

**Universidade Federal Fluminense  
Instituto de Artes e Comunicação Social  
Curso de Bacharelado de Cinema e Audiovisual**

**ANTONIO LUIZ TROFINO JUNIOR**

**CINEMA E HISTÓRIA:  
UMA ANÁLISE A PARTIR DA OBRA DE LUCIA MURAT**

**NITERÓI, 2017**

**ANTONIO LUIZ TROFINO JUNIOR**

**CINEMA E HISTÓRIA:**

**UMA ANÁLISE A PARTIR DA OBRA DE LUCIA MURAT**

Monografia apresentada à Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do grau em bacharel em Cinema e Audiovisual.

**Orientação: Profa. Dra. Nina Tedesco**

**Niterói, 2017**



Universidade  
Federal  
Fluminense

IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social  
Departamento de Cinema e Vídeo

## PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

<b>Aluno:</b>	Antonio Luiz Trefino Junior		
<b>Curso:</b>	Cinema e Audiovisual	<b>Matrícula:</b>	
<b>Título</b>			
Cinema e história: uma análise a partir da obra de Lucia Murat			
<b>Banca Examinadora</b>			
<b>Prof. Orientador</b>	Marina Cavalcanti Tedesco		
	Elianne Ivo Barroso		
	Elianny Sabatiana Machado		
<b>Data de Apresentação</b>			
<b>Parecer</b>			
A banca elogia a pertinência do tema no momento presente e a precisão do recorte. Destaca a articular- ção bem-feita entre cinema e história. Segue, por fim, a possibilidade de desdobramentos.			
<b>Nota Final</b>	10,0		
<b>Assinaturas da Banca</b>			
<b>Prof. Orientador</b>			

A meus pais, tias, irmã e amigos.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a minha família, em especial a minha mãe, que sempre abraçou meus sonhos como se fossem os seus. A força e o carinho dos amigos e a todos que me inspiraram positivamente durante meus anos de graduação e vivência em Niterói.

## RESUMO

O presente trabalho monográfico tem como objeto de estudo a produção cinematográfica da diretora carioca Lucia Murat e como a mesma traduziu em parte de sua obra uma relação dialógica com a história. Lançaremos mão dos conhecimentos produzidos por Marc Ferro e Robert A. Rosenstone, dois pesquisadores que impulsionam a interface entre cinema e história, para a construções de nosso referencial teórico. Como procedimento metodológico, propomos a análise de quatro filmes da diretora: *Que Bom Te Ver Viva* (1989), *Quase Dois Irmãos* (2004), *Uma Longa Viagem* (2012) e *A Memória Que Me Contam* (2013). Estes longas trazem a ditadura empresarial-militar brasileira como pano de fundo possibilitando abordagens de diversos temas, tais como: privação de direitos humanos, tortura, sobrevivência, feminismo, família, dentre outros. Com este estudo, almejamos ressaltar a importância, não apenas dos filmes históricos em geral, mas também a obra da Lucia Murat, que permanece atual e relevante para o público contemporâneo.

---

Palavras-chaves: *Filmes históricos, Lucia Murat, ditadura empresarial-militar*

## ABSTRACT

The present monograph has, as its object of study, the cinematic body of work of carioca filmmaker Lúcia Murat and how she has translated a dialogical relationship with history into part of her films. In the construction of our theoretical framework, we will use knowledge produced by Marc Ferro and Robert A. Rosenstone, two researchers that focus on the interface between Cinema and History. As our methodological approach, we propose an analysis of four movies directed by Lúcia Murat: *Que Bom Te Ver Viva* (1989), *Quase Dois Irmãos* (2004), *Uma Longa Viagem* (2012) and *A Memória Que Me Contam* (2013). These full-length features present the Brazilian corporate-military dictatorship as their background, allowing for the discussion of several themes, such as human rights deprivation, torture, survival, feminism, and family, among others. With this research, we aim to bring out the importance of not only history movies in general, but of Lúcia Murat's body of work, which remains topical and relevant for a contemporary audience.

