúcia conta que a ideia do filme havia surgido há mais de vinte anos, mas que o roteiro foi elaborado somente após a morte da amiga.⁷⁰⁷ Portanto, o filme é uma obra-homenagem que mais uma vez ajuda-lhe a lidar com a partida de alguém muito amado. A afável relação amiga dos tenros tempos de juventude ganha cor na poesia da cineasta, como podemos evidenciar já a partir da primeira sequência do roteiro:

ABERTURA - EXTERIOR DIA PRAIA DESERTA

Imagens abstratas: mar e areia numa praia deserta. Vozes de duas jovens rindo. Pés correndo na areia. Mãos tentando puxar uma das jovens para dentro d' água. Mas ela recusa. Imagens apenas de areia, mar e pés. Elas se deitam na areia.

Close em pés que se movimentam na areia. Em off, ouvem-se a vozes de Ana e Irene. A maior parte dos diálogos serão em off. E Ana aparece depois, como uma figura etérea, pouco definida. Nesse primeiro momento, é como se fosse um diálogo de pés.

IRENE (off)

– Eu não entendo uma guerrilheira que não sabe nadar nem andar de bicicleta.

ANA (OFF, irônica)

– O que você não entende é que esporte é fútil e que a guerrilha é apenas um meio para se chegar a uma sociedade melhor.

IRENE (OFF)

– E para que serve o corpo então? Os pés afundam na areia.

Close em Ana que fala meio rindo.

⁷⁰⁵ A atriz Irene Ravache conta que aceitou o convite de Lúcia com encantamento, pois o roteiro do filme pareceu-lhe muito sedutor, visto a possibilidade de voltar a fazer o mesmo personagem. Em suas palavras: “se não é o mesmo papel é um pouco da mesma personagem, se não é a mesma personagem é o mesmo papel, porque eu volto a fazer a Lúcia, uma diretora, uma cineasta. E essa cineasta é a Lúcia. Ela, inclusive, me colocou de óculos. É a Lúcia.” Cf. entrevista de Irene Ravache in *A memória que me contam, Making of*, 2012.

⁷⁰⁶ CENTENO, *Os vencedores*, op. cit., p. 374.

⁷⁰⁷ Entrevista de Lúcia Murat para RISTOW, Fabiano. “Conflito de gerações para falar sobre sobrevivência”. In. *O Globo* • Segundo caderno, 18.6.2013, p. 10.

ANA.

– Para trepar...

ANA é uma personagem jovem, charmosa, em torno de vinte anos. A câmera segue seu corpo elástico e sensual que se movimenta contra a areia.

Irene vai até o mar e mergulha. A câmera segue Irene ao longe.

Imagens de ondas batendo na areia.

Entram os créditos do filme.

EXTERIOR RIO DIA/ENTARDECER/NOITE

Os créditos continuam numa sequência filmada de helicóptero. Imagens das praias afastadas do Rio de Janeiro durante o dia. Corta para imagens das praias mais próximas do centro do rio no entardecer. Corta para imagens da cidade do Rio de Janeiro à noite. Imagens de ruas do Rio à noite.

Terminam os créditos.

INTERIOR NOITE /CARRO IRENE

Imagens das ruas do Rio vistas através de uma janela de carro que se movimenta.

Irene, agora com aproximadamente 60 anos, vestida e maquiada com simplicidade e elegância, num estilo mais moderno, está dirigindo. Seu rosto está tenso. Lembranças e lembranças parecem tomar conta do personagem.

INTERIOR NOITE CASA DE SAÚDE LOBBY

Um médico caminha em direção ao Lobby de uma casa de saúde onde estão reunidos cerca de seis amigos de Ana. Entre eles, Henrique (Hamilton Vaz Pereira), artista plástico, em torno de 60 anos, um pouco blasé; Zezé (Clarisse Abunjamra), curadora de artes plásticas, mulher interessante, que fala rápido e incisivamente, tomando sempre a iniciativa; e Paolo (Franco Nero), um homem ainda bonito nos seus 55 anos, italiano que fugiu de seu país no final dos anos 70 por conta da sua participação em um grupo de esquerda armado. Apesar de morar no Brasil há bastante tempo, Paolo tem sotaque carregado. Todos estão preocupados. O médico cumprimenta algumas pessoas efusivamente, como se também as conhecesse há muito tempo, como se também fizesse parte da turma. Todos, aos poucos, se posicionam em volta dele para ouvi-lo, lembrando uma conferência de imprensa. Essa sequência vai ser entrecortada por imagens em close do CTI e de mãos e um braço de uma mulher envelhecida, Ana, mas seu rosto nunca vai aparecer. A decadência vai ser apresentada apenas através de partes do corpo.

MÉDICO

– Visitas nem pensar. Ela está no CTI e qualquer excitação seria prejudicial.⁷⁰⁸

⁷⁰⁸ MURAT, Lúcia; LEVY, Tatiana Salem. *Sala de espera*. Rio de Janeiro, 28/04/2010, p. 1-2.

Em admirável invenção do roteiro, valorizado pela participação da romancista Tatiana Salem Levy, autora do autobiográfico *A chave da casa*, Ana ganha uma vida paralela em duas dimensões: “ora encarna ideias em *flashbacks* que não interrompem o tempo presente (como *Morangos silvestres*), ora se materializa em cena atraída pelas emoções dos que velam por sua sobrevivência”⁷⁰⁹. Ana também é uma personagem que aparece sempre manceba, na figura etérea da atriz Simone Spoladore, apesar do filme se passar no contemporâneo, quando Vera teria 64 anos de idade. Isso acontece, explica Lúcia, porque Ana é fruto da imaginação dos outros personagens. Em suas palavras: “ela aparece sempre jovem, sempre bonita, sempre inteligente, sempre maravilhosa, como toda bela utopia”⁷¹⁰. O lirismo da juventude em Ana pode ser comparado à visão utópica de Thomas More acerca do Brasil, um lugar onde o pau-brasil ainda existe, dando sombra e oferecendo um raro espetáculo com suas belas flores amarelas. A esperança utópica para Lúcia é a transformação da nossa cultura política⁷¹¹, a memória preservada e a democracia consolidada.

O filme segue a trilha de experimentações formais ousadas, e isso contribui para a constituição de sua face lírica. A principal ousadia é o uso de uma trilha sonora operística quase permanente, conferindo ao filme de Lúcia o tom de uma ópera popular. Sobre esse aspecto, Diego Fontecilla, músico chileno responsável pela trilha sonora, fala com autoridade:

Quando nos encontramos pela primeira vez para conversarmos sobre o filme, vimos que ele teria de ter um tom operístico, pois trata dos sobreviventes de uma utopia. [...] O principal desafio na composição da música de *A memória que me contam* foi acompanhar a ação, apoiando sutilmente as emoções e situações, tentando não dramatizar excessivamente ou manipular o personagem nas cenas.

O personagem de Ana serviu como um guia: uma mulher que está no limite entre a vida e a morte, entre a presença e ausência. O estado de Ana, este ir e vir, é para mim como as ondas do mar na cena de abertura, um som sutil, um pulso de vida que ainda resta.

⁷⁰⁹ AZEREDO, Ely. “Luta armada pela história”. In: *O Globo*, Rio Show, 13.06.2013. Disponível em: http://www.taigafilmes.com/memoria/pdfs/O_Globo.pdf [Acesso em 21 set. 2018].

⁷¹⁰ Lúcia Murat in *A memória que me contam*, *Making of*, 2012.

⁷¹¹ A origem do conceito de cultura política remonta a dois cientistas políticos norte-americanos, Gabriel Almond e Sidney Verba. Para esses autores, cultura política seria a “expressão do sistema político de uma determinada sociedade nas percepções, sentimentos e avaliações da sua população”. Para saber mais ver MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014; GOMES, Angela de Castro. “História, historiografia e cultura política no Brasil: algumas reflexões”. In SOHIET, Rachel; BICALHO, Maria Fernanda; GOUVÊA, Maria de Fátima (Orgs.). *Culturas políticas*. Ensaios de história cultural, história política e ensino de história. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, p. 21-41.

Através da música, tentei indicar a fragilidade e a profundidade desta mulher. A voz da soprano foi utilizada como uma representação musical de seu caráter forte e épico.

Lúcia e Fontecilla evitaram, desse modo, o tratamento naturalista das imagens, preservando uma construção autoral original. A ficção se assume como discurso elaborado, como imagem-tempo, no sentido definido por Gilles Deleuze⁷¹². Na história de Ana, a partir do trabalho de memória realizado, existe a emergência da figura de Vera trazida à luz pela câmera através dos fragmentos de falas, fotografias, depoimentos gravados, tudo rearticulado com o intercalar da lírica da trilha sonora, compondo os elementos formais da narrativa.

Reiterado várias vezes na narrativa, Ana é Vera. Única mulher na direção da Dissidência Estudantil da Guanabara, assim como Lúcia, descobriu no seio da família o seu lado nas contendas sociais. Bisneta do político republicano Augusto Pestana e neta de Clóvis Pestana, ministro dos transportes nos governos de Eurico Gaspar Dutra e Jânio Quadros, aos onze anos ganhou *O manifesto comunista* de presente de um tio. O encontro com Karl Marx e Friedrich Engels potencializa suas ações infantis libertárias, a beatitude é ressaltada por Lúcia na sequência em que mostra a chegada do filho de Irene ao Rio. Eduardo veio a se juntar a mãe e seus amigos em torno do definhamento de Ana, *persona* admirável e de quem o jovem tem muitas lembranças afetivas dos tempos de infância.

INT/ EXT DIA TÁXI - LINHA VERMELHA

A paisagem da cidade passeia pela janela de um carro. Eduardo (Miguel Thiré) e Gabriel (Patrick Sampaio) estão num táxi a caminho da zona sul.

Gabriel, curioso, observa o contraste daquela paisagem urbana, as favelas que se amontoam ao lado da Linha Vermelha. Por um instante vira-se para o namorado, mas Eduardo olha pela janela concentrado.

Sobre as imagens das favelas que passam, a voz de Ana falando da revolução.

ANA (OFF)

– Eu tinha 12 anos quando li O Manifesto Comunista pela primeira vez. Fiquei encantada: Proletários do mundo, uni-vos! Saí dando tudo o que era meu, bicicleta, bonecas, roupas. Foi uma loucura, minha mãe dizendo que comunismo não era isso, mas não teve jeito. Até hoje sou assim: despossuída.⁷¹³

⁷¹² Cf. DELEUZE, *A imagem-tempo*, op. cit., p. 179.

⁷¹³ MURAT, *Sala de espera*, op. cit., p. 8.

Depois do encontro ideológico e intelectual, Ana sempre irá aparecer na imaginação das outras personagens em relações interpessoais ou de envolvimento com a militância armada. Vera, inspiração poética de elaboração da personagem, fazia parte da linha de frente da Dissidência. O jornalista Ayrton Centeno, embasado em Luiz Maklouf Carvalho, aponta que sua estreia na Frente de Trabalho Armado (FTA) aconteceu num roubo de armas com mais dois companheiros ao gasômetro do Leblon: “Vera aproximou-se do guarda que portava uma metralhadora, com cigarro entre os dedos, pediu fogo. Sedutora, usava uma peruca loura. Distraído, o segurança foi neutralizado.” Na noite de 16 de março de 1970, foi encurralada no bairro da Penha com José Roberto Spigner, seu namorado, e o artista plástico Carlo Zílio. “Gastou toda a munição e, com um revólver sem balas, rendeu um taxista, driblou o cerco e escapou. Suas ações incluíram supermercados, bancos, cofres e carros fortes. Virou um personagem midiático: a *Loura dos Assaltos*.”⁷¹⁴

O mais alto degrau das ações armadas, no entanto, veio com sua participação no sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick, em 4 de setembro 1969. O acontecimento é reelaborado tanto na exegese literária do roteiro quanto nas imagens do filme através de uma sequência em *flashback*.

FLASHBACK - EXTERIOR NOITE RUAS DO RIO

Black. Vozes e sons em off. Pneu de carro que freia bruscamente. Vozes de jovens nervosos. Entre eles, a de uma mulher. É ANA. Toda essa cena vai ser rodada não como uma cena de ação, mas como nossa memória. Confusa. Quase toda em black. Apenas alguns pequenos flahs iluminados por uma lanterna de um carro que passa numa outra rua. A única pessoa que se vê ligeiramente é Ana.

ANA

– Embaixador, fica tranquilo. Nós somos revolucionários. Nada de mal vai acontecer.

Um carro passa com os faróis altos em uma rua próxima e por menos de um segundo a cena se ilumina voltando em seguida à penumbra. Black. O som de uma coronhada. É a voz do Ministro José Carlos⁷¹⁵ (José Carlos Machado).

⁷¹⁴ CENTENO, *Os vencedores*, op. cit., p. 372

⁷¹⁵ O ex-guerrilheiro e Ministro da Justiça, José Carlos, é um dos personagens mais distantes do grupo no tempo presente e também muito criticado. Apesar de profundamente ligado a Ana e a seus amigos, tem um cotidiano estressante no poder e está mais preocupado com as pressões palacianas do que em resgatar a história de sua geração. Cf. acervo da Taiga Filmes, elenco do filme *A memória que me contam*. Disponível em: <http://www.taigafilmes.com/memoria/elenco+a-memoria-que-me-contam.htm> 3/4 [Acesso em 21 jan. 2018]

MINISTRO (OFF)

– Ele vai dormir tranquilo.

As cenas não chegam a se gravar na retina. Sons de passos rápidos no black.

Essas mesmas imagens do seqüestro são apresentadas mais uma vez. Mas dessa vez com mais luz nos planos e um outro som. De risos. As ações são mais nítidas. Vozes de Ana com Eduardo criança, cerca de 8, 10 anos. Os dois se divertem, riem alto.

ANA (OFF)

– Do que você quer brincar agora?

EDUARDO (OFF)

– De seqüestro do embaixador americano

ANA ri alto.

ANA (OFF)

– Tá bem, mas então eu sou a sequestradora.

EDUARDO (OFF)

– Ah não... da última vez foi você. Hoje sou eu.

*Ouve-se a gargalhada de Ana.*⁷¹⁶

Única mulher no sequestro de Elbrick, Vera ficou num dos três carros empregados na ação, ao lado de João Lopes Salgado. Nas mãos, uma bomba caseira feita em uma lata de leite Ninho⁷¹⁷. Antes do sequestro, Marcelo Ridenti escreve que Vera se encarregou de fazer o levantamento de campo.

Passeando de minissaia pela rua São Clemente, em Botafogo, e fazendo-se passar por empregada doméstica, seduziu primeiro um funcionário da guarda da embaixada dos Estados Unidos e, depois, o próprio chefe da segurança. Enquanto os guardas se deixavam seduzir, Vera descobria toda a rotina de Elbrick, seus horários, seu Cadillac preto, modelo *Fletwood Limusine Serie 75*, com portas destrancadas e sem seguranças. Sozinha, levantou as informações para o embargo do embaixador americano.⁷¹⁸

Vera, em entrevista concedida a Ridenti, contou que depois do sequestro de Elbrick ficou na completa clandestinidade – “ficava dentro de casa o dia inteiro, lendo, armada e com muito medo”. Quase todos os participantes responsáveis pelo

⁷¹⁶ MURAT, *Sala de espera*, op. cit., p. 14-15.

⁷¹⁷ Cf. CENTENO, *Os vencedores*, op. cit., p. 373.

⁷¹⁸ Veja-se entrevista de Vera Sílvia Magalhães in RIDENTI, Marcelo. “As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo”. In: *Revista Tempo Social*, Faculdade de Sociologia da USP, 1990.

sequestro do embaixador dos Estados Unidos acabaram no cárcere e na tortura e, outros, na morte. No dia 9 de março de 1970 foi a vez de Vera. A polícia lhe flagrou com Carlos Zílio e Daniel Aarão Reis panfleteando no morro do Jacarezinho, zona norte do Rio. No conflito armado, Vera acertou um agente, porém foi atingida na cabeça e capturada. Em entrevista a Luiz Carvalho, conta-nos o episódio:

Eu não me rendi. Saí correndo e atirando. Acertei o policial. Era ele ou eu. O tiro que ele me deu entrou e saiu da minha cabeça. Mas num tiroteio você não sente dor. É uma emoção tão impressionante que você não sente nada, a não ser o grande desejo de sobreviver. Eles eram dezenas. Eu saí com o 38 na mão e eles saíram me dando porrada, coronhada, tudo. De repente chegou um policial, me levantou no colo e disse: “A minha filha tem a sua idade. Por que você está fazendo isso?”

O tempo urgia. Nós vivíamos atrás do tempo. Tinha que dar tempo pra lutar e pra amar, senão dali a pouco o amor acabava. A gente fazia tudo. A gente acreditava que a revolução era longa, mas na prática fazia tudo muito rápido.⁷¹⁹

Em *A memória que me contam*, a perseguição a Ana (Vera) vem numa sequência em *flashbak*.

FLASHBACK - INTERIOR DIA SUBURBIOS DO RIO

Close nuns pés correndo, primeiro lentamente, em *slow*. Depois rapidamente. Imagens de costas de uma jovem mulher correndo em diferentes ruas dos subúrbios do Rio. É Ana. Sons de perseguição. Alguns tiros de vez em quando, menos realistas, como se existissem mais na cabeça de Ana, como se fossem parte dela.⁷²⁰

Depois da captura, Vera foi levada para o DOI-Codi do Rio, na Rua Barão de Mesquita, na Tijuca, lá passou por três meses de tormentos, sendo brutalmente torturada, enfrentou o martírio com extrema coragem. Libertada em 15 de junho de 1970, na condição dos quarenta presos políticos trocados pelo embaixador alemão Von Holleben⁷²¹. Os efeitos da violência associada do flagelo, obra do general Fiúza de Castro, se fizeram notar na foto clássica dos banidos do Brasil, Vera (à direita) é a única sentada, não conseguia parar em pé: “Ela destoa do grupo que mira a

⁷¹⁹ Vera Sílvia Magalhães in CARVALHO, *Mulheres que foram à luta armada*, op. cit., p. 180.

⁷²⁰ MURAT, *Sala de espera*, op. cit., p. 38.

⁷²¹ Sobre o sequestro de Von Holleben, ver “O sequestro do Embaixador da Alemanha Ocidental” in: *Jornal do Brasil* – 13 Jun. 70 – p. 1.

objetiva, seu olhar sereno busca outro ponto além do enquadramento”⁷²².

No filme de Lúcia, o crime do suplício que se abateu sobre Ana (Vera) se transmuta também para outras fronteiras da vida, na esfera do privado, o restante são expressos em uma sequência de diálogos entre as personagens Zezé, Carlos e Ricardo⁷²³ (Otávio Augusto).

INTERIOR NOITE CASA DE SAÚDE

Zezé, Carlos e Ricardo estão na sala de espera. Eduardo e Chloé⁷²⁴ (Naruna Kaplan de Macedo) chegam com Dalva (secretária do lar de Ana). Agora, já são umas 12 pessoas esperando notícias.

Todos abraçam Dalva carinhosamente. O clima é de afeição na sala. Todos se sentam, os jovens ficam conversando com Dalva. De longe, os mais velhos observam carinhosamente a cena.

CARLOS

– Só a Dalva mesmo para aguentar. Porque com a Ana, tudo acontece em excesso.

ZEZÉ

– Não só foi torturada, ficou parálitica. Não teve um câncer, teve dois.

RICARDO

– Não teve um marido, teve cinco!⁷²⁵

Exilada do Brasil, Vera morou em cinco países, primeiro no Chile, depois Argélia, Alemanha, Suécia e França. Formou-se em sociologia e economia. Em Paris, na Sorbonne, frequentou a classe do exilado Fernando Henrique Cardoso.⁷²⁶ A atmosfera da capital de França é capturada pela câmera sensível de Lúcia Murat, no corte para a próxima sequência, quando Ana corre por diferentes ruas dos

⁷²² CENTENO, *Os vencedores*, op. cit., p. 374. Ver a foto dos 40 presos políticos banidos do Brasil no Acervo digital dos Documentos Revelados: <https://www.documentosrevelados.com.br/repressao/forcas-armadas/sequestro-do-embaixador-alemao-libertou-40-presos-politicos-dos-centros-de-tortura/> [Acesso em 17 set. 2018].

⁷²³ Ricardo: também ex-militante, trabalha hoje como professor, e é pai de Gabriel, namorado de Eduardo. É dos poucos que não se “atualizou” com o passar dos anos e conserva uma visão maniqueísta da realidade. Tem uma visão idealizada do passado. Um personagem pouco flexível nas suas relações, mas que guarda um afeto muito grande por todos os ex-companheiros. Ver acervo Taiga Filmes, elenco do filme *A memória que me contam*. Disponível em: <http://www.taigafilmes.com/memoria/elenco+a-memoria-que-me-contam.htm> 3/4 [Acesso em 21 jan. 2018]

⁷²⁴ Chloé: Sobrinha de Ana, filha de sua irmã que ficou em Paris e se casou com um francês. Bilíngue, se sente dividida entre as duas nacionalidades. Estudante de Science-Po em Paris, vem ao Rio ao saber que sua tia está muito mal. Ana a sentia como a filha que nunca teve. Sua chegada e suas ideias radicais agitam a geração jovem. (Ibid.)

⁷²⁵ MURAT, *Sala de espera*, op. cit., 24.

⁷²⁶ CENTENO, *Os vencedores*, op. cit., p. 374.

subúrbios do Rio. A sequência se dá sem interrupção como se fosse possível correr do Rio para Paris. Como se Ana nunca conseguisse parar de correr, fugindo de alguma coisa.

FLASHBACK INTERIOR DIA PARIS

Ana de costas ao longe continua correndo pelas ruas de Paris. Imagens de Paris dos sonhos um pouco vertiginosas. A jovem continua correndo até parar numa daquelas pontes do Sena onde as pessoas se jogam. Câmera mostra as águas do Sena. Essas águas vão se confundir com a próxima cena. Vê-se Ana olhando o Sena. O texto abaixo vai ser lido cortando-se dessa imagem para a da próxima sequência

FLASHBACK INTERIOR ESTUDIO

Imagem levemente fora de foco, uma foto de um jovem dos anos 60 com dezoito anos. Foto de carteira de identidade. Fazer um jogo com uma placa de vidro facetada que, filmada, lembre o movimento da água. Como se a câmera estivesse tentando descobrir a imagem da foto atrás da parede de vidro. Ela vai e volta nos detalhes, mas não consegue nunca formar um rosto. Sons de tiro trabalhados com eco, como se viessem de muito longe.⁷²⁷

ANA (OFF)

– Até a morte dele eu me comportava com uma força invejável. Até na tortura me comportei de uma forma suicida, épica, heróica, e olha que eu tinha medo, muito medo...

Pausa. Barulho de água.

ANA (OFF)

– Ele morreu de tarde. De manhã, ele tinha me dito: Ana, a gente tem que sair dessa, porque deve ser eu ou você. E foi ele. Entendeu?

Close no rosto de Ana no Sena.

INTERIOR DIA ILHA DE EDIÇÃO

Irene está com uma foto de um jovem dos anos 60 na mão. É a mesma foto que apareceu antes. Na sua mesa estão espalhadas várias fotos, entre elas várias de Ana e uma de Ana com o rapaz. Ela está com Gabriel vendo as fotos, analisando qual a melhor.