---

Keywords: *history movies; Lucia Murat; corporate-military dictatorship*

## SUMÁRIO

Introdução .....	08
1. Filmes históricos: o diálogo do cinema entre o passado e o presente.....	12
1.1 – Cineasta historiador?.....	23
2. A ditadura pelos olhos de Lucia Murat.....	29
2.1. <i>Que Bom Te Ver Viva</i> : da história pessoal à história coletiva.....	31
2.2. <i>A Memória Que Me Contam</i> : da militância à desesperança.....	37
2.3. <i>Quase dois irmãos</i> : sombras de um passado mais distante .....	42
2.4. <i>Uma Longa Viagem</i> : história familiar.....	46
Considerações Finais.....	50
Referências bibliográficas .....	52
Filmografia.....	55



## INTRODUÇÃO

O presente trabalho monográfico tem como objeto de estudo a produção cinematográfica da diretora carioca Lucia Murat e como a mesma traduziu uma relação dialógica com a história em suas produções. Para tal, analisaremos a relevância do gênero, se assim podemos classificá-lo, filme histórico, que busca promover um diálogo entre cinema e história, enriquecendo reflexões críticas a partir de acontecimentos do passado e por vezes pessoais, dedicados ao espectador contemporâneo. Dessa forma, levantaremos uma série de questionamentos que nortearão nosso estudo para buscar compreender como a obra da diretora em questão aborda um período histórico brasileiro que marcou a sua vida e a de milhares de brasileiros e que ainda hoje fomenta opiniões controversas – a ditadura empresarial-militar.

Adotaremos como referencial teórico os conhecimentos produzidos por Marc Ferro e Robert A. Rosenstone, dois pesquisadores que impulsionam teoricamente a interface entre cinema e história. Ferro, por exemplo, é historiador pioneiro na teorização e ampliação dos estudos da relação cinema-história. Desde a publicação do artigo “O filme: uma contra análise da sociedade”, escreveu livros sobre o tema, desenvolveu inúmeras pesquisas utilizando o filme como fonte de estudo, além de ter produzido alguns filmes. Veremos que o autor defende a ideia de que cada filme pertence a um período histórico e, dessa forma, ele será influenciado por elementos da contemporaneidade ao passo com que dialogará com períodos históricos.

Por sua vez, Rosenstone, historiador norte-americano, possui uma forte ligação com o cinema, tendo elaborado roteiros para vários filmes e sendo consultor em tantos outros, autor do livro “A história nos filmes, os filmes na história”, dedica sua obra a análise de filmes que retratam determinado período histórico do passado. Dessa forma, o objetivo do autor, em seu livro supracitado, é aproximar as produções cinematográficas analisadas dos conhecimentos históricos produzidos pelos historiadores.

Com isso, através do aporte teórico destacado, será possível analisar a relação que nosso objeto de estudo, ou seja, parte da produção cinematográfica de Lucia Murat, estabelece com o recorte histórico a ser trabalhado, a ditadura empresarial-militar brasileira. Veremos os limites e possibilidades abordados pela diretora para retratar o período e quais foram seus objetivos ao dedicar tamanha seriedade ao tema através de diversas perspectivas.

Para contribuir com a análise proposta, dedicaremos o primeiro capítulo ao debate sobre filmes históricos, buscando compreender seus objetivos e relevância para o meio cinematográfico, assim como entender de que modo o diálogo com a história se manifesta. Ressaltaremos a importância dos filmes históricos, na medida em que vão além das meras representações artificiais do passado, tornando-se um instrumento crítico aos espectadores contemporâneos. Aproveitaremos o ensejo para refletir o papel do cineasta diante desse tipo de produção e a que ponto, como no caso de Lucia Murat, o executor do filme avança no seu próprio campo e acaba desempenhando também o papel de historiador. Dessa forma, debateremos os limites, possibilidades e viabilidades dessa prática.

No aspecto metodológico, este trabalho monográfico propõe a análise de quatro filmes que compõem parte da cinematografia da diretora Lucia Murat: *Que Bom Te Ver*

*Viva* (1989), *Quase Dois Irmãos* (2004), *Uma Longa Viagem* (2012) e *A Memória Que Me Contam* (2013). Todos os filmes destacados trazem a ditadura empresarial-militar brasileira como cenário ou como tema central de discussão, em certa medida, tecem diferentes críticas e olhares sobre o período. É interessante adiantar que Lucia sofreu os abusos opressivos desse regime ditatorial que, por anos, instaurou a privação de direitos humanos a milhares de civis brasileiros. Sua experiência, dessa forma, pode suscitar múltiplos olhares sobre esse passado, permitindo ser observado por diversos primas como analisaremos no capítulo 2 desta pesquisa. Por fim, além da análise dos filmes, apresentaremos algumas considerações fruto da leitura de uma bibliografia relacionada aos temas: filmes históricos e ditadura empresarial-militar brasileira, com a finalidade de enriquecer o presente estudo monográfico.

A escolha do tema adotado nesta pesquisa possui diversas justificativas que vão desde questões pessoais à relevância do assunto na atualidade. Estudar múltiplos assuntos que envolvam filmes históricos, de certa maneira, torna-se um trabalho prazeroso e estimulante, primeiro porque sou graduado em história, portanto, minha familiaridade e interesse com a historiografia e com o fazer histórico propriamente dito, veio bem antes de cursar Cinema e Audiovisual na Universidade Federal Fluminense. Segundo que, como professor, lido com a relevância que os filmes históricos desempenham, especialmente na educação formal e informal dos cidadãos. Dessa forma, podemos dizer que o gênero filme histórico possui larga produção e consumação que vai além das salas de cinema.

Como não bastassem essas motivações, conhecer e me aprofundar na obra de Lucia Murat só incrementou ainda mais meus anseios em desenvolver a temática e estudar parte da obra da diretora. Sua vida é marcada por experiências bastante intensas

devido a sua militância, prisão e tortura. A coragem e determinação de revisitar e retratar um assunto tão doloroso para a mesma, assim como de muitos brasileiros, motivou-me a produzir um estudo sobre essa cineasta militante.

Espero ser capaz de conduzir com dignidade e respeito esta pesquisa dedicada a parte da obra de Lucia Murat e contribuir para que os leitores desse trabalho reflitam e valorizem não apenas os filmes históricos em geral, mas em especial as obras sobre um período que marcou com sangue e dor a história brasileira.

## CAPÍTULO 1

### FILMES HISTÓRICOS:

#### O DIÁLOGO DO CINEMA ENTRE O PASSADO E O PRESENTE

Como destacamos brevemente na introdução e como sugere o título deste capítulo, nesta primeira parte do texto monográfico desdobraremos algumas ideias e definições que permeiam o conceito de filme histórico. De antemão, é preciso atentarmos à dificuldade de se encarar ou tentar enquadrar os filmes histórico dentro de um gênero ou tradição cinematográfica, especialmente se levarmos em conta a sua característica nata de realizar diálogos, não somente com a historiografia de diversas épocas, como também com outros filmes e outras artes, como literatura, teatro e pintura. Talvez a maior dificuldade de se categorizar os filmes históricos encontra-se nas reivindicações e exigências de uma representação do passado de maneira fiel aos conhecimentos históricos produzidos nas academias. Seria essa exigência, uma demanda legítima que invalidaria esse diálogo entre cinema e história? Ou essa exigência pode ser encarada como inviável, irrealizável? Ou ainda ser encarada como preciosismo de determinados setores, travando uma disputa de campos?

Apesar da dificuldade de realizar esse tipo de categorização, há autores, como o caso de Hilda Machado, grande estudiosa da área do cinema, que defendem a inserção dos filmes históricos como gênero fílmico. Além da categorização, Hilda apoia a autonomia do gênero, estando sujeito às próprias regras do meio, especialmente no que se refere às possíveis interferências dos conhecimentos da historiografia.

A discussão acerca da categorização dos filmes históricos é extensa, contudo não aprofundaremos o debate. Iremos nos limitar à apresentação do conceito, desenvolvendo alguns pontos mais relevantes para a construção da análise do tema central desta pesquisa. Mas antes de avançarmos, é preciso reforçar que encaramos os filmes históricos como isentos do compromisso, que alguns reivindicam, de que as produções desse gênero devem manter uma relação de autenticidade com os fatos passados. Tomamos, dessa forma, os filmes históricos como uma ferramenta dialógica, movimento que além de promover essa comunicação entre os campos de conhecimento (cinema e história), também apresentam diversas temporalidades, já que, além de usarem referências do passado, estão impregnados, como observaremos mais adiante, por elementos do presente.