GABRIEL

– Olha esse, consegui com a irmã dele.

A foto é meio embaçada. Irene apanha essa foto, tem uma pequena contração no rosto e se emociona. Gabriel fica sem graça e dá um toque na mão dela. Ela lhe devolve com um sorriso. E, com a voz ainda meio embargada, diz.

IRENE

– Belo trabalho.

⁷²⁷ MURAT, *Sala de espera*, op. cit., p. 38.

No burilar das fotografias, chama à atenção a imagem do calhamaço *Direito à verdade e à memória*, próximo a Irene. O livro foi organizado pela *Secretaria Especial dos Direitos Humanos* e Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos, publicado em 2007⁷²⁸. Aliás, tanto o filme anterior de Lúcia, o documentário *Uma longa viagem*, quanto *A memória que me contam* são projetos pensados e produzidos no contexto em que a Corte Interamericana de Direitos Humanos da Organização dos Estados Americanos (OEA) se dirige ao Estado brasileiro, em agosto de 2009, exigindo explicações sobre a demanda apresentada pelos Membros da Comissão dos Mortos e Desaparecidos Políticos de São Paulo e o Grupo Tortura Nunca Mais do Rio de Janeiro. Instalada na Costa Rica, a Corte condenou, em 15 de dezembro de 2010, o Estado brasileiro pelo desaparecimento de 62 pessoas na Guerrilha do Araguaia. Além disso, a sentença estipula que o Estado brasileiro deve promover uma investigação para esclarecer a verdade dos fatos ocorridos no Araguaia, definir e aplicar sanções previstas pela lei, considerando que as disposições da lei de Anistia “carecem de efeitos jurídicos e não podem seguir representando um obstáculo para a investigação, nem para a identificação e punição dos responsáveis.”⁷²⁹ Ademais, a Corte determinou categoricamente a constituição da Comissão da Verdade no país. O denodo foi atendido através da lei n.º 12.528, sancionada pela então presidenta Dilma Russeff, em 18 de novembro de 2011, que criou a Comissão Nacional Verdade⁷³⁰.

Num efeito positivo também foram criadas as Comissões Estaduais da Verdade, buscando contribuir para a constituição de uma verdade histórica construída com a participação de fontes vivas, humanas, tais como a própria cineasta Lúcia Murat, que prestou seu depoimento à Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro, à terça-feira de 28 de maio de 2013. Lúcia falou das torturas a que foi submetida durante a ditadura militar, chegando às lágrimas por diversas vezes. Em tom emocionado, finalizou com uma frase que demonstra todo nosso sentimento e anseio: “espero que a Comissão possa ouvir os que ainda estão vivos e a todos aqueles que foram reconhecidos para que possamos revelar por inteiro

⁷²⁸ BRASIL. *Direito à verdade e à memória: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos*. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.

⁷²⁹ RAGO, *A aventura de contar-se*, op. cit., p. 223-224.

⁷³⁰ A Comissão Nacional da Verdade, a CNV, foi formada para examinar e esclarecer os crimes contra os direitos humanos praticados no período da ditadura, “a fim de efetivar o direito à memória e à verdade histórica e promover a reconciliação nacional”. Cf.: Art. 1º in BRASIL. *Lei n.º 12.528*, de 18 de novembro de 2011. Cria a Comissão Nacional da Verdade no âmbito da Casa Civil da Presidência da República. Brasília, DF: Diário Oficial da União - Seção 1 - Edição Extra - 18/11/2011, Página 5.

esse período”⁷³¹.

No entendimento de Lúcia, “o que resta da ditadura brasileira” não seriam somente as contas a pagar, a impunidade aos torturadores como uma delas, mas principalmente o medo instaurado pelo Estado brasileiro com o golpe civil-militar de 1964 e a disseminação de uma *cultura do terror*, conforme Michael Taussig, visando a “seja em nome de Deus, do mercado ou da produção obter informações e controlar populações, classes sociais e nações”⁷³². Para Paulo Eduardo Arantes, essa característica intrínseca ao Estado autoritário instalado no Brasil pós-1964 perdura ainda hoje com a questão da segurança e a normalização da violência política.⁷³³

Fazendo uma ponte entre presente e passado, reafirmando seu compromisso com a memória, ratificando veementemente no cinema, Lúcia parece dizer: o Brasil não realizou o imperativo categórico, o que permite que a ditadura se repita. Assim como fez o Supremo Tribunal Federal, ao proferir a decisão da ADPF 153, em 29 de abril de 2010, rejeitando o pedido da Ordem dos Advogados do Brasil, para a punição dos agentes do Estado que cometeram os crimes de tortura, assassinato e desaparecimento de presos políticos durante a ditadura militar.

Essa herança do terror parece ser *O preço de uma reconciliação extorquida*, tal como escreve Jeanne Marie Gagnebin em ensaio heurístico escrito para o livro *O que resta da ditadura*. Inclusive, a título de resolver essas questões que assombram nossa “democracia”, Paulo Eduardo Arantes cita a filósofa suíça, concordando com sua referência a Adorno para estabelecer um novo “imperativo categórico” no Brasil: agir e pensar de tal forma que Auschwitz não se repita. Para tanto, seria necessária uma “reconciliação” não extorquida com o passado; um processo de elaboração histórica que encontra o exemplo significativo impetrado por Nelson Mandela na África do Sul:

⁷³¹ Cf. “Depoimento de Lúcia Murat para a Comissão da Verdade do Rio (CEV-Rio) in: *Banco de Dados – Memórias Reveladas*. Arquivo Nacional. Código: BR RJANRIOCNV.0.DPO.00092001294201338.

⁷³² Em seu trabalho sobre o terror no sudoeste da Colômbia, Michael Taussig desenvolveu uma discussão que perpassa tanto a formação do mundo colonial como as questões que as experiências ditatoriais provocaram. Ver TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem: um estudo sobre o terror e a cura*. São Paulo: Paz e Terra, 1993, p. 30.

⁷³³ ARANTES, Paulo Eduardo. “1964, o ano que não terminou”. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 205-236.

[...] quando saiu da prisão – onde ficou 27 anos –, Nelson Mandela instituiu a “Comissão Verdade e Reconciliação”, que trabalhou durante três anos, de 1995 a 1998, para tornar públicos os crimes cometidos durante o período do *apartheid*, ouvir as vítimas e os criminosos, isto é, narrar, na medida do narrável, o que aconteceu e, depois, anistiar – ou não – os culpados.⁷³⁴

Resta-nos, pois, questionar por que razão houve um apelo institucional com a lei de anistia ao esquecimento de crimes de um Estado ilegal⁷³⁵? Reflexão que nos remete a uma discussão sobre as questões da memória e do esquecimento, dimensão subjetiva que Lúcia faz questão de enfatizar em seu filme através de Paolo, personagem do ator Franco Nero, um italiano exilado no Brasil e acusado de terrorismo em seu país. Nos anos 1970 fazia parte da luta armada numa organização de esquerda. Ironicamente, é tratado pela mídia como um membro da *brigata rossa*, grupo mais conhecido, com o qual possui divergências. Está no Brasil há 15 anos como refugiado político, mas acaba sendo preso pela justiça brasileira que atende e analisa um pedido de extradição solicitado pelo governo italiano.

INTERIOR DIA PRISÃO

Num parlatório da polícia federal, Paolo e Irene se abraçam. O advogado diz que conseguiu segurar a ordem de extradição e que ele vai ser julgado pelo Superior Tribunal Federal. Paolo está com medo e faz uma espécie de lamúria, reclamando que a Itália não esquece, que é vingativa.

Paolo olha interrogativamente para Irene como se perguntasse por Zé Carlos. Ele começa a ficar intranquilo. Nesse diálogo, ele vai pouco a pouco se exaltando até quase perder o controle.

PAOLO

– Está todo mundo caindo fora, certo?

IRENE

– Que é isso, Paolo? Está todo mundo com você. Mas as pessoas fazem o que podem, na posição em que estão. Também não é assim. Todo mundo tem sua vida hoje e portanto seus compromissos.

PAOLO

– É isso... aqui todo mundo tem sua vida hoje... Dezenas de milhares de pessoas participaram dos anos de chumbo. Foi uma

⁷³⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. “O preço de uma reconciliação extorquida”. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010, p.178.

⁷³⁵ Sobre a percepção teórica que percebe o Estado autoritário brasileiro (1964-1985) como Estado ilegal, veja-se SAFATLE, Vladimir. “Do uso da violência contra o Estado ilegal”. In: Edson Teles e Vladimir Safatle (Orgs.). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 237-252.

milîtância de massa, que levou a uma repressão igualmente de massa. As pessoas queriam mudar a sociedade, roubaram, se bateram, mataram e morreram por isso. E a Itália continua a insistir que tudo aquilo não foi político... No Brasil, e em toda a América Latina, houve anistia. Houve processos políticos. Só a Itália acha que foi tudo uma questão de pecado, arrependimento e punição.

Antes de qualquer reflexão, Lúcia quer desmitificar sua geração, deslocando-se de uma percepção que vitimiza os ex-guerrilheiros, como bem esclareceu a Fabiano Ristow: “Não fomos vítimas passivas. Nós reagimos. Evidentemente também erramos, como qualquer ser humano. Mas foram momentos muito duros. Queria que (os jovens) vissem aquele momento com a complexidade dele.”⁷³⁶ Nesse sentido, Lúcia insiste num trabalho *mnemônico* acerca daquele período paradigmático na história do Brasil, marcado pela brutalidade, e se alinha a perspectiva crítica da transfiguração relacional entre a ignorância e a indiferença que existe no Brasil contemporâneo em relação ao seu passado, a partir da lei de anistia. É também nessa perspectiva que Gagnebin fala sobre o esquecimento, chamando a atenção para a existência de uma dimensão negativa e uma positiva do esquecimento. A dimensão negativa seria, justamente, aquela das leis de anistia nas quais tem-se “a imposição do esquecimento como gesto forçado de apagar e de ignorar, de fazer *como se não houvesse havido* tal crime, tal dor, tal trauma, tal ferida no passado”⁷³⁷. Esse esquecimento forçado não gera um esquecimento real e faz com que as memórias briguem para voltar, tentem sempre reaparecer. Dessa forma, “a anistia configura sempre uma política de *sobrevivência imediata* [...], mas não pode pretender ser uma política definitiva de regulamento da memória histórica”⁷³⁸.

Assim, a “reconciliação nacional”, pretendida pela Comissão Nacional da Verdade – formada para examinar e esclarecer os crimes contra os direitos humanos praticados no período da ditadura, “a fim de efetivar o direito à memória e à verdade histórica”⁷³⁹ – certamente não advém da anistia, tendo a *possibilidade* de ser conquistada através da dimensão positiva do esquecimento. Essa não visa a negar ou apagar os fatos do passado; busca uma vida sem ressentimentos; permite a “instauração do novo” a partir de uma “elaboração do passado”.

⁷³⁶ Lúcia Murat in RISTOW, “Conflito de gerações para falar sobre sobrevivência”, op. cit., p. 10.

⁷³⁷ GAGNEBIN, “O preço de uma reconciliação extorquida”, op. cit., p.179.

⁷³⁸ Ibid., p. 180.

⁷³⁹ Cf. Art. 1º da Lei n.º 12.528, de 18 nov. 2011.

Elaboração que, segundo Maria Paula de Araújo, só seria possível em nosso país com base de um “revisonismo jurídico” da lei de anistia⁷⁴⁰. Aliás, a autora faz uma crítica ferrenha a interpretação do STF quanto à isenção constitucional dos crimes praticados pelo aparelho repressivo de Estado contra a dignidade da pessoa humana. Ela encontra respaldo na interpretação doutrinária dos constitucionalistas brasileiros Dalmo de Abreu Dallari, Fabio Comparato e Márcio Thomaz Bastos. Desse modo argumenta:

Para eles, a lei concedeu anistia aos crimes *políticos* cometidos durante o regime militar. Ela não anistiou torturadores, porque a tortura não é crime político, é crime contra a humanidade. A lei da Anistia, portanto, não impediria a apuração de responsabilidades nem o julgamento e punição de torturadores. Esta questão, ainda não resolvida, expressa-se hoje no debate da Comissão de Verdade.⁷⁴¹

A anistia, então, é encarada por Araújo como uma questão chave, “política e simbólica”, para o entendimento do período ditatorial no Brasil, e para a compreensão das lutas políticas da época, das disputas em torno da memória do período, do processo de transição vivido pelo país, das políticas de reparação que o Brasil vem implementando, das polêmicas surgidas a partir dessas políticas, dos desafios referentes à consolidação democrática e das polêmicas em relação às demandas de verdade e justiça.

A partir desse pressuposto, podemos pensar o engajamento de historiadores, pesquisadores ou cineastas como Lúcia Murat que produzem acervos documentais sobre pessoas que lutaram contra a ditadura e/ou que participaram da campanha pela anistia. Nesse processo que Araújo denomina de “direito à memória e à verdade na justiça de transição”, deve-se dar atenção para a importância do testemunho das mulheres que foram alvo da repressão. Corroborando com a visão da historiadora italiana Silvia Salvatici, que apontou a riqueza dos depoimentos

⁷⁴⁰ Maria Paula Araújo afirma que a lei de anistia foi recebida como uma vitória parcial pelos movimentos de oposição ao regime militar. Ao mesmo tempo que a lei permitia a volta dos exilados, ela nem tocava na questão das mortes e desaparecimentos forçados. Aos poucos, por medidas e leis complementares, todos os prisioneiros políticos foram libertados, ultrapassando as barreiras inicialmente impostas pela Lei da Anistia de 1979. Nos anos seguintes - em 1985, 1988, 1992, 1995, 2001 e 2002 - a anistia foi alvo de nova legislação federal. Para saber mais, ver ARAÚJO, Maria Paula. “Uma história oral da anistia no Brasil: memória, testemunho e superação”. In: MONTENEGRO, Antonio Torres *et. al.* (Orgs.). *Marcas da memória: história oral da anistia no Brasil*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012, p. 61-62.

⁷⁴¹ ARAÚJO, “Uma história oral da anistia no Brasil...”, *op. cit.*, p. 63.

femininos, no texto intitulado *Memórias de gênero: reflexões sobre a história oral de mulheres*⁷⁴², Araújo argumenta que “os depoimentos de mulheres que passaram pela prisão trazem um olhar e uma experiência bastante específica e significativa”⁷⁴³. Nesse caso, ela cita como particularmente expressivos os depoimentos de mulheres como Ana Miranda (Ana Bursztyn), Jessie Jane, Flávia Schilling, Rose Nogueira, entre outros⁷⁴⁴.

A exemplo do livro recente de Susel Oliveira da Rosa, intitulado *Mulheres, ditaduras e memórias*⁷⁴⁵, encontramos diversas obras que trabalham com depoimentos de mulheres que se engajaram na luta contra a ditadura. Este trabalho com as mulheres tem referência pioneira no cinema com o primeiro longa-metragem de Lúcia Murat, o filme *Que bom te ver viva*. Lembrando que o trabalho da cineasta com a memória se estende por toda a sua cinematografia, não como um mero registro de depoimentos, mas como uma construção imagética, uma elaboração da imagem-tempo, que, para além dos conceitos postulados por Gilles Deleuze, comunica-se com os sentidos definidos por Antônio Torres Montenegro⁷⁴⁶ ao afirmar que toda elaboração *mnemônico* se dá, a partir do que nós já temos acumulado e que percebemos ou interagimos com o mundo ao nosso redor.

Certamente, na cinematografia de Lúcia Murat, há uma valorização especial da memória individual⁷⁴⁷, (auto)biográfica e autoral da cineasta, mas que também é coletiva⁷⁴⁸, ou seja, há uma dupla dimensão da memória, pessoal e social que são indissociáveis em sua arte⁷⁴⁹. Em suas narrativas (auto)biográficas, documentais e/ou ficcionais encontramos memórias de atores que, tal como ela, participaram da resistência à ditadura, algo semelhante ao que Judith Butler aponta em outra condição histórica na obra de Primo Levi, pensando o presente. Em suas palavras:

⁷⁴² SALVATICI, Silvia. “Memórias de gênero: reflexões sobre a história oral de mulheres”. In: *História Oral* - Revista da Associação Brasileira de História Oral, v. 8, nº 1, 2005, p. 29-42.

⁷⁴³ ARAÚJO, “Uma história oral da anistia no Brasil...”, op. cit., p. 70.

⁷⁴⁴ Ibid.

⁷⁴⁵ ROSA, *Mulheres, ditaduras e memórias*, op. cit..

⁷⁴⁶ Cf. MONTENEGRO, *História, metodologia, memória*, op. cit..

⁷⁴⁷ Ver BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. - 4. ed. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

⁷⁴⁸ Para saber mais sobre a memória em sua dimensão coletiva, ver HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

⁷⁴⁹ Nas reflexões de Michael Pollak, encontramos um estudo da memória nas suas duas dimensões: individual e coletiva, sem sobrepujar uma à outra. Cf. POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15; POLLAK, Michael. “Memória e identidade social”. In: *Estudos Históricos*. Tradução de Monique Augras. Rio de Janeiro: vol.5, n. 10, 1992, p. 200-212.

Para Primo Levi, a própria possibilidade de contar uma estória era necessária para rechaçar os revisionistas, mas o trauma que modula e interrompe cada estória e até os modos de esquecimentos que lhe permitam viver enquanto pôde parecem trabalhar contra essa importante exigência histórica e jurídica de dar um relato claro do que aconteceu.⁷⁵⁰

Do mesmo modo, contar, lembrar e filmar para Lúcia é sua maneira de cuidar dos presentes e daqueles que se foram, para que jamais sejam esquecidos. Um trabalho marcado pelo cuidado de si e cuidado com o outro, considerando a estética cinematográfica vinculada à memória daqueles que sobreviveram ou não. Como Ana (Vera), cuja sequência do funeral ao som melódico de uma opereta em *Réquiem*⁷⁵¹ está imortalizada no seio da história do cinema brasileiro.

INTERIOR DIA SALA DE CREMAÇÃO

Muita gente vem chegando. Cerca de 200 pessoas estão na sala. Chega uma coroa imensa escrita. "Saudades, Zé Carlos". Ele não conseguiu vir de Brasília. Todos os outros amigos estão presentes. Henrique, Zeze, Cacalo, Paolo, Irene, João, a mulher de 40 anos, e muito mais.

Todos os filhos também estão presentes abraçando os pais. Gabriel chega com Eduardo. Ricardo está chorando num canto. Gabriel se aproxima para abraçá-lo. Irene vê Eduardo e pede para ele colocar o CD com as músicas que Ana mais gostava.

Começa a cerimônia. O som não sai, o aparelho parece que está com problemas

Eduardo se aproxima de Irene, que chora.

IRENE

– Cadê o CD?

EDUARDO

– Eu estou tentando, mãe, mas não está funcionando.

IRENE

– Porra, Eduardo, eram as músicas que ela gostava. Eu te pedi para revisar.

EDUARDO

– Eu revisei mãe, é o aparelho daqui que não funciona.

⁷⁵⁰ BUTLER, Judith. *Caminhos divergentes: judaicidade e crítica do sionismo*. Trad. Rogério Bettoni. - 1ed. - São Paulo: Boitempo, 2017, p.. 183-184. cap. 7.

⁷⁵¹ A *Missa de Requiem* ou *Réquiem*, também conhecida por *Missa para os mortos* ou *Missa dos mortos*, é uma missa celebrada em sufrágio da alma ou das almas de uma ou mais pessoas falecidas, usando uma forma particular de o Missal Romano. É com frequência, mas não necessariamente, comemorado no contexto de um funeral. Definições musicais da Missa de Réquiem são também chamadas de *Requiems*, e o termo foi posteriormente aplicado a outras composições musicais associados à morte e luto, mesmo quando eles não têm relevância religiosa ou litúrgica. Cf. SCHÜLER, Arnaldo. *Dicionário enciclopédico de teologia*. Editora da ULBRA. 2002.

Continua a cerimônia com um som baixo de um cd que não se ouve direito.

Carlos se aproxima para falar e começa a chorar no meio da fala, gagueja e pára.

HENRIQUE

– Ana foi a nossa eterna rebelde, aquela que nos unia e de quem precisávamos...

INTERIOR NOITE SALA DE CINEMA

A cena anterior se repete agora em 35mm em outra textura, na mesma textura dos flashbacks. Mas dessa vez tudo dá certo. O som, as palavras de todos. A emoção sem erros.

A cremação de Ana ocorre ao som de “Se todos fossem iguais a você”. Enquanto o caixão desce, ao fundo, imagens de Ana jovem em diversas situações.

Aos poucos corta-se para uma platéia atenta, emocionada. Percebe-se então que se está numa sala de cinema. Irene está na platéia.

Nesse momento, entende-se que o filme sobre Ana durante todo o filme é o filme de Irene.

Os espectadores emocionados assistem ao final do filme.

INTERIOR SALA DE CINEMA

A mesma solitária⁷⁵² vista no decorrer do filme:

ANA

– Eu tenho a memória que me contam.

Black

Close dos espectadores. As luzes começam a se acender.

Na tela grande, entra o seguinte crédito:

*O mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo.*

(Fernando Pessoa)⁷⁵³

⁷⁵² *A solitária* é uma instalação artística construída por Eduardo (Miguel Thiré). Trata-se de uma bolha acústica vazada, em cujo interior pode-se escutar a voz gravada de Ana.

⁷⁵³ MURAT, *Sala de espera*, 2010, p. 61-62.

7.2 “Não fomos totalmente libertários”

Em 1967, quando Lúcia entrou na universidade e se engajou no movimento estudantil, apesar da euforia experimentada, sentia as reuniões da intelectualidade da Dissidência como “ocas”: “discutia-se muita teoria, mas não se falava das pessoas, muito menos da situação feminina.”⁷⁵⁴ Sua fala se coaduna com a afirmação de Susel Rosa, quando aponta que “as discussões não incluíam as mulheres, pois para a maioria dos grupos de esquerda dos anos 1960 e 1970, a ordem patriarcal e a misoginia eram problemas secundários que seriam resolvidos através da revolução comunista”⁷⁵⁵. Mais grave, ainda, era o caso da homossexualidade, visto que a sua prática era expressamente proibida pelas organizações guerrilheiras.

“Um drama irônico sobre utopias derrotadas, terrorismo, comportamento sexual e a construção de um mito.” É assim que Lúcia sintetiza a trama histórica do filme *A memória que me contam*. Para a cineasta, desnaturalizar as organizações de esquerda dos anos 1960 é importante especialmente no período contemporâneo, ponto de partida da “relação homoafetiva” de Eduardo (filho de Irene) e Gabriel (filho de Ricardo). O foco de sua geração busca sempre a questão política. Mas, a diretora tem uma visão crítica de que os jovens de 1968 fizeram tudo pela liberdade, sobretudo pela suposta liberdade sexual que se tem hoje: “O que tentei abordar no filme, através da homossexualidade, é esse mito de que fomos totalmente libertários. A gente carrega preconceitos em função de como vivemos e fomos formados.”⁷⁵⁶ É nessa perspectiva que a diretora mostra a existência de preconceitos velados na personagem de Irene Ravache e faz referência em suas falas a um suposto amigo de guerrilha que teria escondido a homossexualidade. O companheiro chama-se Daniel numa clara alusão ao ex-guerrilheiro Herbert Daniel⁷⁵⁷.