Ainda acerca da autenticidade dos filmes históricos, é comum que alguns acreditem que os documentários sejam mais eficazes nessa tentativa de revelar o real em relação às ficções. Contudo, ambos os formatos, não dão conta de reproduzir com veracidade o real, já que ambos nada mais são que frutos de interpretações, “mas é justamente por ser interpretação que é interessante para a história. Não há real sem interpretação” (BERNADET e RAMOS, 1988 p. 10).

Como adiantamos na introdução, lançaremos mão dos conhecimentos produzidos por Marc Ferro e Robert A. Rosenstone como norteadores teóricos de nossa pesquisa. Ferro pode ser considerado um dos pioneiros na produção de estudos sobre a relação entre cinema e história, sendo sua principal obra o livro “Cinema e história” (1992). Esta obra é dividida em 14 capítulos onde o autor analisa o processo de produção cinematográfica e a influência política, histórica e social que as mesmo possibilitaram. Dentre os filmes analisados pelo autor destacamos: *O Encouraçado Potemkin* (*Brone-nosets Potyomkin*, 1925), do diretor russo Sergei Eisenstein, que retrata a Revolução de

1905 na Rússia, servindo de ferramenta ideológica do Estado para disseminar uma nova forma de ver o mundo entre os cidadãos com limitações de acesso aos estudos teóricos do tema. *O judeu Süss (Jud Süß, 1940)*, do alemão Veit Harlan, produção encomendada pelo ministro da Propaganda nazista, Göebbels, recheado de orientação antissemitista, tendo como protagonista um judeu que representa uma ameaça física e moral para a sociedade alemã segundo a ideologia nazista. *A grande ilusão (La grande illusion, 1937)*, do francês Jean Renoir, tem a I Guerra Mundial como pano de fundo, narrando a história de dois soldados franceses que são capturados pelas tropas alemãs. Apresenta uma série de temas, desde ideias antimilitaristas à disputa de classes em um campo de prisioneiros de guerra de toda ordem social, incluindo aristocratas e operários. *M - o vampiro de Dusseldorf (M, de 1931)*, onde o cineasta alemão Fritz Lang apresenta com grande primor a tendência artística inspirada no temor ao desconhecido e ao sobrenatural, o Expressionismo Alemão. O diretor retrata o pior do ser humano: sua hipocrisia e arrogância ao retratar infanticídios que atormentam as famílias de uma cidade alemã, pode-se dizer que a obra foi visionário, já que mostrou sinais, de forma bem sutil, dos problemas que o Nazismo traria para o mundo.

Em sua obra, Ferro (2010) nos revela que são múltiplas as interferências entre cinema e história. Desde quando o cinema foi consagrado como arte, muitos filmes foram usados como ferramenta de intervenção histórica. Por mais que alguns historiadores reivindicuem a autenticidade histórica nas produções desse gênero, os mesmos não detêm a autoridade sobre todas as manifestações ocorridas no passado. É notória a necessidade que os seres humanos possuem de fazer parte e conhecer a história de uma maneira geral, afinal de contas esse é o campo do saber que visa o estudo da ação dos próprios seres humanos, como agentes de transformação, através do tempo e do espaço.

Segundo o historiador e geógrafo estadunidense Lowenthal (1981, p.64), que aborda muito bem a questão, a “consciência do passado é, por inúmeras razões, essencial ao nosso bem-estar. ”

Com efeito, além da contribuição que o cinema pode vir a desempenhar através do diálogo com a história no que tange a tomada de consciência social, os filmes históricos também possuem um profundo potencial de disseminação ideológica. Em sua obra, Ferro (2010) aponta esse movimento em diversos sentidos. Nos Estados Unidos, por exemplo, o presidente Roosevelt, já no início da II Guerra Mundial, deu instruções para uma produção cinematográfica voltada para a glorificação e exaltação dos valores americanos. Nos anos de guerra, as produções deveriam se concentrar em certos grupos de filmes com caráter: anticomunista, antinazistas, antijaponeses, além de filmes que justificavam a aliança com a União Soviética e filmes realizados por ex-comunistas, no intuito de reforçar a hegemonia capitalista. Dessa forma, Hollywood torna-se um instrumento bastante eficaz na divulgação da ideologia sistêmica, promovendo a supremacia do dinheiro, o triunfo do individualismo e a visão do exército americano como virtuoso e salvacionista (BURGOYNE, 2002).