⁷⁵⁴ Entrevista de Lúcia Murat concedida ao autor. Rio de Janeiro, 5 abr. 2018.

⁷⁵⁵ ROSA, Susel Oliveira da. “Subterrâneos da liberdade: mulheres, militância e clandestinidade”. In: *Revista Labrys, Estudos Feministas*, n. 15, 2009. Disponível em: <http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys15/ditaduta/susel.htm> [Acesse em 6 jun. 2018]

⁷⁵⁶ Lúcia Murat in RISTOW, “Conflito de gerações para falar sobre sobrevivência”, op. cit., p. 10.

⁷⁵⁷ Ex-estudante de medicina da Universidade Federal de Minas Gerais, como guerrilheiro, Herbert Daniel integrou as seguintes organizações de guerrilha: Organização Política Marxista – “Política Operária” (POLOP), Comando de Libertação Nacional (COLINA), Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR – Palmares) e Vanguarda Popular Revolucionária (VPR). Foi o último exilado da ditadura a ser anistiado. Ele voltou ao Brasil em 1981. Militou no Partido dos Trabalhadores (PT), e participou da fundação do Partido Verde com outros dissidentes do PT. Foi também um ativista pela

INTERIOR NOITE CASA DE IRENE – SALA

Eduardo entra meio bêbado ainda e se joga no sofá da sala. Num móvel ao lado a secretária eletrônica está piscando. Eduardo aciona o botão para escutar as mensagens e volta a se deitar.

GABRIEL (OFF)

– Oi Duda, sai tarde da produtora. Tentei o celular, estava fora de área. Uma pena, queria ter encontrado vocês hoje... Te Amo. Dorme bem.

Eduardo está feliz com a mensagem.

Eduardo percebe Irene atrás do sofá e faz uma careta acusadora, fingindo estar bravo porque a mãe ouviu a mensagem. Irene está de camisola, mas os óculos e o olhar cansado denunciam que estava acordada. Ela senta-se no sofá e coloca a cabeça do filho em seu colo. Sobre esta ação segue a seguinte voz em off, com um tratamento que remete a uma gravação antiga, provavelmente feita em um auditório para um grande grupo de pessoas. A voz de Irene se sobrepõe e repete a fala como se estivesse citando alguém.

IRENE

– “Acho importante o meu depoimento. Eu sempre fui homossexual, eu sempre soube que era homossexual, mas eu não podia me permitir falar.”

Close no rosto de Irene dando um sorriso. Eduardo também sorri.

EDUARDO

– É do Daniel, não? Eu adorava ele. Quando cheguei na adolescência e via aquele homão ex-guerrilheiro se declarando homossexual senti que eu podia todas. Irene faz que sim com a cabeça.

IRENE

– Naquele dia, em Paris, estávamos todos lá. A maior parte não entendia o que acontecia. Daí, o gaúcho, que era um daqueles sujeitos bem másculos se levanta incrédulo

E imitando a voz do gaúcho diz

IRENE

– Você é um traidor. Eu te abracei como companheiro, como companheiro ouviu?

Eduardo ri. A mãe é engraçada, um pouco performática quando quer agradar.

ecologia e direitos dos homossexuais, tendo ele mesmo um relacionamento de vinte anos com o artista gráfico Cláudio Mesquita. Escreveu os livros *Passagem para o Próximo Sonho*, *Meu Corpo Daria um Romance* e *Vida antes da Morte*, entre outros. Morreu em 1992, no Rio de Janeiro, vítima de complicações causadas pela AIDS. Sua biografia foi lançada recentemente por James Green, veja-se: GREEN, James N.. *Revolucionário e gay: a extraordinária vida de Herbert Daniel – pioneiro na luta pela democracia, diversidade e inclusão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

IRENE

– O Daniel era o Comando da guerrilha. Imagina o choque!

Eduardo ri ainda mais.

IRENE

– Você não sabe o que foi para a minha geração. Eu sempre adorei ter amigos *gays*. Mas era diferente. Era uma coisa meio perversa, querer ficar perto do diferente, entende?

EDUARDO

– Já sei, mãe. E depois todo mundo morreu, a Aids, etc. Mas agora não tem problema, mãe. Mudou tudo.

IRENE

– ... Eu não digo que não foi difícil pra mim. Ter de abrir mão de netos, o medo da forma como você ia ser tratado... Tá legal, hoje é tudo mais fácil... Ficou igual a todo mundo.

EDUARDO

– Igual como?

IRENE

– Com direito a pequenas crises de ciúmes e traições. Os mesmos sentimentos. Vocês não precisam mais ser diferentes.

EDUARDO (irônico)

– Não, mãe. Nem os nossos *gays* precisam ser combativos... Vocês realmente acham que já fizeram tudo.⁷⁵⁸

Próxima da teoria *queer*, assumindo um discurso cinematográfico que empreende uma investigação e uma desconstrução das categorias sexuais estabelecidas, Lúcia faz uma crítica da imposição das identidades e das hierarquias sociais atribuídas aos sexos e propõe que se pense a indeterminação e a instabilidade das identidades sexuadas e “generificadas”. É importante ter em mente, conforme argumenta Sara Salih, embasada em Judith Butler, que um dos contextos configuradores da teoria *queer* nos anos 1980 e 1990 foi o HIV, vírus da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (Sida/Aids), e as reações de muitos defensores da “cultura hétero” contra os *gays*, em resposta ao que era (e ainda é) geralmente visto com uma “praga gay” ou “ditadura gay”.⁷⁵⁹

Diante dessas violentas reações, torna-se ainda mais importante investigar as formulações da “normalidade” sexual, tal como faz Margareth Rago, quando aponta

⁷⁵⁸ MURAT, *Sala de espera*, op. cit., p. 45-46.

⁷⁵⁹ SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Tradução e notas Guacira Lopes Louro. - 1. ed.; 4. reimp. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 20.

o imaginário social e as definições construídas pela medicina do século XIX com as teorias do Dr. Cesare Lombroso⁷⁶⁰. A historiadora refere-se às ciências médica e jurídica burguesa, constituída pela moral cristã e victoriana, que dividia o mundo em “normais” (heterossexuais) e “patológicos” (homossexuais), o que significava uma verdadeira forma de exclusão que atingia toda a humanidade, independentemente de classe social, raça, etnia, nacionalidade ou idade.⁷⁶¹

Em oposição, com uma investigação genealógica da constituição do sujeito, Judith Butler supõe que sexo e gênero são *efeitos* e constituídos pelos discursos e práticas sociais. Nas palavras de Sara Salih, quando remete a “performatividade” do sujeito em Butler: “nós, como sujeitos, não criamos ou causamos as instituições, os discursos e as práticas, mas eles nos criam ou causam, ao determinar nosso sexo, nossa sexualidade, nosso gênero”⁷⁶². Para Salih, as análises genealógicas de Butler se concentram no modo como o efeito-sujeito se dá, e sugere, além disso, que há outros modos pelos quais o sujeito poderia se “efetuar”⁷⁶³.

Se o sujeito não existe “lá” exatamente desde o começo (isto é, desde o momento que nasce), mas é *instituído* em contextos específicos e em momentos específicos (de tal modo que o nascimento em si se constitui numa cena de subjetivação), então o sujeito pode ser instituído diferentemente, sob formas que não se limitem a reforçar as estruturas do poder existentes.⁷⁶⁴

É importante destacar que, tal como muitas das formulações de Judith Butler, os problemas de gênero é um conceito cambiante que se desenvolve gradualmente em suas discussões. Na tópica em que trata da “desintegração corporal e sexo

⁷⁶⁰ Cesare Lombroso (1835-1909) foi um psiquiatra, cirurgião, higienista, criminologista, antropólogo e cientista italiano que usou a imagem fotográfica para identificar o criminoso, o subversivo, o esquizofrênico, o homossexual, quem sabe, em busca de uma cura, pois entendia esses comportamentos como patologias. Lombroso é creditado como sendo o criador da antropologia criminal e suas ideias, perpetradas durante o século XIX, deram origem à Escola Positiva de Direito Penal, mais precisamente a que se refere ao positivismo evolucionista, que baseava sua interpretação em fatos e investigações científicas. Veja-se LOMBROSO, Cesare. *Criminal man*. Tradução para o inglês: Mary Gibson e Nicole Hahn Rafter. Estados Unidos da América: Duke University Press, 2006.

⁷⁶¹ RAGO, Margareth. “Ser mulher no século XXI ou carta de alforria”. In: *A mulher brasileira nos espaços públicos e privado*. / Gustavo Venturi, Marisol Recamán e Suely de Oliveira, Organizadores. – 1 ed. – São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 31-42. Ver, também, ESTIMADO, Roberta; FORTUNATO, Thomáz; CRUZ, João Filipe Araujo; HOTIMSKY, Marcelo Caio Nussenzweig; BASSANI, Alexandre. “Entrevista: Margareth Rago”. In: *Revista Humanidades em Diálogo*. São Paulo, USP, volume VII, mar. 2016, p. 15-45.

⁷⁶² SALIH, Judith Butler e a Teoria Queer, op. cit., p. 21.

⁷⁶³ Ibid.

⁷⁶⁴ Ibid., p. 21-22.

fictício”, recorre a sentença de Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, que “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”⁷⁶⁵.

A frase é curiosa, até mesmo um pouco absurda, pois como tornar-se mulher se não é mulher desde o começo? Em quem se torna mulher? Há algum ser humano que se torne de seu gênero em algum ponto do tempo? É justo supor que esse ser humano não tenha sido de seu gênero antes de “torna-se” de seu gênero? Como é que alguém “se torna” de um gênero? Qual é o momento ou o mecanismo da construção do gênero? E talvez, mais pertinentemente, quando entra esse mecanismo no cenário cultural e transforma o sujeito humano num sujeito com características de gênero?⁷⁶⁶

Essas questões que Butler levanta são um processo em aberto, sua pretensão não é resolver os problemas, até porque ela vê a resolução como perigosamente antidemocrática, pois ideias e teorias que se apresentam como “verdades” autoevidentes são, com frequência, veículos para pressupostos ideológicos que oprimem certos grupos sociais, particularmente as minorias ou os grupos marginalizados. Para ela, um exemplo claro e relevante disso seriam as noções conservadoras que consideram a homossexualidade como “imprópria”, “contra a natureza”, “anormal” e como algo a ser proibido e punido.

Tais atitudes podem ter a pretensão de ser verdadeiras ou naturalmente “corretas” em algum sentido (religioso, moral, ideológico), mas no cinema de Lúcia Murat, quiçá alinhado involuntariamente ao projeto de Butler, a pretensão consiste em deixar as limitações à mostra, mesmo daqueles que lutaram de forma abrupta pela liberdade. Lúcia contextualiza e analisa as pretensões de verdade de sua geração, sujeitando-os, assim à interpretação e à contestação. Por conseguinte, se refere às categorias de identidade *gay* numa sequência de sexo entre Eduardo e Gabriel.

INTERIOR NOITE CASA DE IRENE - QUARTO DE EDUARDO
Gabriel e Eduardo estão deitados na cama. Gabriel está lendo.
Eduardo se vira e começa a acariciá-lo.

⁷⁶⁵ Cf. BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard, 1949.

⁷⁶⁶ BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. - 15ª ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017, p. 193.

EDUARDO (OFF)

– Não acredito mais em revoluções, nem em caminhos hiper inovadores, nem que um dia poderíamos transformar o mundo pela arte.

Inclusive não sonho mais e meus olhos continuam cheios, estridentes como navalha de corte.

Por outro lado, ideologicamente vivo sempre em curto-circuito, atendendo às necessidades do mercado, do supermercado e do hipermercado e da feira que preciso ir com frequência, pois arte (com h e repleta de ar) também pode fazer bem à saúde.

O *off* acima se dá sobre a imagem dos dois rapazes fazendo amor.

Eduardo é um personagem másculo, ao mesmo tempo delicado, muito cobiçado pela jovem Chlôe (Naruna Kaplan). Gabriel, por sua vez, tem um ar misterioso, apresenta tímidos trejeitos efeminados, mas no sexo é ele que toma uma posição *top*⁷⁶⁷, se coloca por cima do parceiro, sendo “insertivo” no coito. Eduardo, por sua vez, geme ao sentir o membro do namorado penetrá-lo. Ambos se deliciam de prazer e trocam inúmeras carícias. Com efeito, o trabalho cinematográfico de Lúcia se envolve numa discussão dialética com as categorias pelas quais os sujeitos são constituídos em cena, inquirindo ao espectador investigar por que aqueles personagens são configurados daquele modo e sugerindo que é possível fazer com que modos alternativos de descrição estejam disponíveis dentro das estruturas existentes de poder. Ademais, em consonância com Jean-Jacques Courtine, remete a uma desvirilização que vem frequentando as sociedades contemporâneas e está cada vez mais presente no cinema⁷⁶⁸.

Ser *insertivo* ou *receptivo* – “ativo” ou “passivo”, fazendo uso da linguagem coloquial comumente utilizada no universo *gay* – quais os significados que essas palavras denotam? Na Grécia antiga, o cidadão mais experiente exercia o papel de instrutor do *efhebo* – jovem adolescente sexualmente inexperiente –, desempenhando quase o sempre o papel insertivo na iniciação sexual do mancebo. A prática era tanto idealizada quanto criticada na literatura e na filosofia antigas; não aparece nos poemas Épicos de Homero e parece ter se desenvolvido no final do século VII a.C., como um aspecto da cultura grega homossocial dos períodos

⁷⁶⁷ Em inglês o termo *top* é usado em referência ao *gay* que toma a ação de exercer a penetração no sexo, e *bottom* para o indivíduo que é penetrado anal ou oralmente. No linguajar da sexologia ou jargão da psicologia, se utiliza a terminologia “insertivo” e “receptivo”, uma vez que são termos derivados dos verbos receber e inserir aludindo aos papéis sexuais. Cf. BUTLER, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, op. cit., p. 222-223.

⁷⁶⁸ Ver COURTINE, Jean-Jacques. *História da virilidade 3. A virilidade em crise? Séculos XX e XXI*. Trad. Noéli Correia de Mello Sobrinho e Thiago de Abreu Lima Florêncio. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

arcaico (séculos VIII-VI a.C.) e clássico (séculos V-IV a.C), que foi caracterizada também pela nudez atlética e artística, o casamento adiado por aristocratas, simpósios e pelo isolamento social das mulheres. No entanto, conforme aponta o historiador Robin Osborne, a prática homoerótica dos antigos estava diretamente associada à *paiderastia*, termo grego que significa amor aos meninos, o que se torna no contemporâneo associada ao abuso infantil. Desse modo, é difícil discutir a prática grega sem comentar explicitamente ou implicitamente sobre a moralidade sexual atual.

*Scholarly discussion of Greek homosexuality has exploded since the 1970s, but scholars have very largely avoided the issue of sexual relation with minors, despite the fact that it is relations between early teenage young men and older men with mature beards that lies at the heart of the visual evidence for homosexual relationships in Athens (in textual discussions the age of the parties is more often obscure).*⁷⁶⁹

Na Roma antiga, por sua vez, Paul Veyne⁷⁷⁰ argumenta que as fontes históricas disponíveis sobre a prática homossexual, suas atitudes e a aceitação também são abundantes. Há obras literárias, poemas, gravuras e comentários sobre a condição sexual de todos os tipos de personagens, incluindo imperadores solteiros e casados. No entanto, ser ativo e viril era uma condição necessária para ser bem visto no seio social, ainda que de forma disfarçada era essa a imagem que os homens deveriam passar.

O sexo entre dois homens aferido no cinema de Lúcia também nos faz pensar as atitudes em relação à homossexualidade e como elas mudaram com o tempo de acordo com o contexto histórico, variando de forte condenação a uma aceitação consideravelmente ampla.

Produzido em 2011, *A memória que me contam* foi lançado em setembro de 2012, na Mostra competitiva do 45º Festival de Cinema de Brasília. Com ampla carreira internacional, chegou a ser exibido, em 2013, no 35º *Festival Internacional de Moscou*, recebendo o prêmio de melhor filme da crítica Fipresci, como observa

⁷⁶⁹ A discussão da homossexualidade grega ganha notoriedade desde a década de 1970, mas os estudiosos evitaram em grande parte a questão da relação sexual com menores, apesar do fato de que são as relações entre jovens adolescentes e homens mais velhos que está no coração da sociedade com evidência visual para relações homossexuais em Atenas (em discussões textuais a idade das partes é mais frequentemente obscura). [tradução minha] Cf. OSBORNE, Robin. *Greek History*. London: Routledge, 2004, p 12.

⁷⁷⁰ VEYNE, Paul. *Sexo e poder em Roma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

Cristina Corciovescu⁷⁷¹. Mas, dentre as críticas dos cinéfilos, chama a atenção o artigo de Inácio Araújo, publicado na *Folha de São Paulo*, em 24 de junho de 2013. O jornalista faz um elogio eloquente ao compromisso histórico, reafirmado por Lúcia em seu novo filme, com a memória dos que lutaram contra a ditadura: “Murat faz filmes, quase sempre, para que essas coisas não sejam esquecidas. É um objetivo que ancora o seu cinema: é um porto seguro; é também seu limite.” No entanto, faz uma crítica negativa à sequência de Eduardo e Gabriel fazendo sexo.

[...] não se compreende muito bem por que Lúcia Murat de repente introduz uma cena de amor entre o filho [de Irene] e seu namorado. Não é de um filme sobre sexualidades que se trata. Essa extemporânea intromissão do sexo na narrativa é bem indicativa dos altos e baixos que fazem deste filme aquilo que é, para o melhor e para o pior: um testemunho geracional em que a paixão não raro impõe-se à forma.⁷⁷²

Pode-se ler por meio de outro ponto de vista. Assim como as teóricas e os teóricos *queer*, o que Lúcia busca afirmar com a sequência de sexo em *A memória que me contam* talvez seja a instabilidade e a indeterminação das identidades “generificadas” e sexuadas. A crítica de Araújo, a meu ver, parece confirmar a noção de “pânico homossexual” formulada por Sedgwick⁷⁷³ para descrever a resposta paranoica da cultura hétero ao estatuto múltiplo, cambiante e indeterminada das identidades sexuais que já se fazia presente entre os guerrilheiros de esquerda dos anos 1960-1970⁷⁷⁴. Mas somente agora expressivamente ganham espaço de discussão e/ou entram em disputa com a chamada “heterossexualidade compulsória” para fazer uso da expressão difundida por Butler ao tratar da disputa contemporânea que envolve o gênero e a subversão da identidade, mostrando que o gênero não deve ser construído como uma identidade estável ou um *lócus* de ação

⁷⁷¹ CORCIOVESCU, Cristina. “Four Women, Same Dream”. In: *35th Moscow International Film Festival*, 2013. Disponível em: <http://www.taiga filmes.com/memoria/pdfs/Fipresci.pdf> [Acesso em 6 out. 2018]

⁷⁷² ARAÚJO, Inácio. “Filme de Lúcia Murat ganha ao fugir do discurso de poder”. In: *Folha de S. Paulo*, 14.06.2013.

⁷⁷³ Ver SEDGWICK, Eve. *Epistemology of the Closet*. Londres: Penguin, 1990; SEDGWICK, Eve. *Tendencies*. Londres: Routledge, 1994.

⁷⁷⁴ O machismo nas organizações é enfatizado por Marcelo Ridenti no livro *O fantasma da revolução brasileira*, citando o romance autobiográfico, deliberadamente escrachado, do então militante da ALN carioca, Reinaldo Guarany, intitulado *A fuga* (1984), no qual faz considerações sobre a beleza (ou a falta de) e sobre o comportamento das mulheres de diversas organizações de esquerda. Cf. RIDENTI, *O fantasma da revolução brasileira*, op. cit., p. 201.

do qual decorre vários atos; em vez disso, o gênero é uma identidade tenuamente e temporariamente constituída no tempo. Com efeito,

[...] se os atributos de gênero não são expressivos mas *performativos*, então constituem efetivamente a identidade que pretensamente expressariam ou revelariam. A distinção entre expressão e performatividade é crucial. Se os atributos e atos do gênero, as várias maneiras como o corpo mostra ou produz sua significação cultural, são *performativos*, então não há identidade preexistente pela qual um ato ou atributo possa ser medido; não haveria atos de gênero verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, e a postulação de uma identidade de gênero verdadeira se revelaria uma ficção reguladora. O fato de a realidade do gênero ser criada mediante *performances* sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade e feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter *performativo* do gênero e as possibilidades *performativas* de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculina e da heterossexualidade compulsória.⁷⁷⁵

É dentro dessa perspectiva, das várias formas como o corpo mostra ou produz sua subjetividade que Lúcia Murat elabora o argumento e o roteiro de *O corpo e a palavra*, nome inicial do filme *Em três atos*. Nesse novo projeto cinematográfico, filmado em 2015, Lúcia experimenta um novo encontro com Simone de Beauvoir. Agora com 67 anos, a cineasta coloca em primeiro plano outras reflexões. Se na juventude o encontro com a filosofia de Beauvoir lhe possibilitou vivenciar a liberdade e o prazer feminino tão reprimido na época, agora ela desdobra finitude e continuidade, velhice e juventude trabalhando com o corpo, através da dança contemporânea e com a palavra, em textos adaptados da filósofa francesa⁷⁷⁶. Com esse trabalho, Lúcia torna possível viver uma renovada relação com as concepções libertárias que marcaram as práticas feministas e que a fizeram questionar, ainda nos 1960, os papéis atribuídos às mulheres e à experiência de sociabilidade autoritária militar instalada no Brasil pós-1964. Com esse filme, se propõe a colocar novamente o pessoal e o feminino entrelaçados pelo político a

⁷⁷⁵ BUTLER, *Problemas de gênero*, op. cit., p. 243-244; BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducción para o Espanhol de M^a Antonia Munõz. Barcelona: Espasa Libros, 2017, p. 275.

⁷⁷⁶ Ver MURAT, Lúcia. *O Corpo e a palavra*. Rio de Janeiro, 2015. Alguns trechos do roteiro (argumento, sinopse e justificativa) estão disponíveis no Acervo da Taiga Filmes: <http://taigafilmes.com/site/pt/filmes-realizados/em-tres-atos/> [Acesso em 13 ago. 2015]

partir do cinema; volta a perguntar pelos *entretempos* possíveis que a fazem afirmar a vida na sétima arte, pensando o viver como singularidade, potência, beatitude.⁷⁷⁷

7.3 Contemplando a velhice, minorias e feminismos

Simone de Beauvoir diz em uma de suas entrevistas que um dos motivos que a levou a escrever o livro “A velhice” foi por ela mesma estar vivendo esse momento e que, por isso, sentiu necessidade de investigar a situação dos velhos na sociedade. Pelo mesmo motivo, decidi fazer o filme “Em três atos”. Pela minha formação como cineasta e também por ter sido bailarina na adolescência pensei em tentar exprimir essa sensação contrapondo o “corpo” e a “palavra”. A proposta do filme é muito mais levantar questões e apontar sensações do que dar respostas. Por isso, o que busco são as nuances e contradições observadas no corpo: a dor de ter perdido o vigor convivendo com a vida que está presente na velhice. Sobre a palavra, a opção por trabalhar com textos de Simone de Beauvoir foi imediata. Não somente por ela ter escrito e pensado sobre o tema, mas também por ter sido uma das intelectuais mais importantes da minha geração. Já conhecia o livro “A velhice”, onde a questão é tratada aprofundadamente mas, ao realizar a pesquisa, fiquei encantada com as muitas entrevistas que ela tinha dado sobre o tema. A vantagem de trabalhar com as entrevistas é que elas têm uma vivacidade maior para serem reproduzidas na tela do que um texto feito para ser lido. Durante o trabalho de pesquisa, me foi sugerida a leitura de *Une mort très douce*, livro em que Simone de Beauvoir descreve a morte de sua mãe, já que a questão da morte está intrinsecamente ligada à questão da velhice. Desse trabalho surgiu a proposta do filme, em que o mesmo personagem aparece com 80 anos e com 50 anos, sendo que os textos dessa segunda parte se baseiam no livro *Une mort très douce*.

Lúcia Murat⁷⁷⁸

Lúcia era uma adolescente quando *Une mort très douce*, breve relato autobiográfico de Simone de Beauvoir que descreve os últimos momentos que ela viveu com sua mãe agonizante, foi lançado em 1964. A admiração para com aquela figura marcante se intensifica progressivamente em sua vida e obra. Em *Uma longa*

⁷⁷⁷ Os últimos textos publicados por Deleuze versam sobre o conceito de “vida”. Trata-se de um legado testamentário a inspirar o que Giorgio Agamben denomina de “filosofia que vem”. Deleuze mostrou a assunção da vida pelos “encontros” e “entretempos” que subvertem a estrutura biopolítica da contemporaneidade. Ver AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. BH: Editora da UFMG, 2006; DELEUZE, Gilles. “A imanência: uma vida”. In: VASCONCELLOS, Jorge; FRAGOSO, Emanuel Ângelo da Rocha. *Gilles Deleuze: imagens de um filósofo da imanência*. Londrina: Ed. da UEL, 1997.

⁷⁷⁸ Nota da diretora Lúcia Murat disponível no Acervo digital da Taiga Filme: <http://taigafilmes.com/site/pt/filmes-realizados/em-tres-atos/> [Acesso em 13 ago. 2015]

viagem, por exemplo, Beauvoir se faz presente. Mas é no filme *Em três atos* que ganha maior notoriedade, visto que todos os diálogos do filme são livremente inspirados em entrevistas e livros da filósofa francesa⁷⁷⁹. Para tanto, Lúcia alterna as sequências entre os pensamentos de duas personagens que encenam Beauvoir, oferecendo um retrato sobre a velhice: primeiro, o que ela acha que é. Depois, o que de fato é. Portanto, a intelectual é encenada no filme em dois momentos distintos de sua vida: aos 50 anos, pela atriz Andréa Beltrão, e aos 80 anos, pela atriz Nathalia Timberg.

A escolha por Nathalia Timberg não foi por acaso. Antes de fazer *Em três atos*, a atriz esteve entre os assuntos mais comentados nos canais de *mass media* moderna por protagonizar a famosa cena do beijo *gay* com a atriz Fernanda Montenegro, no primeiro capítulo da novela Babilônia, da TV Globo, transmitido em rede nacional no dia 16 de março de 2015. As imagens de carinho do casal lésbico incomodaram profundamente as esferas ultraconservadoras do tecido social brasileiro. Tanto que se chegou a emitir uma nota, em 17 de março de 2015, em que se pedia o boicote à telenovela, alegando que as cenas de amor entre as duas mulheres faziam “apologia ao mal” e visava a “destruir famílias”. Na trama, Teresa (Fernanda Montenegro) e Estela (Nathalia Timberg) formavam um casal de mulheres maduras que mantinham uma relação amorosa há 40 anos, mães do jovem Rafael (Chay Suede), elas transformaram a união civil em casamento, aludindo às novas formações familiares cada vez mais presentes na sociedade, numa crítica contundente ao Projeto de Lei n. 620/2015, apresentado pela Deputada Federal Júlia Marinho, do Partido Social Cristão do Pará (PSC-PA), que visa a alterar o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), para vedar a adoção conjunta por casal homoafetivo.⁷⁸⁰ Assim, ao optar por Nathalia Timberg num papel de destaque do seu novo filme, Lúcia demonstra sua posição de apoio ao movimento LGBT e total reprovação ao discurso político falacioso que faz uso da religião, sobretudo do Cristianismo, como escudo de proteção para manutenção de práticas sociais que oprimem homossexuais e mulheres, disseminando uma cultura homofóbica e misógina.

⁷⁷⁹ Como descrito pela própria Lúcia Murat, para a elaboração do roteiro de *O Corpo e a palavra*, doravante *Em três atos*, a cineasta utiliza principalmente dois livros escritos por Simone de Beauvoir: *Une mort très douce*. Paris: Gallimard, 1964; *A velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003 [1972].

⁷⁸⁰ Atualmente, o PL 620/2015 encontra-se na situação de apensado ao PL 1432/2011. Veja-se <http://www.camara.gov.br> [Acesso em 30 set. 2018]

O compromisso político de Lúcia, portanto, acaba por se pautar por uma abordagem sensível das lutas dos grupos considerados socialmente vulneráveis, dos quais mulheres, idosos, LGBTQs, populações indígenas e entre outros fazem parte. Seu trabalho, portanto, dialoga com as pautas que têm nível de relevância prioritário nas ações dos ativistas e defensores dos Direitos Humanos e das “minorias”. Não contingentemente, foi à homenageada da *9ª Mostra de Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul*, realizada com o apoio do Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro, entre os dias 12 a 16 de novembro de 2014. Na ocasião, Rafael de Luna Freire, coordenador da homenagem, escreveu:

[...] engajada e humanista, o Brasil é uma marca constante na carreira de Lúcia Murat. Visto pela ótica estrangeira, dissecado em sua História remota ou contemporânea, nosso país vem ganhando um retrato complexo, amoroso e doloroso nos filmes de uma cineasta que é mais do que merecedora desta homenagem.⁷⁸¹

A condecoração a Lúcia Murat coincidiu com os problemas do calor da hora com os quais a cineasta estava envolvida. Antes mesmo de se debruçar sobre o projeto cinematográfico de *Em três atos*, a cineasta retornou ao Mato Grosso do Sul para filmar *A nação que não esperou por Deus*, produção que documenta as transformações sofridas pela tribo indígena dos Kadiwéu. Lúcia nunca perdeu o contato com os índios cavaleiros do Pantanal. Em 2010, precisou viajar a Campo Grande, capital do estado, e revisitou a comunidade indígena, foi nesse momento que se deu o reencontro. A diretora ficou chocada com as mudanças observadas pela chegada da luz elétrica, da televisão, pelo crescimento das religiões evangélicas na região e pelas disputas de terra com os pecuaristas, foi quando então resolveu produzir o filme.

Quando deixou a reserva indígena, no final de 1999, após as gravações de *Brava gente brasileira*, Lúcia conta, em entrevista a Marcelo Janot, que se sentiu como o antropólogo Lévi-Strauss, que estudou os Kadiwéu e afirmou estar visitando uma sociedade em extinção: “Naquela época, apenas os jovens falavam português; hoje a maioria deles são bilíngues.” A cineasta aponta que houve alguns avanços na educação: “as escolas vão até o ensino secundário; alguns indígenas se tornaram

⁷⁸¹ FREIRE, Renato Luna. “Homenagem Lúcia Murat”. In *9ª Mostra de Cinema e Direitos Humanos*, Rio de Janeiro, 12 a 16 nov. 2014. Disponível em: <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/9a-mostra-cinema-e-direitos-humanos-hemisferio-sul/> [Acesso em 30 set. 2018]

professores. Antes, só havia uma igreja evangélica na reserva, pequena, de madeira, que fazia o que a FUNAI não conseguia, que era dar assistência médica aos índios. Hoje são cinco, de diferentes denominações e orientações, algumas fundamentalistas – 99% dos índios da região são evangélicos.”⁷⁸²

No filme *A nação que não esperou por Deus*, lançado em 16 julho de 2015 nos cinemas⁷⁸³, Lúcia apresenta uma sequência que mostra um culto evangélico, em que um pastor-índio lê passagens da Bíblia traduzidas para a língua dos kadiwéu. Entre cortes e *raccords* são mostradas meninas escutando pop sertanejo, enquanto outras discutem com as mães se o baile de debutante deve seguir o ritual indígena ou os costumes do homem branco.⁷⁸⁴

A reaproximação de Lúcia com os kadiwéu foi tranquila, talvez por conta da relação sólida construída com *Brava gente brasileira*, que recuperou a imagem dos Kadiwéu como uma gente guerreira, num momento de choque com o colonizador europeu. O tocante, no entanto, é que a cineasta faz questão de abordar no filme atual, é a complexidade do processo contínuo de mudanças político-culturais que incide sobre aquela tribo e, por amplidão, sobre os povos indígenas do Brasil. Marcelo Janot, em crítica sobre a produção cinematográfica cuja direção Lúcia Murat dividiu com Rodrigo Hinrichsen, afirma que o filme funciona como uma crônica de costumes dos cerca de dois mil índios que ainda vivem na reserva: “Mas para uma peça que aborda uma tribo com histórico de lutas e que ainda tenta recuperar sua terra tomada na cara dura por pecuaristas, há muito pouco de tensão na narrativa.” O jornalista cita a sequência que mostra a reunião com os pecuaristas; “apesar de o cacique usar pintura de guerra, é encenada como uma quermesse de comadres.” A crítica de Janot advém, sobretudo, pelo caráter assumido pela cineasta Lúcia Murat que se destacou na cinematografia brasileira como realizadora pelo vigor e inconformismo com que revisita as feridas deixadas pela ditadura militar. Em função disso, argumenta: “esperava-se que ela comprasse de maneira menos tímida a briga dos kadiwéu contra um governo cada vez mais escravo do agronegócio.”⁷⁸⁵

Entretanto, cabe ressaltar que a problemática que recai sobre os kadiwéu e/ou os povos indígenas do Brasil não se encerra na produção e lançamento de *A*

⁷⁸² Ver entrevista de Lúcia Murat in JANOT, Marcelo. “Kadiwéu, brava gente brasileira”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 16.7.2015, p. 5.

⁷⁸³ JANOT, “Kadiwéu, brava gente brasileira”, op. cit., p. 5.

⁷⁸⁴ Ver *A nação que não esperou por Deus*, 2015.

⁷⁸⁵ JANOT, Marcelo. “‘A nação que não esperou por Deus’ – Em ritmo lento da contemplação”. In: *O Globo*, RioShow, 17.7.2015, p. 8.

nação que não esperou por Deus. Lúcia continua com o seu olhar voltado para essas questões, tanto que sua produção cinematográfica mais recente, ainda em andamento, tem como pano de fundo a violência física e cultural que se sobrepõe sobre os indígenas, fazendo uma ponte entre o presente e o passado, utiliza-se do Relatório Figueiredo como base para filmagem da série documental *Vestígios do Brasil*. O documento aferido foi produzido a partir de 1967, quando Jader de Figueiredo Correia liderou uma comissão de investigação sobre denúncias de roubo de patrimônio indígena, focada especialmente nos postos do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) distribuídos pelo território nacional. “A investigação apurou tanto a ocorrência de crimes contra a pessoa dos índios (tais como escravização, torturas e assassinatos) quanto contra a propriedade das comunidades, além de desvios de verba pública no SPI”⁷⁸⁶ – esclarece a cientista social Izabel Missagia de Mattos. Alguns trechos do Relatório foram publicados ainda em 1968, denunciando as atrocidades cometidas contra os grupos indígenas no Brasil por proprietários de terras e agentes do Estado. Os dados causaram expressivo impacto na opinião pública internacionalmente resultando na dissolução do SPI e sua substituição pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI). Todavia, nenhum responsável foi preso e as investigações foram paralisadas pelo governo federal brasileiro com a promulgação do Ato Institucional n.º 5 (AI-5), em dezembro do mesmo ano.⁷⁸⁷

Para Lúcia, é importante compreender, porém, que esses crimes continuaram a ocorrer durante o regime militar e continuam no contemporâneo, sobretudo, nos estados do Mato Grosso e Amazonas. Ademais, o relatório comprova direitos de diversos territórios reivindicados por grupos indígenas, sendo incômodo para políticos e latifundiários atuais. Quando lhe entrevistei em sua produtora, no dia 5 de abril de 2018, por várias vezes nossa conversação foi interrompida por ligações que ela recebeu de sua equipe que estava no Amazonas entrevistando indígenas locais.

A construção de novas subjetividades no cinema de Lúcia Murat, mais complexas, marca um grande avanço na luta pela construção de novas formas de solidariedade. Se em *A nação que não esperou por Deus*, a cineasta repõe uma pesada herança da nossa colonização que tende a despossuir o indígena em sua tradição inventada, não há como negar o fato de que no filme *Em três atos*, cuja

⁷⁸⁶ MATTOS, Izabel Missagia de. “A imbricação entre etnologia e história no estudo das fontes: o caso exemplar do Relatório Figueiredo”. In: *25 anos de História dos Índios no Brasil - balanços e perspectivas da história indígena*, CEstA/USP e CPEI/UNICAMP, 12 e 13 dez. 2017.

⁷⁸⁷ Ibid.

estreia no cinema ocorreu na quinta-feira do dia 10 de dezembro de 2015, o olhar da diretora recai enfaticamente sobre as mulheres e os idosos como se pode evidenciar já no primeiro diálogo do filme: “*Envelhecer é perder a voz. É preocupar-se em não ser um fardo para os familiares. É ainda, sentir paixões da juventude – mas, tragicamente, não conseguir revivê-las.*” Essas duras palavras são declamadas por Nathalia Timberg com o olhar fixado na câmera como se estivesse numa conversação com o espectador. Como esclarecido por Lúcia na tópica inicial, a autoria da frase é de Simone de Beauvoir, que no livro *A velhice*, de 1970, fez uma reflexão sobre o tratamento que as sociedades dão aos idosos. A obra também desmistifica noções preconcebidas acerca da velhice e isso é ratificado na entrevista que Nathalia Timberg concedeu ao jornalista Fabiano Ristow para o jornal *O Globo*, em que a atriz discorda que as palavras da filósofa francesa sejam pessimistas: “São realistas. As pessoas gostam de escamotear a velhice. Mas a realidade é muito dura mesmo, principalmente para quem perde a sua condição de independência.”⁷⁸⁸

Não era o caso de Timberg. Naquele mesmo ano, aos oitenta e seis anos de idade, a atriz vivenciava uma de suas fases profissionais mais intensas. Além de participar do filme de Lúcia, ensaiava e fazia aulas de canto para subir ao palco do Teatro Nathalia Timberg, na Barra da Tijuca, onde estreou, em janeiro de 2016, o espetáculo “33 variações”, de Moisés Kaufman, em que encarnou a musicóloga Katherine Brandt. “Não se sentir velha ou inativa é fundamental para sustentar a vigor da vida” – afirmou a atriz. Ademais, já era possível sentir a ação do tempo, mas, de acordo com ela, o fato de o seu cérebro, a parte que ela considera mais nobre do corpo humano, não ter sido atingido, era e é perfeitamente possível enfrentar os desafios do contemporâneo.⁷⁸⁹

Assim, é com tranquilidade que Timberg também fala a Ristow sobre a morte, um dos principais temas de *Em três atos*: “Meu horizonte, felizmente, caminha comigo. Tenho tanta perspectiva de realizar mais coisas que a ideia de morte se mantém afastada.”⁷⁹⁰

Aliás, Lúcia modificou o título do filme de *O corpo e a palavra* para *Em três atos* justamente pela proposta do longa que se divide em três partes: corpo, morte e despedida. Em cada um deles, Nathalia Timberg e Andréa Beltrão vivem uma

⁷⁸⁸ Entrevista de Nathalia Timberg in RISTOW, Fabiano. “‘Em três atos’ – velhice contemplada”. in: *O Globo* • Segundo caderno, 6.12.2015, p. 10.

⁷⁸⁹ Ibid.

⁷⁹⁰ Ibid.

mesma personagem em fases diferentes da vida. A versão mais nova, entre várias tragadas de cigarro, comenta os sentimentos contraditórios de ter que lidar com o câncer da mãe e cuidar do seu frágil corpo. Não quer perdê-la, mas, ao mesmo tempo, sua morte apresenta-se como um alívio, qual seja uma libertação tanto para a filha quanto para a mãe.

A constituição plástica de *Em três atos* foi formada aos poucos. A primeira inspiração poética surgiu quando Lúcia assistiu ao espetáculo *Qualquer coisa a gente muda*, experimento coreográfico concebido por João Saldanha. Tocada profundamente com a encenação cujos riscados remetem a uma memória afetiva do tempo de infância quando fazia balé, a cineasta convidou as duas bailarinas da peça, Angel Vianna, de 85 anos, e Maria Alice Poppe, de 38, para reproduzirem a dança diante de suas lentes cinematográficas. Por conseguinte, ao espetáculo de dança, que faz um contraponto sem clichês entre os dois corpos femininos, Lúcia inseriu os diálogos de Nathalia e Andréa, imprimindo a atmosfera lírica que desejava criar em torno do tema.

O filme é também uma grande homenagem a Angel Vianna, uma mulher que, do ponto de vista de Lúcia Murat, foge dos padrões tradicionais da cultura ocidental moderna, um ícone da dança contemporânea brasileira. Na primeira sequência, ela observa o corpo jovem de Poppe (no auge do seu vigor) realizar movimentos que não pode mais, ao mesmo tempo em que seu corpo vive e se expressa com o peso da vida. Ao transfigurar seus corpos recorrendo à juventude e à velhice, Lúcia imagina outras formas de si mesma, que tem um efeito crítico às concepções históricas de um corpo feminino fragilizado e pacificado dentro do lar, ou confinado em espaços disciplinarmente destinados as mulheres. As personagens saem pelo mundo dançando e transformando suas próprias vidas e seus corpos em um embate político contra as configurações das identidades, contrapondo-se às imagens tradicionais do feminino.⁷⁹¹ Para Rafael de Luna Freire:⁷⁹²

Mesmo marcada pela diversidade de estilos e gêneros, transitando da ficção ao documentário – e por complexos hibridismos –, a obra cinematográfica de Lúcia Murat se destaca por alguns temas recorrentes. Seus personagens femininos têm trajetórias definitivamente marcadas por suas opções políticas, nunca gratuitas

⁷⁹¹ Ver LAURENTIS, “Fazer e desfazer formas: as imagens do feminino na arte de Louise Bourgeois”, op. cit., p. 30.

⁷⁹² FREIRE, “Homenagem Lúcia Murat”, op. cit..

ou inconsequentes, constituem-se em presenças fundamentais que discutem o papel das mulheres na sociedade como protagonistas, e não coadjuvantes.⁷⁹³

Apesar de Lúcia se reconhecer há muitos anos como feminista e de interagir com temas que são recorrentes aos feminismos contemporâneos, contudo, praticando uma militância política no cinema, sua obra foge às categorizações mais usuais, um grande desafio para analisarmos sua cinematografia. Todavia, em maior ou em menor grau, todos os seus filmes, sobretudo as personagens femininas principais, levantam questões sobre a formação da identidade e da subjetividade feminina, indagando sobre os processos pelos quais as mulheres se tornam sujeitos ao assumir determinadas identidades sexuadas que são construídas para si e, em certa medida, por si no interior das estruturas do poder existente. Portanto, Lúcia está empenhada em questionar continuamente “o sujeito”. E indaga os processos pelos quais os sujeitos se constituem, e como essas construções se dão. Desse modo, a própria cineasta também se coloca como “sujeito”, não na concepção do indivíduo uno, mas no sentido definido por Butler, conforme argumenta Salih, ou seja: “uma estrutura plástica e linguística em formação, envolvida num processo de devir sem fim, reassumindo ou repetindo a *subjecthood* de diferentes maneiras.”⁷⁹⁴

Segundo Margareth McLaren⁷⁹⁵, é nesse sentido que apontam os feminismos, para as contracondutas corporificadas no exercício da subjetivação, perguntando pelas possibilidades de transformação dos papéis fixados aos sujeitos identificados como “homens” e “mulheres”, visando à formação de uma nova concepção coletiva sobre os gêneros. Assim, o cinema de Lúcia pode ser pensado como *poéticas feministas* ou *modernistas*, no sentido difundo por Linda Hutcheon, em que problematiza a produção intelectual das mulheres e negros, a partir do final dos anos 1960, por meio da contestação das hierarquias e da contextualização enunciativa.⁷⁹⁶

Como enfatiza Susel Rosa, com base em Deleuze: “considerando que nós não somos definidos por nossos gêneros ou espécies, por nossos órgãos e suas funções, mas sim por aquilo que podemos, pelos afetos dos quais somos

⁷⁹³ FREIRE, “Homenagem Lúcia Murat”, op. cit..

⁷⁹⁴ SALIH, *Judith Butler e a Teoria Queer*, op. cit., p. 11. Ver também BUTLER, Judith. *A vida psíquica do poder. teorias da sujeição*, op. cit., p. 89-112.

⁷⁹⁵ McLAREN, Margaret A. *Feminism, Foucault and embodied subjectivity*. Nova York, State University of New York Press, 2002.

⁷⁹⁶ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 99.

capazes”⁷⁹⁷, - a obra de Lúcia no cinema não prescinde desses afetos. Através de suas personagens femininas propicia um espaço de reflexão acerca das mulheres, uma solução pessoal riquíssima tocada pela sua experiência pessoal. Nesse sentido, seus filmes transmitem uma leitura da experiência feminista brasileira no presente e no passado, gestada a partir dos anos 1970 e que se elabora ao longo dos anos seguintes com reflexões feministas que incidem nas mais diversas áreas. Lúcia há muitos anos, de maneira direta ou indireta, têm interagido com uma militância de esquerda, fora dos quadros tradicionais da militância político-partidária. Considera-se feminista libertária, o que implica uma atitude de insistente crítica aos micropoderes na vida cotidiana e, por conseguinte, se faz presente em sua obra cinematográfica. As personagens femininas principais dos seus filmes marcam suas próprias interpretações de si mesma.

Em tese, Lúcia trata no cinema questões que são fundamentais e que permeiam os discursos feministas, como os relativos ao corpo, ao desejo sexual, ao aborto, e a importância dos estudos e da contribuição intelectual das mulheres em diversos momentos históricos. Atribui-se, em regra, um discurso voltado mais para as questões da violência contra a mulher, da saúde psicossocial e reapropriação do corpo feminino, as quais estão relacionadas à sexualidade da mulher e às invenções de novos espaços de cidadania, recorrendo a Eleonora Menicucci⁷⁹⁸. E são esses os temas em foco, por exemplo, no filme *Brava gente brasileira*, em que a cineasta traz duas sequências de forte impacto: a primeira consiste no momento em que Ánote, personagem de Luciana Rigueira, descobre a menstruação; a segunda reside na violência sexual engendrada pelos colonizadores portugueses que estupram um grupo de índias que se banham nuas em um rio. Na trama, Ánote é levada pelo seu algoz (Diogo Infante) para o Forte Coimbra, com quem passa a ter uma relação amorosa, inicialmente forçada. Ánote engravida, mas cumpre os ritos de sua tribo, comete infanticídio quando a criança nasce.