Decerto que apesar da grandiosidade de capitais envolvidos e capilaridades que as produções hollywoodianas alcançam, a apropriação dos filmes históricos não é exclusividade dos americanos. Tanto os regimes fascistas e bolcheviques deram grande ênfase em seus respectivos aparatos de propaganda através do cinema.

Naturalmente, é difícil falar da Alemanha nazista sem falar do ministro Göebbels ou da relevância que a publicidade ideológica tinha para Adolf Hitler, explicitada em seu livro “Mein Kampf” (1925), onde a propaganda devia preceder a organização, conquistando o material humano necessário a esta.



A propaganda trata de impor uma doutrina a todo o povo; a organização aceita no seu quadro unicamente aqueles que não ameaçam se transformar em obstáculo a uma maior divulgação da ideia. A propaganda estimula a coletividade no sentido de uma ideia, preparando-a para a vitória da mesma; a organização tem de ganhar a vitória mediante concentração dos adeptos corajosos, capazes de combater pelo triunfo comum (HITLER, 1925, p. 307).

Por sua vez, na antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), cabe o destaque para o culto à personalidade de Joseph Stalin, sendo o filme *Tchapaiev* (1934), sob a aparência de um filme que fazia a apologia do regime socialista, mas que, no entanto, para Ferro, "revelou os traços profundamente tradicionalistas da ideologia stalinista" (2010, p. 17). Todavia, além da promoção da figura de Stalin, a URSS também contou com as produções de Sergei Eisenstein, que curiosamente teve constantes atritos com o regime stalinista, pois possuía divergências teóricas quanto ao comunismo e à sua defesa de liberdade de expressão artística e à sua independência em relação a um país no qual a indústria cinematográfica sofria com a falta de recursos para se nacionalizar. Contudo, Eisenstein, que participou ativamente da Revolução de 1917, tornou-se notável por seus filmes, especialmente os que promoviam a ideologia comunista, como *A Greve (Stachka, 1925)*, *O Encouraçado Potemkin (Bronenosets Potemkin, 1925)* e *Outubro (Oktyabr, 1928)*. Ferro (2010) considera *O Encouraçado Potemkin* como fruto de seu tempo, de uma ideologia e que possui uma relação temporal peculiar com o próprio argumento contido no filme. Trata-se de um filme carregado de ideologia, um filme revolucionário e sua justificativa acaba sendo coerente com seu tempo histórico. A produção foi filmada em 1925 e parte de um fato histórico ocorrido em 1905, uma rebelião de marinheiros de navio de guerra. Para Ferro, a pouca distância entre o tempo do filme e o tempo de sua idealização garante uma qualidade e uma fidelidade histórica maior.

Em ditaduras não é tão difícil identificar a vontade do governo em seus projetos de propaganda explícitos, sejam eles filmes, livros ou arte em geral. Trazendo o debate para o Brasil, será que houve um movimento cinematográfico que visou enaltecer e promover a ditadura empresarial-militar brasileira? Buscamos a resposta para esse questionamento nos estudos de Jeans-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos (1988) e a resposta é afirmativa:

A partir de 1970 (...) o Ministro da Educação tomou a iniciativa e aconselhou os cineastas a se voltarem para o filme histórico. Era um fato novo; o governo manifestava explicitamente o seu desejo propondo temas: FEB, CAN, Borba Gato, Anhanguera, Paes Leme, Oswaldo Cruz, Santos Dumont, Delmiro Gouveia, Duque de Caxias, Marechal Rondon. As exortações ministeriais não surtiram efeito: o filme histórico era dispendioso, não tinha mercado assegurado. Era difícil os produtores se lançarem em grandes orçamentos só para agradar ao ministro. Além disso, parecia que o ministro desconfiava de todo e qualquer cineasta (...) (BERNARDET e RAMO, 1988, p.12-13).