As imagens criadas por Lúcia em *Brava gente brasileira* ao mesmo tempo em que faz referência à cultura do estupro, presente no Brasil desde a colonização portuguesa, faz alusão às definições construídas pela medicina do século XIX sobre a identidade feminina, elaborando uma crítica ao discurso biológico que tem na

⁷⁹⁷ ROSA, “Danda Prado: por uma estética feminista”, op. cit., p. 116.

⁷⁹⁸ OLIVEIRA, Eleonora Menicucci de. *A reapropriação do corpo feminino: Da recusa do confinamento à invenção de novos espaços de cidadania*. São Paulo, Departamento de Ciência Política da USP, 1990.

menstruação um divisor de águas entre o *ser* mulher e o *ser* homem. Segundo Rago, em consonância com os postulados teóricos de Yvonne Knibiehler e Catherine Fouquet⁷⁹⁹,

Ser mulher, até aproximadamente o final dos anos 1960, significava identificar-se com a maternidade e a esfera privada do lar, sonhar com um “bom partido” para um casamento indissolúvel e afeiçoar-se a atividades leves e delicadas, que exigissem pouco esforço físico e mental. Do outro lado, situavam-se as que podiam circular livremente por ruas, praças e bares, pagando, contudo, o alto preço da condenação moral, da perseguição policial e de outras formas de violência física. [...] as mulheres deveriam desejar ser mães, acima de tudo, como se sua suposta essência se localizasse num órgão específico – o útero, capaz de responder por todos os seus bons e maus funcionamentos fisiológicos, psíquicos e emocionais.⁸⁰⁰

Embora as mudanças culturais e mentais sejam muito difíceis e custosas, esse regime de verdade foi questionado e derrubado, à medida que a acelerada “modernização conservadora socioeconômica”⁸⁰¹, desde a década de 1970, no Brasil, levou milhares de mulheres ao mercado de trabalho e que o feminismo emergente passou a pressionar incisivamente por uma redefinição de seu lugar na sociedade.⁸⁰² Rago afirma “que a mudança foi tão radical que, hoje, dificilmente alguém ousaria dizer, como outrora, que a mulher não tem capacidade mental ou condições físicas para ser uma boa governante, dirigente política, empresária, engenheira, juíza, médica, delegada ou esportista”⁸⁰³, atendo-se às profissões tidas como tipicamente masculinas. Hoje, a presença da mulher no espaço público marca uma forte diferença em relação ao passado. No caso do cinema brasileiro, basta um rápido olhar sobre as produções atuais para percebermos sua crescente presença nesse espaço, mesmo que, ainda seja, uma participação muito tímida. Mesmo assim, uma cineasta é hoje, em 2018, motivo de grande orgulho para Lúcia Murat, se destacando no cinema nacional e internacional pela direção de filmes como

⁷⁹⁹ KNIBIEHLER, Yvonne; FOUQUET, Catherine. *La femme et les médecins*. Paris: Hachette, 1983. A bibliografia sobre o tema é vasta. Ver também RODHBEN, Fabíola. *Uma ciência da diferença: sexo e gênero na medicina da mulher*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2001.

⁸⁰⁰ RAGO, *Ser mulher no século XXI ou carta de alforria*, op. cit., p. 31-32.

⁸⁰¹ O historiador Rodrigo Patto Sá expõe a chamada “modernização conservadora” durante o período da ditadura militar em duas obras lançadas recentemente: MOTTA, *As universidades e o regime militar...*, op. cit.; REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

⁸⁰² Ver RAGO, *Ser mulher no século XXI ou carta de alforria*, op. cit., p. 32.

⁸⁰³ Ibid.

Histórias que só existem quando lembradas (2011). Trata-se de sua filha, Júlia Murat, também sua sócia no comando da Taiga Filmes.

Mesmo que Lúcia afaste do seu trabalho qualquer tipo de classificação, “cinema político” e/ ou “cinema feminista”, não há como negar que sua obra se alinha às novas configurações dos feminismos que se colocam, sobretudo, a partir dos anos 1980, especialmente, sobre os *novos modos de ação política*⁸⁰⁴, evocando novamente Rago, em que, “as ativistas ampliaram as condições de criação de espaços coletivos autônomos para as mulheres, fora dos partidos e sindicatos. Inauguraram progressivamente outras práticas de militância política e cultural, de luta pela transformação social de nosso mundo.”⁸⁰⁵

Na construção desse novo mundo, marcado pela *feminização da cultura*⁸⁰⁶, no que tange, principalmente, à cidadania feminina, vale lembrar as considerações de Hannah Arendt, que, em *A condição humana*, desmistifica a representação da esfera da vida privada como o lugar aconchegante da privacidade e da intimidade, em oposição ao mundo público, considerado bélico e hostil, desde o século XIX. Para essa importante filósofa alemã, “viver uma vida privada significa, acima de tudo, ser destituído de coisas essenciais à vida verdadeiramente humana”. O privado define-se melhor como o lugar da “privação da privatividade que reside na ausência de outros”, isto é, “o indivíduo privado não se dá a conhecer, e portanto é como se não existisse”.⁸⁰⁷

No cinema, Lúcia se faz existir publicamente, narra sua própria história, também não controla os usos que críticos e intelectuais fazem de sua produção. Analisando seus filmes, detecta-se em boa parte deles “sintomas de um discurso *pós-feminista*, um novo espaço para a reflexão sobre o poder da imaginação feminista. Uma dita “revolta molecular”, para fazer uso da expressão difundida por Deleuze⁸⁰⁸, quase imperceptível no comportamento, na sexualidade, na relação com o corpo e a palavra. *Pós-feminismo* é entendido aqui como “um conceito que se desloca de uma mera interpretação redutora que o considera como uma ‘terceira onda’ do feminismo, em que as lutas pelos direitos das mulheres, que se iniciaram

⁸⁰⁴ Ver RAGO, *A aventura de contar-se*, op. cit., Cap. 3. “Um lugar no mapa”, p. 193-312.

⁸⁰⁵ Ibid., p. 193.

⁸⁰⁶ Refiro-me, especialmente, às conhecidas afirmações de HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX, 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli. – São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 314 e seguintes.

⁸⁰⁷ ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Forense Universitária/ Editora Universidade de São Paulo, 1981, p. 68.

⁸⁰⁸ Cf. DELEUZE, *Conversações*, op. cit.; DELEUZE, *Crítica e clínica*, op. cit..

nos anos 1970, já estariam ultrapassadas ou satisfeitas”⁸⁰⁹. Pois, o *pós-feminismo* não deve ser entendido de modo teleológico, com o sentido de linearidade e continuidade, e sim como agregador e multiplicador. É importante, nesse sentido, considerar as colocações de Ana Carolina A. T. Murgel no sentido de afirmar a dimensão social e inter-subjetiva do *pós-feminismo*: “Trata-se, portanto, de reafirmar as lutas feministas e de seu fortalecimento, abrindo novas frentes de reivindicações e reinvenções que contemplem a multiplicidade dos feminismos”⁸¹⁰.

No entender de Evelyne Ledoux-Beaugrand, se alguns anos atrás, as feministas tinham em seus horizontes uma “comunidade imaginada” de mulheres, reunidas em torno de um mesmo objetivo e de uma mesma identidade, isso hoje se desfez. Atualmente, a discussão suscita olhares diversos e tende a privilegiar as dispersões, as diferenças e fragmentações, e não mais a unidade.⁸¹¹ Assim, é mais adequado se fazer uso da expressão feminismos ao invés de feminismo.

É nesse sentido que Rago define e considera os feminismos como linguagens que não se restringem aos movimentos organizados ou político-partidários que se autodenominam e se afirmam categoricamente como feministas, “mas que se referem a práticas sociais, culturais, políticas e linguísticas, que atuam no sentido de libertar as mulheres de uma cultura misógina e da imposição de um modo de ser ditado pela lógica masculina nos marcos da heterossexualidade compulsória”⁸¹². Com base nos postulados de importantes filósofas feministas, a exemplo de Elisabeth Grosz, que discute as perspectivas que pode ter o pensamento feminista para “produzir futuros”⁸¹³ – imprevisíveis e prazerosos, mas não temíveis –, Rago argumenta “que uma das principais finalidades dos feminismos é libertar as

⁸⁰⁹ Alinho me aqui ao sentido de *pós-feminismo* difundido por Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel e Margareth Rago, respaldado por Ana Gabriela Macedo e Linda Hutcheon. Refiro-me, especificamente, as seguintes obras: HUTCHEON, *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*, op. cit.; MACEDO, Ana Gabriela. “Pós-Feminismos”. *Revista Estudos Feministas*, V. 14, nº 3, set./dez. 2006. Florianópolis: UFSC, 2006. [Exclusivo online] Disponível em: www.scielo.br/pdf/ref/v14n3/a13v14n3.pdf [Acesso em 25 mar. 2016]; RAGO, Margareth; MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo (Orgs.). *Paisagens e tramas: o gênero entre a história e a arte*. São Paulo: Intermeios, 2013 [ver citação na p. 37].

⁸¹⁰ MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. “A poética feminista em Alice Ruiz, Ledusha Spinardi e Ana Cristina Cesar”. In: RAGO, Margareth; MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo (Orgs.). *Paisagens e tramas*, op. cit., p. 37-38.

⁸¹¹ LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne. “D’une sorotité à un corp(u)s éclaté: L’imaginaire de la communauté dans la littérature des femmes”. In: *Labrys, estudos feministas/ études féministes*, ago.-dez. de 2005. Site: <http://www.unb.br/ih/his/gefem/> [Acesso em 26 ago. 2018]

⁸¹² RAGO, *A aventura de contar-se*, op. cit., p. 28.

⁸¹³ GROSZ, Elisabeth. “Futuros feministas ou o futuro do pensamento”. In: *Labrys, estudos feministas*, nº 1-2, jul.-dez. de 2002.

mulheres da figura da Mulher, modelo universal construído pelos discursos científicos e religiosos, desde o século XIX.”⁸¹⁴

Ao lado de conceituadas teóricas feministas, tal como Rose Braidotti – que convida as mulheres a abandonar o lar: “porque o lar é frequentemente local do sexismo e racismo [...] local sedentário, que produz paixões reativas tais como ganância, paranóia, ciúme edipiano [...]”⁸¹⁵ –, Margareth Rago afirma que “os feminismos contemporâneos apontam para as inúmeras possibilidades de um ‘devir-mulher’, no sentido deleuziano, de um ‘devir-nômade’ que busca tornar a vida mais leve e alegre de ser vivida”⁸¹⁶.

Imerso nesse campo de abordagens fluidas dos feminismos, o cinema de Lúcia parece beber na fonte do chamado *feminismo interseccional*, definido como uma grande colcha de retalhos na qual aparecem reivindicações do feminismo negro, do movimento *gay*, do transfeminismo, entre outros movimentos embasados na *teoria queer*. É uma das vertentes contemporâneas mais receptivas também à participação dos homens no movimento feminista. Enfim, é o próprio feminismo pós-moderno, que procura conciliar as pautas ligadas às mulheres aos temas que são pertinentes às demais minorias – como classe social, raça e orientação sexual.

Se Lúcia evita categorizar sua arte como “política” ou “feminista”, o mesmo não se pode dizer quanto a afirmação de um espaço de sobrevivência, qual seja, uma “estética da existência” que visa à construção de uma subjetividade ética que transforma a própria vida em “uma obra de arte pessoal”⁸¹⁷. Como diz, em voz *off*, no filme *Uma longa viagem*:

O cinema se tornou parte da 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 e do muito de *business* que é feito para que o circo continue girando. Quando hoje estou nos lugares por onde Heitor passou, vejo que pela vida nos cruzamos no espaço, nunca no tempo.⁸¹⁸

⁸¹⁴ RAGO, *A aventura de contar-se*, op. cit., p. 28.

⁸¹⁵ BRAIDOTTI, Rose. “Diferença, diversidade e subjetividade nômade” in: *Labrys, estudos feministas/études féministes*, n. 1-2, jul.-dez. 2002. Site: <http://www.unb.br/ih/his/gefem/> [Acesso em 28 ago. 2018]. Ver também BRAIDOTTI, Rose. *Sujeitos nômades*. Buenos Aires/Barcelona/México, Paidós, 2000.

⁸¹⁶ RAGO, *A aventura de contar-se*, op. cit., p. 28-29.

⁸¹⁷ Ver FOUCAULT, *Ditos e Escritos V: Ética, sexualidade, política*, op. cit., 2012, p. 290. Ver, ainda, ROSA, “Danda Prado: por uma estética feminista”, op. cit., p. 111.

⁸¹⁸ Lúcia Murat, em voz *off*, in *Uma longa viagem*, 2011.

7.4 Em reconciliação consigo mesma

É possível dizer que a principal arma de luta com que Lúcia opera no contemporâneo é o cinema, pensado e praticado como exercício da liberdade. O cinema, na sua perspectiva, permite-lhe estabelecer pontes com o mundo e projetar-se no espaço público. E, talvez, suavizar a dor de um passado de ruptura ou a perda de entes e amigos queridos. No espaço construído pela sétima arte e pelo poder das palavras e das imagens, a cineasta pode atender à necessidade de preservar acontecimentos pessoais e coletivos ameaçados pelo silêncio ou, mesmo, usufruir o prazer estético que lhe proporciona o trabalho em conjunto com artistas como Irene Ravache, Marisa Orth, Caio Blat, Simone Spoladore, Franco Nero e outros. Em meio ao discurso político com o qual opera intensamente ao longo de sua trajetória como cineasta, Lúcia atua como produtora, diretora e roteirista. Não só pelas imagens cinematográficas, mas também por meio dos roteiros, é que estabelece elos e vivencia suas relações. Seus textos, assim como as palavras que profere nos depoimentos em voz *off* nos seus filmes, constroem, entre ela e o espectador, que seja também, entre nós dois, fortes vínculos afetivos de aproximação.

Lúcia projeta o cinema, no tempo contemporâneo, no conjunto das memórias e histórias que narra em seus filmes, bem como sobre os atos na vida daqueles que são filmados pela sua câmera. Poder-se-á pensar o cinema de Lúcia Murat no fluxo da construção de um sujeito ético. A possibilidade de constituir um novo sujeito ético marca fortemente as preocupações de Foucault, sobretudo em suas últimas obras, como observam Frédéric Gros⁸¹⁹. Como intelectual profundamente dedicado aos problemas de sua época, a crítica do presente se impõe com forte radicalidade e dentre os muitos alvos mirados, a desnaturalização do sujeito ganha um lugar de prestígio nas suas problematizações, visto que considera como ponto nodal de uma transformação social necessária, a própria constituição de novas práticas de subjetivação, muito distantes das formas egocêntricas e narcisistas de relação consigo mesmo, que se afirmam demasiadamente em nosso mundo⁸²⁰.

Cabe ressaltar – como faz Margareth Rago – que, para Foucault, o sujeito não é condição de possibilidade da experiência, não preexiste aos acontecimentos;

⁸¹⁹ Ver GROS, Frédéric. *Michel Foucault*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996. cap. III.

⁸²⁰ Cf. RAGO, “Foucault e as artes de viver do anarco-feminismo”, op. cit., p. 165. Ver, ainda, FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 306.

ao contrário, constitui-se na ação e em redes de relações em que vivencia a experiência. Nessa perspectiva, entende por “modos de subjetivação” os processos pelos quais se obtém a constituição de uma subjetividade, ao contrário dos “modos de sujeição”, que supõem obediência e submissão aos códigos normativos, com a emergência da sociedade disciplinar, na modernidade.⁸²¹ Para Rago, “escapar das formas modernas de sujeição e inventar-se a si mesmo a partir de práticas da liberdade parecem as principais saídas para a construção de novas configurações e agenciamentos sociais, na atualidade.”⁸²²

Segundo Judith Butler, no relato foucaultiano da constituição de si, “Foucault não defende apenas que exista uma relação com as normas existentes, mas também que qualquer relação com o regime de verdade é ao mesmo tempo uma relação consigo mesmo”⁸²³. Na concepção de Butler, uma operação crítica não pode acontecer sem essa dimensão reflexiva, afirmando que: “Pôr em questão um regime de verdade, quando é o regime que governa a subjetivação, é pôr em questão a verdade de mim mesma e, com efeito, minha capacidade de dizer a verdade sobre mim mesma, de fazer um relato de mim mesma.”⁸²⁴

É nesse sentido que Foucault pesquisa as experiências constitutivas de nossa tradição histórica – e não fora dela, destacando as “artes da existência”. No mundo greco-romano, no contexto de suas reflexões sobre a governabilidade, isto é, sobre as formas pelas quais se manifestam o governo das condutas e a luta pela autonomia.⁸²⁵ Ademais, além das “artes da existência” dos antigos gregos e romanos, ele busca outros novos estudos que problematizem os modos de subjetivação para pensar o tempo e a história. Ao destacar o cinema, por exemplo,

⁸²¹ Veja-se FOUCAULT, *História da sexualidade II: O uso dos prazeres*, op. cit., p. 28; FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits IV*. Paris, Gallimard, 1994, p. 706.

⁸²² RAGO, *A aventura de contar-se*, op. cit., p. 42-43.

⁸²³ BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad. Rogério Bettoni. - 1 ed.; 3 reimp. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 35.

⁸²⁴ Ibid.

⁸²⁵ Segundo Foucault, os modos pelos quais os antigos gregos e romanos investiram na produção da subjetividade, eram constituídas por “técnicas de si”, como a parrésia ou coragem da verdade, que envolviam o cuidado de si e do outro. Assim, eram práticas relacionais de construção subjetiva como um trabalho ético-político. Nesse estudo, o autor marca com insistência as diferenças que separam antigos e modernos, visto que a cidadania naquele contexto não era uma questão de adestramento do corpo e de renúncia aos prazeres, nem visava à formação de sujeitos destinados a repetir o regime de verdade dominante e a se submeterem a ele. Os gregos e romanos desenvolveram técnicas de constituição de si baseadas em práticas da liberdade que envolviam a conquista da temperança. Ver FOUCAULT, *Ditos e Escritos V: Ética, sexualidade, política*, op. cit., p. 144-146.

analisa a série de filmes *Le Chagrin et la Pitié*⁸²⁶ (a tristeza e a piedade, em português) e os momentos de ocupação nazistas na França durante a Segunda Guerra Mundial. Na sua concepção, o cinema é, sobretudo, uma maneira de *recodificar* a memória, que existe, mas que não tem nenhum meio de se formular. Então, mostra-se às pessoas não o que elas foram, mas o que é preciso que elas se lembrem o que foram.⁸²⁷

O lugar de memória destacado por Foucault no cinema de Marcel Ophuls pode ser visto também como a substância primordial dos filmes de Lúcia Murat, que transcende a redução nua da experiência da tortura e inventa outros possíveis que a mantêm com vida. Da amarga memória construiu outras dobras, outras “máquinas de guerra”⁸²⁸ que a permitem continuar lutando na contemporaneidade. Nessa direção, o conceito de “memória emblemática”, proposto por Steve Stern, apresenta uma reflexão instigante para pensar a construção dessas pontes que buscam articular o subjetivo e o coletivo, a transformação de si a mudança social.⁸²⁹

Ao remeter às reflexões que nos inspiram o último filme de Lúcia Murat, *Praça Paris*, estreado em 2018 nas telas de nossos cinemas, em 26 de abril, pode-se atestar as dimensões do seu sofrimento psíquico que ainda se faz presente. A paranoia social e o racismo são o tema principal do *thriller* psicológico cujo roteiro Lúcia coescreveu com o jovem autor de romances policiais e de terror Raphael Montes. O filme descreve o vínculo que nasce entre duas mulheres. Uma é Glória (Grasse Passô), moradora do Morro da Providência que trabalha como ascensorista numa universidade pública. A outra é Camila (Joana de Verona), psicanalista portuguesa integrante de um programa comunitário da mesma instituição.⁸³⁰

A relação entre Glória e Camila avança, à medida que as sessões de terapia evoluem e expõem o fosso social entre as duas personagens, em trama emoldurada

⁸²⁶ *Le Chagrin et la Pitié*. Direção: Marcel Ophuls. France, Suisse, République fédérale d'Allemagne, 1969.

⁸²⁷ FOUCAULT, *Ditos e Escritos III: Estética: literatura e pintura; música e cinema*, op. cit., p. 332-333.

⁸²⁸ Para Margareth Rago, embasada em Deleuze e Guattari, “‘máquinas de guerra’ referem-se aos fluxos de intensidade que escapam às formas de captura e reterritorialização do Estado. Quanto à máquina de guerra em si mesma, parece efetivamente irreduzível ao aparelho de Estado, exterior à sua soberania, anterior a seu direito: ela vem de outra parte [...] Seria antes como a multiplicidade pura e sem medida, a malta, irrupção do efêmero e potência da metamorfose”. Cf.: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*, vol. 4. São Paulo, Ed. 34, 1997, p.13 *apud* RAGO, *A aventura de contar-se*, op. cit., p.35.

⁸²⁹ Ver STERN, Steve. “De la memoria suelta a La memoria emblemática: Hacia El recordar y El olvidar como processo histórico (Chile, 1973-1998)”. In: GARCÉS, M. *et al.* (Orgs.). *Memória para um nuevo siglo. Chile, miradas a La segunda mitad Del siglo XX*. Santiago, LOM, 2000, p. 58-59.

⁸³⁰ Ver ALMEIDA, Carlos Helí. “Paranoia social brasileira”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 24.4.2018, p. 6.

pelas transformações físicas do Rio de Janeiro, tendo como pano de fundo o cenário da bela *Praça Paris*⁸³¹, área de lazer da cidade inspirada nos jardins clássicos franceses. “O filme conta como o medo do outro leva uma pessoa com as melhores das intenções a se transformar em alguém racista e perverso”⁸³² – resumiu Lúcia em entrevista concedida a Carlos Helí de Almeida.

Premiadíssimo, *Praça Paris* condecorou Lúcia com a láurea de melhor direção no *Festival de Cinema do Rio 2017*. A cineasta dedicou a película à Universidade Estadual do Rio de Janeiro, a UERJ, uma das locações da trama, lembrando que essa universidade foi a primeira do Brasil a adotar o sistema de cotas sociais.

Mais uma vez, a questão da violência e do distanciamento do outro estão no centro das atenções de um filme de Lúcia. De certo modo, pode-se dizer que a cineasta insiste no mesmo tema, mas de formas diferentes. Na entrevista que concedeu ao jornal *O Globo*, em 4 de abril de 2018, a cineasta conta que mostrou o roteiro a sua filha, a também cineasta Júlia Murat, e ela disse que era bem autobiográfico. Lúcia confirma a hipótese: “Mas é verdade. Por causa de minha experiência com a violência ainda muito jovem, o medo e a paranoia são sentimento que sinto muito próximos de mim. Estamos vendo no país hoje pessoas amedrontadas começando a fazer coisas terríveis.”⁸³³

Para a cineasta, a tragédia da violência que assola, sobretudo, as comunidades carentes do Brasil, explica em grande parte a força dos evangélicos nessas localidades que se apresentam como uma outra saída aos jovens: “ou você vira pastor, ou vira traficante”⁸³⁴ – afirma Lúcia. É evidente que nos tempos atuais o aumento da violência tem gerado um clima de medo profundo, e isso propicia não apenas a constituição de relações hierárquicas e de dependência, mas ainda a

⁸³¹ Um pedacinho de Paris, inserido no bairro da Glória. Fruto do projeto do urbanista francês Alfred Agache, a bela *Praça Paris* foi fundada em 1926 durante a gestão do prefeito Antônio Prado Júnior. De lá pra cá passou por algumas transformações, ganhou frondosas amendoeiras ao seu redor, mas nunca perdeu a essência europeia. Point de turista, famílias, esportistas e amantes da natureza. “A Praça Paris é a realidade social de uma discussão apresentada no filme de Lúcia Murat, pois é emblemática no sentido de reforçar a ideia da colonização e do conflito cultural de duas realidades tão distintas, questionando o motivo de ter uma praça feita segundo o paisagismo de Paris e não da realidade tropical brasileira e do Rio. Ela é linda, mas com árvores podadas de forma que não conseguem abrigar ninguém embaixo delas nesse sol a pino” – explicou a cineasta em entrevista concedida a Patrícia de Paula. Ver PAULA, Patrícia de. “A Praça Paris em um novo papel”. In: *O Globo*, 5.10.2017.

⁸³² Ver ALMEIDA, “Paranoia social brasileira”, op. cit., p. 6.

⁸³³ Ibid.

⁸³⁴ Ibid.

irrupção das forças irracionais e inconscientes que levam, por sua vez, à abdicação da vontade pessoal e coletiva ante uma hipotética divindade protetora. Como lembra Margareth Rago em paisagem do seu livro *Entre história e a liberdade*: “Os vários fundamentalismos emergentes, tal como o crescimento das correntes religiosas atestam a enorme insegurança que sente o homem no mundo globalizado e desterritorializante.”⁸³⁵

Lúcia incluiu essa influência no roteiro de *Praça Paris*, mas a intenção inicial foi transformada nas filmagens, a partir de sua observação da realidade, incluindo pastores evangélicos que atuam em favelas do Rio de Janeiro como personagens do seu filme, mantendo o aspecto cinematográfico de sua obra embebida pelo documental dentro da ficção.

A releitura do passado e a busca da reinvenção de si evidenciadas nas práticas discursivas cinematográficas de Lúcia passam pela construção de interpretações pessoais dos processos históricos vividos, especialmente no período da ditadura civil-militar e no da redemocratização. No rol dessas formas contemporâneas de produção da subjetividade, e entendendo que sua prática investe fortemente em contracondutas, no exercício da liberdade, pode-se afirmar que seu cinema se configura como sua arte do viver, e aqui Margareth Rago e Susel Rosa me ajudam a observá-la, já que todos os filmes de Lúcia “consiste num trabalho político, ético, e estético sobre si mesma, um elaborar da própria vida como obra de arte, uma construção subjetiva sofisticada”⁸³⁶. Qual seja: “estabelece uma relação de força consigo mesma, uma dobra que lhe permite resistir, furtar-se, inventando novas possibilidades de vida que constituem os modos de existência livres ou fortes.”⁸³⁷

Nos últimos anos, as posições políticas de Lúcia têm sofrido algumas alterações, que se deslocam da imagem cristalizada da ex-guerrilheira, em razão das profundas transformações que têm afetado, e de maneira tão rápida, o início do século XXI. Apesar das rupturas e ressignificações, a cineasta mantém temas que podem ser observadas desde o início da sua trajetória, caracterizado como um trabalho de construção subjetivo na experiência da produção/escrita, em que se abre

⁸³⁵ RAGO, *Entre a história e a liberdade*, op. cit., 2001, p. 332.

⁸³⁶ Ibid., p. 22.

⁸³⁷ ROSA, “Danda Prado: por uma estética feminista”, op. cit., p. 112.

a possibilidade do devir, de ser outro do que se é verdadeiramente⁸³⁸. Enfim, um movimento ativo de autoconstituição da subjetividade, de reconciliação consigo mesma, que parece uma busca da liberdade somente alcançada a partir da necessidade de se transmitir algo ao outro.

⁸³⁸ Ver DELEUZE, *Conversações*, op. cit., p. 123.

8 CONCLUSÃO: HISTÓRIA E CINEMA EM LÚCIA MURAT

É muito difícil concluir este trabalho, principalmente quando se trata dos fragmentos biográficos de uma cineasta extremamente produtiva, mentalmente ágil, cujas reflexões se aprofundam e se renovam a cada filme. É custoso por vários motivos, dentre os quais a própria dificuldade de se observar e condensar uma produção tão plural, tão cheia de acontecimentos e carregada de sentimentos.

Por muitas vezes, ao longo da pesquisa, perguntei-me por que me fascino tanto por Lúcia Murat e o que nela me atrai com tanta intensidade. Para aqueles que se aventuraram a ler este trabalho, não é penoso compreender a minha profunda admiração por essa cineasta que defende veementemente a democracia, assustadoramente ameaçada hoje, que acredita na importância das relações solidárias, nos duradouros laços de amizade, e para quem a sétima arte é imprescindível para sua construção diária.

Observando sua trajetória ao longo desses anos, nos vários momentos em que me debrucei sobre seu cinema, nas horas noturnas em que assisti seus filmes me deliciando com um chocolate quente ou mesmo nas leituras de seus roteiros pelas manhãs, desfrutando com muito prazer de sua poesia, vejo sua criação sensível e forte ao mesmo tempo, de aspecto particular, mas que manifesta uma profunda preocupação com a história, com as práticas de sociabilidades, com os direitos das minorias. Aos poucos, me dei conta de que não precisava de categorizações, de que não necessitava buscar nada fora do seu universo, de que ela me dava a maioria das respostas que eu procurava, e esse movimento foi muito difícil de compreender. Esclareço-me: diversas vezes, queria buscar elucidações em outros autores, contextualizar suas memórias e sua obra cinematográfica e, após muito procurar, voltava para Lúcia e percebia que ela já me havia dado a chave mestra das soluções a contar, que sua poética já havia produzido as *imagens-tempo* que eu procurava. Depois de muito estudo, me dava conta de que as minhas questões já estavam placidamente colocadas e discutidas em seus filmes. Foi como perceber, tal como Dédalo, o bailado dos pássaros que lhe inspirou a construir, com cera e penas, asas para ele e Ícaro, seu filho, alcançarem a liberdade.

A inventividade de Lúcia Murat, sua capacidade de dar lugar a uma amarga memória no cinema, como ela mesma diz, e de ao mesmo tempo reconciliar-se consigo mesma, de forma sofisticada e mais fortalecida pela vontade de criar

impressionam. Penso em sua profunda ligação com François Truffaut. Seu modo diferente e autoral de pensar o cinema, que mistura o público e o privado e entrevê múltiplas saídas e possibilidades de vida, confirma o poder transformador da sétima arte e seu potencial para se pensar a história, como afirma Gilles Deleuze: “é possível não só pensar com o cinema, mas o cinema pensa, inequivocamente por intermédio de seus realizadores”. E mais que isso, que é possível fazer pensar através do cinema, pela profusão de suas imagens e de seus signos. A análise centrada na trajetória individual de Lúcia Murat permitiu-me focar questões sob uma nova perspectiva histórica, um novo olhar que se voltou para os *encontros* e os *entretempos* nos quais a vida pode ser pensada como singularidade, potência, devir.

Em uma célebre polêmica com os historiadores, Michel Foucault diferencia dois modos privilegiados de se fazer e de se narrar à história: o primeiro modo parte de um objeto de estudo e pergunta por sua temporalidade, persistências, rupturas, contornos, proporções, vicissitudes, revés; o segundo move-se a partir de um problema, “o importante é ter uma questão”, para cuja solução se é obrigado a enveredar por múltiplas sendas, estabelecer pontes de diálogos com vários autores, a fim de chegar a algum lugar razoável.⁸³⁹ Lúcia e sua arte se encontram na segunda acomodação, pois é através de um feixe de questões que sua cartografia e autocartografia no cinema foram aqui ressignificadas, num processo de interpretação que cria e inventa a ideia de um “sujeito” na produção do conhecimento histórico devido à multiplicidade de leituras sobre o mesmo.

Analisando sua produção cinematográfica, chama a atenção sua inusitada capacidade plural de trabalho; Lúcia não é apenas diretora, é também roteirista e produtora, transita sofisticadamente entre as técnicas do cinema documental e do cinema ficcional ou algo intermediário, bem como aborda vários temas e áreas do conhecimento em seus filmes. Lúcia se volta para o estudo de um amplo leque de questões: da história da ditadura ao direito de memória, da violência contra a mulher às questões indígenas, da velhice a homossexualidade, passando pela interpretação de vários intelectuais, desde os clássicos do feminismo, como Margareth Mead e Simone de Beauvoir, aos escritores e poetas brasileiros preocupados com as questões sociais do contemporâneo, como Paulo Lins e Nelson Sargento. Se a intelectual cineasta constrói novos temas de investigação histórica, a exemplo de

⁸³⁹ Cf. PERROT, Michelle (Org.). *L'impossible prison*. Paris: Seuil, 1978; RAGO, *Entre a história e a liberdade: Luce Fabbri e o anarquismo contemporâneo*, op. cit., p. 334.

seu trabalho com Lins sobre as favelas do Rio, ou ainda, se renova temas já conhecidos como o feminismo, com enorme erudição e acuidade como se pode observar no filme *Em três atos*, é possível perceber um tema central que orienta seus projetos e perquisições, qual seja: *o cinema como um lugar de memória*⁸⁴⁰.

Nessa perspectiva, pode-se notar que, ao longo de mais de três décadas de cinema, suas reflexões se avolumam e se refinam, constituindo um macrocosmo de problematizações muitíssimo articulado, um espaço de pensamento bem contornado, mas zetético, sem fronteiras fechadas. Os conceitos com que opera, recusa as sínteses e as generalizações rápidas, desconstrói as codificações hierarquizadoras e simplistas, tendo em vista a desconstrução de temas e objetos dados, desanturalizando-os pela história. Assim é que, no filme *Brava gente brasileira*, enfatiza a tribo Kadiwéu como paradigma (“o cavalo de Tróia”) da resistência indígena portuguesa; ou, em *A memória que me contam*, questiona constantemente seus próprios limites e os conceitos com que opera.

A propósito, é em *A memória que me contam* que Lúcia faz um exercício próximo a Alain Renais, pois faz desaparecer a concepção de que “a morte fixa um presente atual, já que há tantas mortes assombrando os lençóis do passado”⁸⁴¹. No filme, a cineasta nos oferece um presente à vista, a morte de Ana (Simone Spoladore), ora dada já no início com a personagem afogada, ora prefigurada num leito de hospital ou numa *sala de espera*, onde se reúne seus amigos de militância. É também um presente sonoro, a voz da recitante, a voz *off*, que, pelo menos inicialmente, constitui um papel essencial no filme. Mas, a voz *off* não é central, seja porque ela entra em relações de dissonância com a imagem visual, seja porque se divide ou se multiplica. Em regra geral, tanto nesse filme quanto em outros filmes de Lúcia, o presente se põe a flutuar, tomado de incerteza, espalhado no vaivém das personagens, ou já absorvido pelo passado. Em *A memória que me contam*, todas as personagens têm presente, salvo Ana, que só encontra vazio. A confrontação dos lençóis do passado se faz diretamente, cada um podendo servir de presente relativo ao outro: a guerrilha é um presente para Ana; Ana é para as personagens o presente da guerrilha.

A concepção *mnemônica* da história com que Lúcia delineia e desenvolve os roteiros dos seus filmes, é condição de possibilidade da emergência de uma

⁸⁴⁰ NORA, *Les lieux de La mémoire*, op. cit..

⁸⁴¹ Cf. DELEUZE, *A imagem-tempo*, op. cit., p. 142.

pluralidade de novos temas e da percepção de práticas e eventos. Trata-se, pois, de um novo modo da ação política, que escapa as regras dos poderes constituídos, tendo em vista a necessidade de reinventar a própria subjetividade, de propor ações sociais que considera urgente.

Conhecida pelos seus filmes dedicados a temas políticos e femininos, Lúcia aborda múltiplas questões históricas no cinema, não apresenta definições acabadas e esquemas prontos, até porque seus filmes resultam de uma construção coletiva desejada e aberta. Por isso mesmo é difícil defini-la, como a maioria, em geral, gostaria. As colocações que se esboçam em todos os seus filmes são retomadas nesse trabalho de maneira mais aprofundada. Aqui, a cineasta é o próprio caminho, a testemunha viva da história, o tempo presente. A ideia de que a cineasta não deve ser pensada como ponto fixo, mas como uma “trajetória descontínua” a seguir, reafirma nosso compromisso com a História narrada a partir de temas do presente e que se desloca da noção de tempo teleológico.

Contudo, se Lúcia é o próprio presente ou a invenção do presente, essa atividade crítica não se dá aleatoriamente, porém se inscreve nas linhas de fugas e nas problemáticas que se delineiam em sua cinematografia, e que nos permite descobrir a criação dos entretempos possíveis em sua arte. Por isso mesmo, pode-se dizer que a elaboração do passado se torna necessário em seus filmes, não como fantasma que se deve exorcizar, mas como pradarias onde possamos nos assentar e apreciar seu aspecto de tapete de verdura e flores que balança ao vento e salpicado de buquês de árvores com folhagens luxuriantes. Do furtivo da clandestinidade à dilaceração da tortura, da tormenta memória à poética da vida. Viver foi sempre uma aventura que Lúcia encarou sem medo. Depois de tudo que passou abraçou o cinema com entusiasmo e grandeza. Foi fundo. Deu ao cinema a sua *arte do viver*.

Para Lúcia, o cinema é a *estética da existência*, pois lhe apresenta a possibilidade de desdobrar modos de “cuidado de si” e de se constituir como sujeito ético, dá visibilidade as práticas de subjetivação que poderiam ficar esmaecidas no imaginário social, ou que poderiam ser totalmente ignoradas, mesmo porque até recentemente pensar o “eu” era tido como algo restrito à Psicologia, ou era considerado negativamente como uma atitude individualista pouco louvável. Pensar em si exigia, nessa lógica, um esquecimento do outro, ao contrário do que indica Foucault, já que o cuidado de si implica a atenção para com o outro, como diz: “O

cuidado de si – ou os cuidados que se têm com o cuidado que os outros devem ter consigo mesmos – aparece então como uma intensificação das relações sociais.”⁸⁴²

Se para Lúcia, o cinema é especialmente um lugar do viver, para nós se apresenta como um campo de experimentações para se pensar e narrar à história. Mas, não se trata apenas de uma leitura dos filmes na história ou a história nos filmes, que contextualiza historicamente as produções ou aponta os acontecimentos históricos trabalhados pelos cineastas, explodindo o *continuum* da história imposto pelos historiadores, como diz Walter Benjamim. Em sua enorme capacidade criadora, o cinema deve ser apropriado como criação contínua, na perspectiva de abertura de novas trajetórias, de novas possibilidades interpretativas, de criação poética e de invenção de vida.

⁸⁴² FOUCAULT, *História da sexualidade III: O cuidado de si*, op. cit., p. 57. Ver ainda GROS, Frédéric. “O cuidado de si em Michel Foucault”. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). *Figuras de Foucault*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 127-138.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. BH: Editora da UFMG, 2006.
- AGOSTINHO, Cristina; BRANCA, Paula de; BRANDÃO, Maria do Carmo. *Luz del Fuego, a bailarina do povo*. Ed. Best Seller, 1994.
- AGUILLAR, Antônio; AGUILLAR, Débora; RIBEIRO, Paulo Cesar. *Histórias da Jovem Guarda*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2005.
- ALBUQUERQUE, José Augusto Guilhon de. “Da crise do governo à crise do presidencialismo”. In: MOISÉS, José Álvaro; ALBUQUERQUE, J. A. Guilhon de (Orgs.). *Dilema da consolidação da democracia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de; VEIGA-NETO, Alfredo; SOUZA FILHO, Alípio de (orgs.). *Cartografias de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- ALTMAN, Rick. “General Introduction: Cinema as Event”. In: ALTMAN, Rick (Org.). *Sound Theory, Sound Practice*. Nova York: Routledge, 1992.
- AMPARO, Flávia. *Luís Murat*. Coleção Série Essencial nº 58. Associação Brasileira de Letras: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.
- ANGEL, Zuzu. *Eu, Zuzu Angel, procuro meu filho*. São Paulo: Villa Rica Editora, 1986.
- ANSART, Pierre. “As humilhações políticas”. In: MARSON, Isabel; NAXARA, Márcia (orgs.). *Sobre a humilhação. Sentimentos, gestos, palavras*. Uberlândia, MG: EduFU, 2005 p. 15-30.
- ARANTES, Paulo Eduardo. “1964, o ano que não terminou”. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 205-236.
- ARAÚJO, Maria do Amparo Almeida *et al.* *Dossiê dos mortos e desaparecidos políticos a partir de 1964*. Prefácio de Dom Paulo Evaristo Arns, apresentação de Miguel Arraes de Alencar. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1995.
- ARAUJO, Maria Paula. “Uma história oral da anistia no Brasil: memória, testemunho e superação”. In: MONTENEGRO, Antonio Torres *et al.* (Orgs.). *Marcas da memória: história oral da anistia no Brasil*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012, 53-96.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Forense Universitária/ Editora Universidade de São Paulo, 1981.
- ARFUCH, Leonor. *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona, Paidrós, 1995.

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

_____. *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.

_____. “Mujeres que narran: Trauma y memória”, *Labrys, estudos feministas*, jan.-dez. de 2009.

ARGOLO, José Amaral *et al.* *A direita explosiva no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1996.

ARRUDA, José Jobson de Andrade; PILETTI, Nelson. *Toda a história: história geral e história do Brasil*. 13ed. São Paulo: Ática, 2009.

ARTIÈRES, Philippe. “Arquivar a própria vida”. In: *Estudos Históricos*, nº 21: *Arquivos Pessoais*. Rio de Janeiro, Cpdoc/FGV, 1998.

AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus, 1995.

_____; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2001.

BAECQUE, Antoine (org.). *La Política de los Autores*. Barcelona, Paidós, 2003.

BAFFA, Ayrton. *Nos porões do SNI: retrato do mostro de cabeça oca*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1989.

BARROS, Edgar Luiz de. *A Guerra Fria*. 3 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1985.

BARROS, José D’Assunção. “Cinema e história – considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas”. In: *Comunicação & Sociedade*, Ano 32, n. 55, p. 175-202, jan./jun. 2011, p. 175-182.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASTOS, Expedito Carlos Stephani. *M-41 Walker Bulldog no Exército Brasileiro*. Coleção Blindados no Brasil, 5. Juiz de Fora: O Autor; UFJF, 2016.

BASTOS, Mônica Rugai. *Tristezas não pagam dívidas – Cinema e política nos anos da Atlântida*. São Paulo: Olho d’Água, 2001.

BATALHA, Cláudio H. M. “Pra frente Brasil: o retorno do cinema político”. In: FERREIRA, Jorge; SOARES, Mariza C. (orgs). *A história vai ao cinema. Vinte filmes comentados por historiadores*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 135-145.

BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard, 1949.

BEAUVOIR, Simone. *Une mort très douce*. Paris: Gallimard, 1964.

_____. *A velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003 [1972].

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. - 38ed. rev. ampl. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BEEVOR, Antony. *Paris após a libertação 1944-1949*. 8ed. Lisboa: Bertrand Editora, 2011.

BEHAR, Regina Maria Rodrigues. *“Caçadores de imagens”: cinema e memória em Pernambuco*. 2002. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

BELLOUR, Raymond. *L'Analyse Du film*. Paris: Calmann-Lévy, 1995.

_____. *Entre-imagens*. São Paulo: Papirus, 1997.

_____. *El Cuerpo del Cine: Hipnosis, Emociones, Animalidades*. Madrid: Shangrila, 2013.

BENEVIDES, Maria Victoria de Mesquita. *O governo Kubitschek: desenvolvimento econômico e estabilidade política*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. – 3ed. – São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGER, Dan. *America's fortress of blood: The death of George Jackson and the birth of the prison industrial complex*. Artigo disponível em: http://www.salon.com/2014/09/07/americas_fortress_of_blood_the_death_of_george_jackson_and_the_birth_of_the_prison_industrial_complex/ [Publicado em 07 set. 2014; Acesso em 8 jun. 2018]

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. - 4. ed. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BERTAUX-WIAME, Isabelle. *Mémoire et récits de vie. Mémoires de Femmes. Pénélope*, n. 12, p. 53, printemps, 1985.

BITTENCOURT, Luís Carlos. *Manual de telejornalismo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.

BOJUNGA, Cláudio. *JK, o artista do impossível*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BORDWELL, David. “Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Volume I – São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 25-10.

BORGES, Nilson. "A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares". In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. O Brasil Republicano; v.4. – 5ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 13-42.

BORGES, Vavy Pacheco. "Grandezas e Misérias da Biografia". In: PINSK, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. 2ed. São Paulo: Contexto, 2006.

BOURDIEU, Pierre. "A Ilusão Biográfica". In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos & Abusos da História Oral*. 8ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BRAIDOTTI, Rose. "Diferença, diversidade e subjetividade nômade" in: *Labrys, estudos feministas/ études féministes*, n. 1-2, jul.-dez. 2002. Site: <http://www.unb.br/ih/his/gefem/> [Acesso em 28 ago. 2018]

_____. *Sujeitos nômades*. Buenos Aires/Barcelona/México, Paidós, 2000.

BRASIL Nunca Mais/ Arquidiocese de São Paulo, 36ª ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

BRASIL. *Direito à verdade e à memória: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos*. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.

BUNSTER, Ximena. "Sobrevivendo más allá del miedo". In: *La mujer ausente. Derechos humanos en el mundo*, núm. 15, Santiago: Isis Internacional, 1991.

BUTLER, Judith. *A vida psíquica do poder: teorias da sujeição*. Tradução Rogério Bettoni. 1ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. *Caminhos divergentes: judaicidade e crítica do sionismo*. Trad. Rogério Bettoni. - 1ed. - São Paulo: Boitempo, 2017.

_____. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducción para o Espanhol de Mª Antonia Munõz. Barcelona: Espasa Libros, 2017.

_____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. - 15ª ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

_____. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad. Rogério Bettoni. - 1 ed.; 3 reimp. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. *História e cinema: dimensões do audiovisual*. 2 ed. São Paulo: Alameda, 2011.

CAPONI, Sandra. *Do trabalhador indisciplinado ao homem prescindível*. Campinas. 1992. Tese (Doutorado) – Universidade de Campinas.

CARVALHO, Luiz Maklouf. *Mulheres que foram à luta armada*. São Paulo: Editora Globo, 1998.