Ainda, segundo esses mesmos autores, os filmes históricos brasileiros buscam reproduzir uma filosofia da história e uma estética conservadora própria dos grupos dominantes, contudo, por uma série de implicações, a produção desse tipo de filme esbarra em adversidades que vão desde falta de incentivo à carência de heróis e simbolismos que sustentem a ideia.

Que a história seja um negócio de heróis, a maior parte das pessoas não duvida, e aí está Tiradentes, que não nos deixa mentir: há poucos símbolos que conseguiram impor-se à pirâmide social de alto a baixo. Poucos os símbolos na sociedade brasileira que alcançaram tal estatuto. Além de Tiradentes, a feijoada, o futebol (Ibid, p.8-9).

Apesar das adversidades, a presença de temas históricos no cinema nacional é bastante antiga, contudo, no início, por volta da segunda década do século passado, os cineastas brasileiros exaltavam a história da antiga metrópole portuguesa, ao passo que se desinteressavam pelo passado nacional a ponto de não merecer ser contado em filmes

(Ibid, p.11). Esse fato revela o caráter conservador dos amantes da cultura dominadora que assombrava a cinematografia brasileira. Apenas anos mais tarde haveria produções que abordariam uma perspectiva política, patriótica e heroica (no sentido militar) do passado nacional, como os próprios títulos sugerem: *O Grito do Ipiranga*, *Heróis Brasileiros na Guerra do Paraguai*, *Tiradentes* e *O Mártir da Liberdade*. Curiosamente, essas produções não revelam um repentino despertar do interesse por parte dos cineastas brasileiros em relação às nossas tradições. Essas produções supracitadas foram realizadas por imigrantes italianos que, talvez, tivessem a intenção de buscar uma aceitação em nossas terras, exaltando os valores brasileiros, mas que também revelam a corrente histórica a qual estavam filiados para dialogar com o campo cinematográfico nessas obras.

Levando em consideração a existência de correntes históricas, podemos reforçar a inviabilidade de retratação fiel do passado como já abordamos anteriormente, uma vez que acreditamos na ideia de que filmes históricos (documentários ou ficções) não passem de interpretações embebidas de intencionalidades. Com isso, cabe questionar a que perspectiva histórica pertencem esses primeiros filmes que retratam o passado brasileiro, assim como os demais filmes que promovem o diálogo com o passado.

Para responder essa questão, propomos uma breve reflexão sobre correntes historiográficas. Do século XIX ao início do XX, o velho continente vivenciou um intenso desenvolvimento tecnológico e industrial, favorecendo avanços econômicos do ponto de vista capitalista. Dentre vários fatores, o avanço das ciências foi uma das motivações para esse desenvolvimento. Desse avanço científico, nasce uma corrente filosófica denominada Positivismo que pregava a cientificação do pensamento e do estudo humano,

visando a obtenção de resultados claros, objetivos e completamente corretos. Os seguidores desse movimento acreditavam num ideal de neutralidade, isto é, na separação entre o pesquisador/autor e sua obra: esta, em vez de mostrar as opiniões e julgamentos de seu criador, retrataria de forma neutra e clara uma dada realidade a partir de seus fatos, mas sem os analisar (TRIVIÑOS, 1992). Foram muitos os entusiastas e desenvolvedores da corrente, tais como: Auguste Comte, na Filosofia; Émile Durkheim, na Sociologia; Fustel de Coulanges, na História.