CASTORIADIS, Cornélius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

CENTENO, Ayrton. *Os vencedores: a volta por cima da geração esmagada pela ditadura de 1964*. São Paulo: Geração Editorial, 2014, cap. 12.

CERTEAU, Michel de. “A operação historiográfica”. In: *A Escrita da História*. Trad. Maria de Lourdes Menezes, 2 ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

CERQUEIRA, Marcelo. *O Beco das garrafas: uma lembrança*. Editora Revan, 1994.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Trad. Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

_____. “O passado no presente. Ficção, história e memória”. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Roger Chartier – a força das representações: história e ficção*. Chapecó, SC: Argos, 2011, p. 95-124.

CORBIN, Alain. *O território do vazio. A praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.

COURTINE, Jean-Jacques. *História da virilidade 3. A virilidade em crise? Séculos XX e XXI*. Trad. Noéli Correia de Mello Sobrinho e Thiago de Abreu Lima Florêncio. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

COURTOIS, Stéphane et. al. *O Livro Negro do Comunismo. Crimes, Terror e Repressão*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

COUTO, Ronaldo Costa. *História indiscreta da ditadura e da abertura: Brasil, 1964-1985*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CUNNINGHAM, Dennis; DEUTSCH, Michael; FINK, Elizabeth. “Remembering Attica Forty Years Later”. In: *Prison Legal News – Dedicated to Protecting Human Rights*. Vol. 22 – N.º 9 – Set. 2011. Artigo disponível em: <https://www.prisonlegalnews.org/media/issues/09pln11.pdf> [Acesso em 8 jun. 2018]

D’AGUIAR, Hernani. *A Revolução por dentro*. Rio de Janeiro: Artenova, 1976.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

DE BAECQUE, Antoine; TOUBIANA, Serge. *François Truffaut – Uma Biografia*. Rio de Janeiro, Record, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Lógica de sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*. vol 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____; _____. *Mil Platôs*, vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. “A imanência: uma vida”. In: VASCONCELLOS, Jorge; FRAGOSO, Emanuel Ângelo da Rocha. *Gilles Deleuze: imagens de um filósofo da imanência*. Londrina: Ed. da UEL, 1997.

_____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

_____. *A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *História oral: memória, tempo, identidades*. 2ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

DEMASI, Domingos. *Chanchadas e dramalhões*. Rio de Janeiro, Funarte, 2001.

DIAS, Rosângela de Oliveira. *Chanchada - Cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1993.

DION, Robert. “*Une année amoureuse de Virginia Woolf*, ou La fiction biographique multipliée”, em *Littérature*, “Biographiques”, Larousse, n. 128, dez. 2002.

DOSSE, François, *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

DOUCHET, Jean. *Nouvelle Vague*. Paris, Hazan, 1998.

DUHON, Christine. *Une année amoureuse de Viginia Woolf*, Oliver Orban, 1990.

EINSENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Apresentação, notas e revisão técnica, José Carlos Avelar; Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ESTIMADO, Roberta; FORTUNATO, Thomáz; CRUZ, João Filipe Araujo; HOTIMSKY, Marcelo Caio Nussenzweig; BASSANI, Alexandre. “Entrevista: Margareth Rago”. In: *Revista Humanidades em Diálogo*. São Paulo, USP, volume VII, mar. 2016, p. 15-45.

FARIA, Cátia. *Revolucionários, bandidos e marginais: presos políticos e comuns sob a ditadura militar*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2005.

FARIAS, Oswaldo Cordeiro de (1901-1981). *Diálogo com Cordeiro de Farias: meio século de combate*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2001.

FARIAS, Patrícia. "A praia carioca, da colônia aos anos 90: uma(s) história(as)". In: *Revista Contracampo*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2000, p. 125-145.

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

FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *Rio de Janeiro: uma cidade na história*. Coordenadora Marieta de Moraes Ferreira. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997.

_____. *Como eles agiam – os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. "Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão". In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. O Brasil Republicano; v.4. – 5 ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 167-206.

FLORES, Elio Chaves. "Dos Feitos e dos Ditos: história e cultura histórica". In: *Sæculum - Revista de História*. João Pessoa, DH-UFPB, n. 16, jan-jun/2007, p. 83-102.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II: O uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. *História da sexualidade III: O cuidado de si*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. *Dits et Écrits IV*. Paris, Gallimard, 1994.

_____. *A Hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. – 7ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *Segurança, território, população*. Curso dado no Collège de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura; música e cinema*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês A. D. Barbosa. 2ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2009, p. 264-298.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos V: Ética, sexualidade, política*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Eliza Monteiro e Inês A. D. Barbosa. 3ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2012.

FRAGOSO, Heleno Cláudio. *Advocacia da liberdade: a defesa nos processos políticos*. Rio de Janeiro: Forense, 1984.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *O índio brasileiro e a Revolução Francesa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

FREYRE, Gilberto. *Mocambos e sobrados*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio/MEC, 1977.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "O preço de uma reconciliação extorquida". In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010, p.177-186.

GALVÃO, Gustavo (textos). *Nouvelle Vague*. Realização: Centro Cultural Banco do Brasil – Lavoro Produções Artísticas. Brasília, 2008.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GATTI, André Piero. *O consumo e o comércio cinematográfico no Brasil vistos através da distribuição de filmes nacionais: empresas, distribuidoras e filmes de longa-metragem (1966/1990)*. 1999. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – USP-ECA, São Paulo.

_____. *Distribuição e Exibição na Indústria Cinematográfica Brasileira (1993-2003)*. 2005. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma Verdadeira História do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GOMES, Angela de Castro. *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1991.

_____. "História, historiografia e cultura política no Brasil: algumas reflexões". In: SOHET, Rachel; BICALHO, Maria Fernanda; GOUVÊA, Maria de Fátima (Orgs.). *Culturas políticas*. Ensaios de história cultural, história política e ensino de história. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, p. 21-41.

_____; GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz. *Trabalho escravo contemporâneo: tempo presente e usos do passado*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018.

GONÇALVES, Rafael Soares. *Favelas do Rio de Janeiro: História e Direito*. Rio de Janeiro: Pallas Ebook, 2016.

GONZAGA, Alice. *Palácios e Poeiras: 100 Anos de Cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Minc., 1996.

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. – 5 ed. rev. e ampl. – São Paulo: Ática, 1998.

GRANDE DICIONÁRIO LAROUSSE Cultural da Língua Portuguesa. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

GREEN, James N.. *Revolucionário e gay: a extraordinária vida de Herbert Daniel – pioneiro na luta pela democracia, diversidade e inclusão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 3 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

GROS, Frédéric. *Michel Foucault*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996. cap. III.

_____. “O cuidado de si em Michel Foucault”. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). *Figuras de Foucault*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 127-138.

GROSZ, Elizabeth. “Futuros feministas ou o futuro do pensamento”. In: *Labrys, estudos feministas*, nºs 1-2, jul.-dez. de 2002.

GUERRA, Cláudio. *Memórias de uma guerra suja. Em depoimento a Marcello Netto e Rogério Medeiros*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2012.

GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz. *Cidades da Mineração: memória e práticas culturais: Mato Grosso na primeira metade do século XX*. Cuiabá, MT: Carlinj & Caniato; EdUFMT, 2006.

_____. “Historiografia, diversidade e história oral: questões metodológicas”. In: LAVERDI, Robson *et al.* *História Oral, desigualdades e diferenças*. Florianópolis: EdUFSC; Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012, p.15-37.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX, 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli. – São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IGLÉSIAS, Francisco. “O encontro de duas culturas: América e Europa”. In: *Estudos avançados*, 14.06.1992, p. 23-37.

ÍNCER BARQUERO, Jaime. *Geografía ilustrada de Nicaragua*. Managua: Ed. Recalde, 1993.

_____. *Desastres naturales de Nicaragua*. Managua: Hispamer, 2000.

JACKSON, George. *Soledad Brother: The Prison Letters of George Jackson*. Introdução de Jean Genet; Prefácio de Jonathan Jackson Jr.. Chicago Review Press, 1970.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Londres/ Nova York: Verso, 1991.

_____. *The Seeds of Time*. Nova York: Columbia University Press, 1994.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid/ Buenos Aires: Siglo Veintiuno de España/ Argentina Editores, 2001.

KNIBIEHLER, Yvonne; FOUQUET, Catherine. *La femme et les médecins*. Paris: Hachette, 1983.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução do original alemão Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida pereira; revisão da tradução César Benjamim. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. Puc-Rio, 2006.

KOUTZII, Flávio. *Pedaços de morte no coração. Um depoimento de um brasileiro que passou quatro anos no inferno das prisões políticas da Argentina*. Porto Alegre: LPM, 1984.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 8 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

LAHUERTA, Juan José; VIVAS, Pere; PLA, Ricard. *Casa Batlló – Gaudí*. Estados Unidos da América: Actar-USA, 2006.

LAURENTIIS, Gabriela de. "Fazer e desfazer formas: as imagens do feminino na arte de Louise Bourgeois". In: RAGO, Margareth; MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo (Orgs.). *Paisagens e tramas: o gênero entre a história e a arte*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 25-36.

LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne. "D'une sorotité à un corp(u)s éclaté: L'imaginaire de la communauté dans la littérature des femmes". In: *Labrys, estudos feministas/ études féministes*, ago.-dez. de 2005. Site: <http://www.unb.br/ih/his/gefem/> [Acesso em 26 ago. 2018]

LE GOFF, Jacques. "L'histoire nouvelle". In: LE GOFF, Jacques et. al. (Orgs.). *Les Encyclopédies Du Savoir Moderne – La Nouvelle Histoire*. Paris: CEPL, 1978, p. 210-241.

LE GOFF, Jacques. "História". In: ROMANO, Ruggiero (Org.). *Enciclopédia Einaudi, Memória – História*. S.l.p., Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984, vol. 1, p. 158-259.

_____; NORA, Pierre (Orgs.). *História: novos objetos*. Trad. Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1976.

LEJEUNE, Philippe. *Le Moi des demoiselles. Enquête sur le journal de jeune fille*. Paris: Seuil, 1993.

_____; BOGAERT, Catherine. *Le journal intime. Histoire et anthologie*. Paris: Textuel, 2006.

_____. *O pacto autobiográfico: De Rousseau à internet*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2008.

LEVI, Giovani. "Usos da Biografia". In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos & Abusos da História Oral*. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 167-182.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. – Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

_____. *Os afogados e os sobreviventes*. Tradução Luiz Sérgio Henriques. – São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.

LOMBROSO, Cesare. *Criminal man*. Tradução para o inglês: Mary Gibson e Nicole Hahn Rafter. Estados Unidos da América: Duke University Pres, 2006.

MACEDO, Ana Gabriela. "Pós-Feminismos". *Revista Estudos Feministas*, V. 14, nº 3, set./dez. 2006. Florianópolis: UFSC, 2006. [Exclusivo online] Disponível em: www.scielo.br/pdf/ref/v14n3/a13v14n3.pdf [Acesso em 25 mar. 2016]

MAGALHÃES, ROSA; NEWLANDS, Maria Luiza. *O inverso das origens*. Rio de Janeiro: Novaterra Editora, 2014.

MAGNOLI, Demétrio. *Da Guerra Fria à Détente. Política Internacional Contemporânea*. Campinas, SP: Papyrus, 1988.

MARTIN-FUGIER, Anne. *La Bourgeoise. Femme au temps de Paul Bourget*. Paris: Grasset, 1983.

MATTOS, Izabel Missagia de. "A imbricação entre etnologia e história no estudo das fontes: o caso exemplar do Relatório Figueiredo". In: *25 anos de História dos Índios*

no Brasil - balanços e perspectivas da história indígena, CEstA/USP e CPEI/UNICAMP, 12 e 13 dez. 2017.

McLAREN, Margaret A. *Feminism, Foucault and embodied subjectivity*. Nova York, State University of New York Press, 2002.

MEAD, Margaret. *Coming of Age in Samoa: A Psychological Study of Primitive Youth for Western Culture*. American Museum of Natural History Special Members Edition, 1928, 1973.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MIRANDA, Ana. *Desmundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MIRANDA, Nilmário; TIBÚRCIO, Carlos. *Dos filhos deste solo. Mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura militar: a responsabilidade do Estado*. 2ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

MIRAUX, Jean-Philippe. *La autobiografía: las escrituras del yo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2005.

MONTENEGRO, Antônio Torres. "Cabra marcado para morrer entre a memória e a História". In: FERREIRA, Jorge; SOARES, Mariza C. (orgs). *A história vai ao cinema. Vinte filmes comentados por historiadores*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p.179-192.

_____. *História, metodologia, memória*. 1ed. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. 6ed. São Paulo: Contexto, 2013.

MORAES, Alexandre de. *Direito constitucional*. 13.ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho. O anticomunismo no Brasil (1917–1964)*. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2002.

_____. *As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

MURAT, Lúcia; LEVY, Ttiana Salem. *Sala de espera*. Rio de Janeiro, 28.4.2010, 67p.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. "A poética feminista em Alice Ruiz, Ledusha Spinardi e Ana Cristina Cesar". In: RAGO, Margareth; MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo (Orgs.). *Paisagens e tramas: o gênero entre a história e a arte*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 37-38.

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

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. – 5 ed. – Campinas, SP: Papirus, 2012.

NORA, Pierre. *Les lieux de La mémoire*. Lá republique. Paris: Gallimard, 1984.

O' DONNEL, Júlia. *A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1889-1940)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

OLIVEIRA, Eleonora Menicucci de. *A reapropriação do corpo feminino: Da recusa do confinamento à invenção de novos espaços de cidadania*. São Paulo, Departamento de Ciência Política da USP, 1990.

ORENSTEIN, Gloria. "Her story: feminist artists reclaim the great goddess". In: Norma Broude e Mary Garrad (Orgs.). *The Power of feminist art – The American movement of the 1970's, history and impact*. Nova York: Harry N. Abrams, 1994.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORLANDI, Luiz. "Ética em Deleuze". *Revista CPFL Cultura*. [on-line]. Disponível em: www.cpfcultura.com.br/revista [Acesso em 21 ago. 2015]

OSBORNE, Robin. *Greek History*. London: Routledge, 2004.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti. *História ilustrada dos filmes brasileiros 1929-1988*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti. *Viva o rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PARENTE, André. "As virtualidades da narrativa cinematográfica". In: André Parente (Org.). *Cinema/ Deleuze*. Campinas, SP: Papirus, 2013, p. 249-270.

PATHAK, Zakia; RAJAN, Rajeswari Sunder. "Shahbano". In: BUTLER, Judith; SCOTT, Joan (Org.). *Feminists Theorize the Political*. Nova York: Routledge, 1992, p. 257-279.

PEREIRA, Anthony W. *Ditadura e repressão: O autoritarismo e o estado de direito no Brasil, no Chile e na Argentina*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

PERROT, Michelle (Org.). *L'impossible prison*. Paris: Seuil, 1978.

_____. Práticas da memória feminina. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.9. n.18, ago.-set. 1989.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M. S. Côrrea. - 2. ed. - São Paulo: Contexto, 2013.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1969.

PINSKY, Carla Brassanezi. "Mulheres dos Anos Dourados". In: PINSKY, Carla Brassanezi e PRIORE, Mary del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. - 10ed. - São Paulo: Contexto, 2013, p. 607-639.

PIOVESAN, Flávia. "Direito internacional dos direitos humanos e lei de anistia". In: TELES, Edson; SAFADE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 91-108.

_____. "Igualdade, diferença e direitos humanos: perspectivas global e regional". In: PIOVESAN, Flávia; SARMENTO, Daniel; IKAWA, Daniela (Coord.s.). *Igualdade, diferença e direitos humanos*. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2010, p. 47-76.

POLLAK, Michael. "Memória, esquecimento, silêncio". In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

POLLAK, Michael. "Memória e identidade social". In: *Estudos Históricos*. Tradução de Monique Augras. Rio de Janeiro: vol.5, n. 10, 1992, p. 200-212.

PORTELLI, Alessandro. "Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na História oral". In: *Projeto História*. São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, n. 17, 1998, p. 13-33.

_____. "O massacre de Civitella Val de Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum". In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos & abusos da história oral*. 8ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 103-130.

PORTELA, Fernando. *Guerra de guerrilhas no Brasil: a saga do Araguaia*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2002.

PORTUGAL, Marcelo S. "O combate à inflação no Brasil: do cruzado ao real". In: PORTUGAL, Marcelo S. (Coord.). *A economia do real: uma análise da política econômica de estabilização no período 1994-1996*. Porto Alegre: Ortiz, 1996.

PRIORE, Mary del; VENÂNCIO, Renato. *Uma breve história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

_____. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. 2ed. São Paulo: Planeta, 2014.

PROST, Antoine. "Seignobos revisite". In: *Vingtième Siècle*, revue d'histoire, n. 43, jul-set. 1994, p. 100-118.

PROST, Antoine. *Douze Leçons sur l'histoire*. Paris: Éd. Du Seuil, col. "Points Histoire", 1996.

PUGIALI, Ricardo. *Almanaque da Jovem Guarda*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A., 2006.

RAGO, Margareth. "O prazer no Casamento". In: *Revista Ideias*, v. 2, n.2, 1994; *Cadernos Ceru*, Série 2, n.º 7, 1996, p. 97-111.

_____. *Entre a história e a liberdade: Luce Fabbri e o anarquismo contemporâneo*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

_____. "Ser mulher no século XXI ou carta de alforria". In: *A mulher brasileira nos espaços públicos e privado*. / Gustavo Venturi, Marisol Recamán e Suely de Oliveira, Organizadores. – 1 ed. – São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 31-42.

_____. "Foucault e as artes do viver do anarco-feminismo". In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). *Figuras de Foucault*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 165-176.

_____. "Cartografias de si no feminismo da diferença: Amelinha, Gabriela, Norma". In: *Gênero*, Niterói, v. 10, n. 2, p. 151-175, 1. sem. 2010

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

_____; MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo (Orgs.). *Paisagens e tramas: o gênero entre a história e a arte*. São Paulo: Intermeios, 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Volume I – São Paulo: Editora Senac, 2005.

_____. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.

_____. "Mas afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim", in: *Revista Galáxia*, n. 32, 2016. Artigo *online*, disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/gal/n32/1982-2553-galaxia-32-00038.pdf> [Acesso em 29 mai. 2018]

REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro. Os comunistas no Brasil*. CNPq: Brasiliense, 1990.

_____; MORAES, Pedro. *1968: a paixão de uma utopia*. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

_____. "Resistência e mistificação da resistência armada contra a ditadura: armadilhas para os pesquisadores." In: *Seminário 40 anos do golpe*, 2004, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UFRJ, UFF, CPDOC, Aperj, 2004.

REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

_____. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

_____. *A revolução que mudou o mundo: Rússia, 1917*. 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

RELATÓRIO FIGUEIREDO. Brasília: Ministério do Interior, Governo Federal, 1968.

REZENDE, Sergio; BERNSTEIN, Marcos. *Zuzu Angel. Roteiro do filme*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento* Trad. Alain François et. al.. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RIDENTI, Marcelo. "As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo". In: *Revista Tempo Social*, Faculdade de Sociologia da USP, 1990.

_____. "Esquerdas armadas revolucionárias nos anos 1960-1970". In: FERREIRA, Jorge; REIS FILHO, Daniel Aarão (Orgs.). *Revolução e democracia (as esquerdas no Brasil, v.3)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 21-51.

_____. *O fantasma da revolução brasileira*. – 2. ed. rev. e ampliada – São Paulo: Unesp, 2010.

_____. "Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança" In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. O Brasil Republicano; v.4. – 5 ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 133-166.

RODHBEN, Fabíola. *Uma ciência da diferença: sexo e gênero na medicina da mulher*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2001.

ROSA, Susel Oliveira da. "Subterrâneos da liberdade: mulheres, militância e clandestinidade". In: *Revista Labrys, Estudos Feministas*, n. 15, 2009. Disponível em: <http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys15/ditaduta/susel.htm> [Acesse em 6 jun. 2018]

_____. "Danda Prado: por uma estética feminista". In: *Paisagens e tramas: o gênero entre a história e a arte*. Organização de Margareth Rago e Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 111-124.

_____. *Mulheres, ditaduras e memórias*. São Paulo: Intermeios Cultural, 2013.

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

RUIZ, Giselle. *Grupo Coringa: a dança contemporânea carioca dos anos 1970/1980*. Dissertação de mestrado, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005.

SAFATLE, Vladimir. "Do uso da violência contra o Estado ilegal". In: Edson Teles e Vladimir Safatle (Orgs.). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 237-252.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Tradução e notas Guacira Lopes Louro. - 1. ed.; 4. reimp. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

SALVATICI, Silvia. "Memórias de gênero: reflexões sobre a história oral de mulheres". In: *História Oral* - Revista da Associação Brasileira de História Oral, v. 8, nº 1, 2005, p. 29-42.

SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo. Minha Viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

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

SCHMITT, Rogério. *Partidos políticos no Brasil (1945-2000)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

SCHÜLER, Arnaldo. *Dicionário enciclopédico de teologia*. Editora da ULBRA. 2002.

SEDGWICK, Eve. *Epistemology of the Closet*. Londres: Penguin, 1990.

SEDGWICK, Eve. *Tendencies*. Londres: Routledge, 1994.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *História, memória, literatura. O testemunho na era da catástrofes*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. Trad. Lygia Araujo Watanabe. -2 ed. - Rio de Janeiro: Record, 2016.

SILVA, Técio Lins e. *O que é ser advogado: memórias profissionais de Técio Lins e Silva/ em depoimento a Fernanda Pedrosa*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SILVA, Wellington Sampaio da. *A guerra silenciada: memória histórica dos moradores do Bico do Papagaio sobre a Guerrilha do Araguaia*. 2008. 120p. Dissertação (Mestrado em História). CCHLA/ UFPB.

SIMMEL, Georg. "Cultura feminina". In SIMMEL, G. *Filosofia do amor*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 67-91.

SINGER, André. *Esquerda e direita no eleitorado brasileiro*. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2000.

SINGER, Paul. *A crise do milagre. Interpretação crítica da economia brasileira*. 8ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

SIMIS, Anita (Coord.). *Legislação cinematográfica em vigor*. Rio de Janeiro: Concine, 1989.

SMITH, Bonnie. *Les Bourgeoises du nord de la France*. Paris: Perrin, 1989.

SOLNIK, Alex. *Os pais do cruzado contam por que não deu certo*. Porto Alegre: L & PM, 1987.

SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. *Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964-1985) e na Argentina (1976-1983)*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Brasília: CEPPAC/UnB, 2007.

SOUZA, Willian E. R.; CRIPPA, Giulia. “Limites e contribuições da história oral: a memória e a história nas interseções entre o individual e o coletivo”. In: *Sæculum - Revista de História*. João Pessoa, DH/PPGH/UFPB, n. 23, jul./dez. 2010, p. 75-89.

SPENCER, Fernando. “O cinema em 83: mesmo com crise, bons filmes”. In: *Diário de Pernambuco*, Recife, 31.12.1983, p B-1.

STADEN, Hans. *Viagem ao Brasil*. Versão do texto de Marpurgo, de 1557, traduzido por Alberto Löfgren. Revista e anotada por Theodoro Sampaio. Rio de Janeiro: Academia Brasileira, 1930.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papius, 2003.

STERN, Steve. “De la memória suelta a La memória emblemática: Hacia El recordar y El olvidar como processo histórico (Chile, 1973-1998)”. In: GARCÉS, M *et al.* (Orgs.). *Memória para um nuevo siglo. Chile, miradas a La segunda mitad Del siglo XX*. Santiago, LOM, 2000.

SUZIGAN, Wilson. *Indústria brasileira: origem e desenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SWAIN, Tania Navarro. “Velha? Eu? Auto-retrato de uma feminista”. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). *Figuras de Foucault*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 261-270.

TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem: um estudo sobre o terror e a cura*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

TAYLOR, Diana. *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism*. In: *Argentina's “Dirty War”*, Durham-Londres: Duke University Press, 1997.

TELES, Janaina de Almeida; RIDENTI, Marcelo; IOKOI, Zilda (Orgs.). *Intolerância e Resistência: testemunhos da repressão política no Brasil (1964-1985)*. São Paulo: FFLCH/USP, 2010, p. 353-398.

_____. *Memórias dos cárceres da ditadura: os testemunhos e as lutas dos presos políticos no Brasil*. 2011. 519p. Tese (Doutorado em História). FFLC/ USP.

TIBERGHIEU, Gilles, A. "Hodológico". In: *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 2, n. 3, ano 2, julho de 2012, p. 161-176.

TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TRUFFAUT, François. *Os Filmes de Minha Vida*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.

_____. *Hitchcock/Truffaut: Entrevistas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

_____. *O Prazer dos Olhos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

_____. *Jules e Jim*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. "Figuras feministas na arte contemporânea". Dissertação de Mestrado, Unicamp, 2008.

_____. "Autobiografia nas artes visuais: Feminismos e reconfigurações da intimidade". In: *Labrys – Estudos feministas*, janeiro/ junho 2010.

_____. "Fabulações de si na arte contemporânea: Ana Miguel, Rosana Paulino e Cristina Salgado". In: RAGO, Margareth; MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel (Orgs.). *Paisagens e tramas: o gênero entre a história e a arte*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 175-194.

VAINFAS, Ronaldo. "Carlota: caricatura da história". In: FERREIRA, Jorge; SOARES, Mariza C. (orgs.). *A história vai ao cinema. Vinte filmes comentados por historiadores*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 227-236.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller; Revisão técnica Nuno César P. de Abreu. – 7 ed. – Campinas, SP: Papirus, 2012.

VEYNE, Paul. *Sexo e poder em Roma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

WESHLER, Lawrence. *Um milagre, um universo. O acerto de contas com os torturadores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WHITE, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (orgs.). *Um século de favela*. 5ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

Filmes de Lúcia Murat lançando em DVD

A MEMÓRIA QUE ME CONTAM. Direção: Lúcia Murat. Roteiro: Lúcia Murat e Tatiana Salem Levy. Produção: Taiga Filmes, Ceneca e Cepa Audiovisual, 2012. Distribuição: Imovision, 2014, 1DVD color./ 95 min. (Extras: Making of e Entrevistas)

A NAÇÃO QUE NÃO ESPEROU POR DEUS. Direção: Lúcia Murat e Rodrigo Hinrichsen. Roteiro: Lúcia Murat. Co-produção: Costa do Castelo. Produção: Taiga Filmes, 2015. Distribuição: Vitrine Filmes, 2017, 1DVD color./ aprox. 90 min. (Extras: Trailer e Making of)

BRAVA GENTE BRASILEIRA. Produção, roteiro e direção: Lúcia Murat. Co-produção: Costa do Castelo e Quanta. Produção: Taiga Filmes, 2000. Distribuição: Europa Filmes, 2001, 1DVD color./ aprox. 103 min. (Extras: Comentários da diretora. Iconografia. Notas sobre elenco e diretora. Trailer. Making of. Notas de produção. Foto galeria)

DOCES PODERES. Direção e roteiro: Lúcia Murat. Produção Taiga Filmes. 1996. Distribuição: Casablanca Filmes, 2009, 1DVD color./ aprox. 94 min. (Extras: Making of. Trailer. Fotos. Sinopse. Prêmios e Participações. Ficha técnica. Documentário: Lula x Collor – Ficção x Realidade)

EM TRÊS ATOS. Direção: Lúcia Murat. Coreografia: João Saldanha. Co-Produção: TS productions. Produção: Taiga Filmes, 2015. Distribuição: Imovision, 2016, 1DVD color./ 76 min. (Extras: Making of)

MARÉ, NOSSA HISTÓRIA DE AMOR. Argumento, produção e direção: Lúcia Murat. Roteiro: Lúcia Murat e Paulo Lins. Coreografia: Graciela Figueroa. Co-produção: Limite, Glória films e Lavorágine films. Produção: Taiga Filmes, 2007. Distribuição: Casablanca Filmes, 2009, 1DVD color./ aprox. 105 min. (Extras: Making of da coreografia. Making of do filme. Cenas deletadas. Ficha técnica. Sinopse. Trailer)

OLHAR ESTRANGEIRO. Argumento e direção: Lúcia Murat. Roteiro: Lúcia Murat e Tunico Amâncio. Produção: Taiga, Limite e Okeanos, 2005. Distribuição: Europa Filmes, 2008, 1DVD color./ 70 min.

QUASE DOIS IRMÃOS. Argumento, produção e direção: Lúcia Murat. Roteiro: Lúcia Murat e Paulo Lins. Co-produção: Ceneca producciones e TS productions. Produção: Taiga Filmes, 2004. Distribuição: California Filmes e Imovision, 2005, 1DVD color./ aprox. 102 min. (Extras: Making of. Fotos. Sinopse. Prêmios e festivais. Ficha técnica. Entrevistas com diretora e atores)

QUE BOM TE VER VIVA. Roteiro, direção e produção executiva: Lúcia Murat. Produção: Taiga Filmes, 1989. Distribuição: Casablanca Filmes, 2009, 1DVD color./ aprox. 98 min. (Extras: Making of. Trailer. Fotos. Sinopse. Prêmios e participações. Ficha técnica. Documentário Passeata dos Cem Mil)

UMA LONGA VIAGEM. Roteiro, produção e direção: Lúcia Murat. Produção: Taiga Filmes, 2011. Distribuição: Copacabana Filmes, 2012, 1DVD color./ 95 min. (Extras: Trailer. Making of)

Jornal *Folha S. Paulo*

ARANTES, Silvana. "Cinema: Gil (quase) obtém consenso em Gramado". In: *Folha de S. Paulo*, 26.08.2003.

_____. "'Tropa' faz apologia do Estado policial". In: *Folha de S. Paulo*, 05.10.2007.

ARAÚJO, Inácio. "Filme de Lúcia Murat ganha ao fugir do discurso de poder". In: *Folha de S. Paulo*, 14.06.2013.

"Banespa investe R\$ 5,8 mi em cinema". In: *Folha de S. Paulo*, 14.01.1999.

"Cinema: Banespa investe quase R\$ 5 milhões". In: *Folha de S. Paulo*, 08.01.2000.

"Cinema: BNDES investirá R\$ 15 mi na produção de 51 filmes". In: *Folha de S. Paulo*, 26.11.2004.

"BNDES divulga lista de filmes que receberão incentivo". In: *Folha de S. Paulo*, 28.12.1995.

GASPARI, Elio. "Uma patifaria da história: tudo começou (e acabou) com Perdigão". In: *Folha S. Paulo*, 24.10.1999.

_____. "A atualidade do Riocentro chama-se impunidade". In: *Folha de S. Paulo*, 24.10.1999.

GRAU, Adriane. "*Doces poderes* agrada americanos". In: *Folha de S. Paulo*, 25.01.1997.

JORRY, Eva. "'Doces Poderes' desvenda bastidores de eleições". In: *Folha de S. Paulo*, 11.10.1996.

MURAT, Lúcia. "A fábrica de poemas e de sons". In: *Folha de S. Paulo*, 22.12.1996.
 "'Não quero falar apenas comigo mesma', diz Murat". In: *Folha de S. Paulo*, 27.03.2005.

Jornal *O Globo*

“A queda de Somoza e a nova Nicarágua no Cândido Mendes”. In: *O Globo*, Rio de Janeiro, Ipanema, 8.7.1985, p. 13.

ANDRADE, Veralu. “Debate sobre a Nicarágua mexe com a cidade”. In: *O Globo*, Rio de Janeiro, Ipanema, 13.5.1985, p. 4.

ALMEIDA, Carlos Helí. “Filme brasileiro volta aos festivais internacionais”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 10.12.1996, p. 6.

_____. “O Cavalo de Tróia da resistência indígena à ocupação portuguesa”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 6.11.1999, p. 2.

_____. “Paranoia social brasileira”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 24.4.2018, p. 6.

AZEREDO, Ely. “Luta armada pela história”. In: *O Globo*, Rio Show, 13.06.2013. Disponível em: http://www.taigafilmes.com/memoria/pdfs/O_Globo.pdf [Acesso em 21 set. 2018]

BIAGGIO, Jaime. “Um filme de momentos”. In: *O Globo*, Rio Show, Cinema Crítica, 19.01.2001, p. 16-17.

_____. “Corpo-a-corpo Lúcia Murat”. In: *O Globo*, Rio Show, Cinema Crítica, 19.01.2001, p. 16.

_____. “Tem curinga no hip hop”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 21.04.2006, p. 1.

BUTCHER, Pedro. “Cineastas combativas na Première Brasil”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 7.10.2000, p. 5.

_____. “Diferenças culturais traduzidas no cinema. Novo filme de Lúcia Murat, ‘Brava gente brasileira’ desperta a curiosidade do público no Festival de Toronto”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 11.09.2000, p. 2.

CARNEIRO, Julia Dias. “Berlim vê versão fantasiosa da favela”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 13.02.2008, p. 2.

CASADO, José. “Riocentro: documentos revelam que Figueiredo encobriu atentado”. In: *O Globo*, 30.03.2014.

CORDEIRO, Roberto. “Ficção ou realidade? Congresso Nacional serve de cenário para filme sobre jogo do poder”. In: *O Globo*, 1.11.1995, p. 4.

FONSECA, Rodrigo. “Na Première, ‘Amor, sublime amor’ vai à favela”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 30.09.2007, p. 2.

FONSECA, Rodrigo. “4º Paulínia Festival de Cinema”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 10.07.2011, p. 2.

_____. “Cinco prêmios para ‘Uma longa viagem’”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 15.08.2011, p. 10.

JANOT, Marcelo. “Kadiwéu, brava gente brasileira”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 16.7.2015, p. 5.

_____. “‘A nação que não esperou por Deus’ – Em ritmo lento da contemplação”. In: *O Globo*, RioShow, 17.7.2015, p. 8.

LIMA, Denise. “‘Que bom te ver viva’ leva Candango de Brasília”. In: *O Globo*, 9.11.1989, p.3.

MIRANDA, André. “Romeu e Julieta dançam morro à cima”. In: *O Globo*, 28.03.2008 • Segundo caderno, p. 2.

_____. “Obra de Lúcia Murat chega ao DVD”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 5.10.2009, p. 4.

“Na tela uma lembrança amarga”. In: *O Globo*, Niterói, 29.10.1989, p. 55.

NORONHA, Luiz. “O cinema nacional mostra a cara no Sudance”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 23.01.1997, p. 4.

_____. “Diretora brasileira admite que festival abre portas”. *O Globo* • Segundo caderno, 23.01.1997, p. 4.

“Nosso time: professores do Campus Barra”. In: *O Globo*, Barra, 11.06.1998, p. 22.

O Globo • Segundo caderno, 3.04.2005, p. 5.

PAULA, Patrícia de. “A Praça Paris em um novo papel”. In: *O Globo*, 5.10.2017.

PORTO, Bruno. “O Brasil exótico que o cinema vê”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 19.10.2006, p. 4.

RISTOW, Fabiano. “Conflito de gerações para falar sobre sobrevivência”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 18.6.2013, p. 10.

_____. “‘Em três atos’ – velhice contemplada”. in: *O Globo* • Segundo caderno, 6.12.2015, p. 10.

SIMÕES, Eduardo. “Favela versus classe média na tela: Lúcia Murat filma a complexa relação entre o morro e o asfalto cariocas”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 31.03.2003, p. 2.

_____. “Filme transforma Jacarepaguá em Ilha Grande”. In: *O Globo*, 28.07.2003, p. 8.

SIMÕES, Eduardo. “Denso, ágil e bem-humorado na medida certa. ‘Quase dois irmãos’, de Lúcia Murat, abriu bem a competição do Festival do Rio”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 26.09.2004, p. 4.

_____. “Festival do Rio 2004 – Premiação dividida na ponte-aérea”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 09.10.2004, p. 1.

SUKMAN, Hugo. “A cor da ficção invade a realidade do processo eleitoral”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 29.09.1996, p. 2.

_____. “O marketing da reflexão política. A cineasta Lúcia Murat lança seu filme ‘Doces poderes’ aproveitando a atmosfera eleitoral”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 3.10.1996, p. 12.

TEIXEIRA, André. “Sétima arte é assunto de conversas de bar”. In: *O Globo*, Zona Sul, 14.04.2005, p. 30.

“Um filme para exorcizar todos os fantasmas”. In: *O Globo*, Ipanema, 20.11.1989, p. 33.

VENTURA, Mauro. “Diretores elogiam colegas argentinos e filmes autorais”. *O Globo* • Segundo caderno, 23.09.2004, p. 4.

_____. “A intimidade como registro de uma época”. In: *O Globo* • Segundo caderno, 11.05.2012, p. 3.

WERNER, Luciana. “Tatuagem tribal brasileira vira moda de verão. Desenhos que ornamentam os corpos dos índios kadiwéu, de mato Grosso, fazem sucesso no Rio de Janeiro”. In: *O Globo*, 17.12.2000, p. 30.

Revista *O Cruzeiro*

“Beijos no Carnaval”. In: *O Cruzeiro*, 11 mar. 1950, p. 52.

“Campeãs do Carnaval”. In: *O Cruzeiro*, 11 mar. 1950, p. 20.

CARNEIRO, Luciano. “Os bonitões em desfile”. In: *O Cruzeiro*, 21 jan. 1950, p. 63.

DAMM, Flávio. “Dança do fogo no Carlos Gomes”. In: *O Cruzeiro*, 10 maio 1950.

PAES, Antonio Rodrigues. “Um fato em foco”. In: *O Cruzeiro*, 11 mar. 1950.

Outros periódicos

ÂNGELO, José. “Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria”. In: *Alceu* - v.8 - n.15 - jul./dez. 2007, p. 155-163.

CORCIOVESCU, Cristina. “Four Women, Same Dream”. In: *35th Moscow International Film Festival*, 2013. Disponível em: <http://www.taigafilmes.com/memoria/pdfs/Fipresci.pdf> [Acesso em 6 out. 2018]

“E agora, Lúcia”. In: *filmecultura 60* | julho • agosto • setembro 2013.

FREIRE, Renato Luna. “Homenagem Lúcia Murat”. In *9ª Mostra de Cinema e Direitos Humanos*, Rio de Janeiro, 12 a 16 nov. 2014. Disponível em: <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/9a-mostra-cinema-e-direitos-humanos-hemisferio-sul/> [Acesso em 30 set. 2018]

GUIMARÃES, Eduardo. “Indústria de mentiras sobre Lula funciona sem parar há 25 anos”. In: *Brasil 247*, 21.02.2015.

MILLARCH, Aramis. “O hino à vida de Lúcia Murat”. In: *Caderno Almanaque*, Estado do Paraná, 12.12.1989.

“MPF denuncia seis pessoas por atentado no Riocentro”. In: *Agência Brasil*, 14.02.2014.

“O sequestro do Embaixador da Alemanha Ocidental” in: *Jornal do Brasil* – 13 Jun. 70 – p. 1.

Revista *Época*. Rio de Janeiro: Editora Globo S.A., n. 358, 23.03.2005.

Documentos diversos

Acervo audiovisual do projeto *Intolerância e Resistência: Memórias da Repressão política no Brasil (1964-1985)*. Entrevista de Lúcia Murat à Janaina Teles. Rio de Janeiro, 25 mar. 2010 – Arquivo Edgard Leuenroth (AEL-Unicamp).

Documentos do arquivo DOPS – Projeto “Brasil Nunca Mais”, da Arquidiocese de São Paulo, Arquivo Edgard Leuenroth e Arquivo Público de São Paulo.

Documentos do Projeto “Memórias reveladas” e das “Comissões da Verdade”, do Ministério da Justiça – Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

Documentos do DOPS/GB – Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ).

- Fundo de Polícias Políticas. Setor: Terrorismo. Notação 15. Caixa 598, organizada por tópicos, contendo 107 páginas com informações sobre cursos realizados em Cuba, cursos de guerrilha, curso de armamento (com fotografias) e curso de explosivos. Registro no APERJ n.º 86. Requisição n.º 1103.

- Pastas com prontuários de Lúcia Murat, contendo documentos diversos, entre recortes de jornais, fotos e registro de ocorrência, desde 1967 até 1979. Prontuário SFA N.º 4878. Registro no APERJ n.º 86. Requisição n.º 1101; Prontuário RJ N.º 38968. Registro no APERJ n.º 86. Requisição n.º 1102.

Correspondência

- Carta de Antonina Murat Vasconcellos a Zuzu Angel.
- Carta de Cordeiro Farias a Rodrigo Otávio Jordão Ramos.
- Cartas de Heitor Murat.
- Correspondência pessoal de Lúcia Murat.

Arquivos

Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Arquivos da Agência Nacional de Cinema (ANCINE).

Arquivos da Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca (ENSP).

Arquivos da Taiga Filmes e Vídeo.

Arquivos do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES).

Arquivos do Festival do Rio.

Arquivos privados de Lúcia Murat.

Biblioteca do CFCH da UFPE.

Biblioteca do IFCH da UNICAMP.

Cinemateca Brasileira.

Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – FGV CPDOC.

Instituto Zuzu Angel.

Laboratório de História e da Imagem do CFCH da UFPE.

Memorial da Ditadura.

Legislação

BRASIL. *Lei nº 3.464, de 9 de novembro de 1964*. Lei Suplicy de Lacerda. Dispõe sobre os Órgãos de Representação dos estudantes e dá outras providências. Diário Oficial da União - Seção 1 - 11/11/1964, Página 10169.

_____. *Decreto-Lei N.º 862, de 12 de setembro de 1969*. Autoriza a criação da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (EMBRAFILME), e dá outras providências. Brasília, DF: Diário Oficial da União - Seção 1 - 12/9/1969, Página 7731.

_____. *Lei 6.880. Dispõe sobre o Estatuto dos Militares*. Brasília, DF: 9 dez. 1980. Disponível em: www.planalto.gov.br [Acesso em 12 jul. 2018].

_____. *Lei n.º 7.505, de 2 de julho de 1986*. Lei Sarney. Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico. Brasília, DF: Diário Oficial da União - Seção 1 - 3/7/1986, Página 9763.

_____. *Lei N.º 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Lei Rouanet*; Lei Federal de Incentivo à Cultura. Brasília, DF: Diário Oficial da União - Seção 1 - 24/12/1991, Página 30261.

_____. *Lei N.º 8.685, de 20 de julho de 1993. Lei do Audiovisual*. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Brasília, DF: Diário Oficial da União - Seção 1 - 21/7/1993, Página 10107.

_____. *Lei 9.323 (Lei Ordinária), de 5 de dezembro de 1996*. Altera o limite de dedução de que trata o parágrafo 2º do artigo 1º da Lei n.º 8.685, de 20 de julho de 1993, que cria mecanismos de fomento a atividade audiovisual, e dá outras providências. Brasília, DF: Diário Oficial da União - Seção 1 - 6/12/1996, Página 25980.

_____. *Medida Provisória n.º 2.228-1, de 6 de setembro de 2001*. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências. Disponível: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm [Acesso em 30 ago. 2018]

_____. *Lei n.º 10.454, de 13 de maio de 2002*. Dispõe sobre remissão da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica - CONDECINE, de que trata a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e dá outras providências. Brasília, DF: Diário Oficial da União - Seção 1 - 14/5/2002, Página 2.

_____. *Lei n.º 12.528, de 18 de novembro de 2011*. Cria a Comissão Nacional da Verdade no âmbito da Casa Civil da Presidência da República. Brasília, DF: Diário Oficial da União - Seção 1 - Edição Extra - 18/11/2011, Página 5.

APÊNDICE A - RELAÇÃO CRONOLÓGICA DOS FILMES DIRIGIDOS POR LÚCIA MURAT

- 1 *O pequeno exército louco* (co-direção de Paulo Adário), 16 mm, média-metragem, 1978/85.
- 2 *Que bom te ver viva*, 35 mm, longa-metragem, 1989.
- 3 *Oswaldianas* (episódio “Daisy das almas deste mundo”), 35 mm, longa-metragem, 1991.
- 4 *Doces poderes*, 35 mm, longa-metragem, 1996.
- 5 *Brava gente brasileira*, 16 mm, longa-metragem, 2000.
- 6 *Quase dois irmãos*, 35 mm, longa-metragem, 2004.
- 7 *Olhar estrangeiro*, 35 mm, longa-metragem, 2005.
- 8 *Maré, nossa história de amor*, 35 mm, longa-metragem, 2007.
- 9 *Uma longa viagem*, 35 mm, longa-metragem, 2011.
- 10 *A memória que me contam*, 35 mm, longa-metragem, 2012.
- 11 *A nação que não esperou por Deus* (co-direção de Rodrigo Hinrichsen), 35 mm, longa-metragem, 2015.
- 12 *Em três atos*, 35 mm, longa-metragem, 2015
- 13 *Praça Paris*, 35 mm, longa-metragem, 2017.

APÊNDICE B - LISTAGEM DOS FILMES DE LÚCIA MURAT LANÇADOS COMERCIALMENTE EM SALAS DE EXIBIÇÃO DE 1995 A 2017

Ano de Lançamento	Certificado de Produto Brasileiro (CPB)	Título	Distribuidora	Máximo de salas	Renda (R\$)	Público
1996	B0500311200000	<i>Doces Poderes</i>	RioFilme	ND	60.000,00	13.809
2001	B0700637600000	<i>Brava gente brasileira</i>	RioFilme	14	102.507,00	23.170
2005	B0400102900000	<i>Quase dois irmãos</i>	Imovision	23	460.087,00	58.928
2006	B0600592800000	<i>Olhar estrangeiro</i>	RioFilme	4	33.928,00	4.750
2008	B0700761400000	<i>Maré, nossa história de amor</i>	Filmes do Estação	39	165.520,00	28.268
2012	B1101467000000	<i>Uma longa viagem</i>	Vitrine Filmes	8	63.640,26	6.769
2013	B1201661300000	<i>A memória que me contam</i>	Imovision	7	68.729,35	6.204
2015	B1500105700000	<i>A nação que não esperou por Deus</i>	Vitrine Filmes	7	12.119,59	1.472
2015	B1500818400000	<i>Em três atos</i>	Imovision	7	30.777,17	2.096

Fonte: ANCINE - SALIC (Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura) e ANCINE - SADIS (Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Salas de Exibição), Filme B e Apuração.