Os efeitos do positivismo na história podem ser percebidos nos livros desse campo que tinham por finalidade exaltar a erudição, privilegiando a dimensão política e seus acontecimentos factuais, dando ênfase à pátria, conseqüentemente ao nacionalismo, e promovendo heróis de guerra. “Na escala dos valores positivistas, em primeiro lugar vinha à humanidade, seguida pela pátria e pela família” (CARVALHO, 1990 p.81). Apesar dos primeiros cineastas brasileiros não se revelarem exaltadores da pátria, descartando sua história em função da busca por referências e interpretações com o continente europeu em suas obras, o positivismo esteve bastante presente em solo brasileiro, especialmente na transição da monarquia para república, ao travar uma disputa política e ideológica pela afirmação da identidade desse novo regime proclamado. Contudo, a corrente vitoriosa que moldou as diretrizes de nossa república, foi a dos liberais, influência direta dos estadunidenses, que desde sua independência já adotaram a orientação. Todavia, é possível identificar heranças do positivismo se observarmos, por exemplo, a inscrição “Ordem e Progresso” em nossa bandeira, lema abreviado de autoria do positivista Auguste Comte: “O Amor por princípio e a Ordem por base; o Progresso por fim”.

Somente a partir de 1920 é que surgirá uma nova corrente histórica que irá contrapor ao positivismo, denominada Escola dos Anales, nome oriundo de uma revista

francesa homônima. Essa nova corrente “despreza o acontecimento e insiste na “longa duração”; deriva a sua atenção da vida política para a *atividade econômica, a organização social e a psicologia coletiva*.” (MARTIM, 2000, p.119, grifos nossos). Os seres humanos ganham destaque na história, como agentes de seu tempo, removendo a protagonismos dos heróis exaltados pelos positivistas.

Há dezenas de correntes históricas, cada qual dotada de suas devidas características e contribuições para o campo. No entanto, avançaremos no debate sobre os filmes históricos para atermos ao nosso objetivo central da pesquisa. Entretanto, vale ressaltar a relevância de se compreender a existência das correntes histórica e conhecê-las, mesmo que brevemente, pois contribui com a análise dos filmes históricos na medida em que a partir das orientações históricas adotadas pelo cineasta, suas intencionalidades com a obra cinematográfica ficam mais evidentes. Veremos no próximo capítulo que a cineasta Lucia Murat, dentre diversas possibilidades para retratar a ditadura empresarial-militar brasileira, poderia seguir a linha positivista, de exaltação da pátria e dos supostos heróis militares daquela época, isso, claro, se fosse a intenção da diretora. Contudo, a julgar pela sua dolorosa experiência com esse passado, certamente fará outro recorte para lidar com esse assunto.

Além da avaliação da possível (pois não é pré-requisito) corrente histórica adotada pelo cineasta, há diversos fatores a serem observados ao se estudar um filme histórico, tais como: contexto, data de produção, finalidade, recursos etc. Faz-se necessário questionar e investigar os porquês que envolvem essa produção e os diálogos estabelecidos com o passado. Dessa forma, analisar filmes históricos demanda mais do que apenas observar e estudar o resultado, ou seja, o filme em si. É necessário uma investida sobre

o processo, as intencionalidades, os contextos que orientaram a execução da obra. Analisar, por exemplo, *O Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925), descolado dos fatos históricos que impulsionaram Eisenstein a executar o filme, pode comprometer gravemente os efeitos

(...) analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa (FERRO, 1992).

Por sua vez, Rosentone, assim como Ferro, outro historiador entusiasta das relações entre cinema e história, também traz grandes contribuições para nosso debate sobre a temática. O argumento inicial de Rosenstone é que um filme histórico, assim como o livro de um historiador, não dá conta de retratar o real, não traduz a verdade. Apesar de serem produções de naturezas distintas, uma obra fílmica e um livro de história compartilham das mesmas limitações.

O autor defende que os filmes históricos podem sim retratar o passado com bastante seriedade, ainda que haja limitações comuns ao campo. Essa defesa confronta a visão academicista de que seria inviável retratar fielmente o passado através do cinema e ressalta a relevância dos filmes que dialogam com a historiografia, pois são estes e a televisão os principais veículos pelos quais as pessoas têm acesso à nossa história, ou à representação dessa e, como já vimos, compreender esse passado é tido como essencial aos seres humanos por muitos pesquisadores. Dessa forma, o autor reforça a importância que o forte contato com obras audiovisuais históricas contribuem para a formação da consciência histórica das pessoas - “os filmes históricos, mesmo quando sabemos que

são representações fantasiosas ou ideológicas, afetam a maneira como vemos o passado”. É nesse sentido que os historiadores não devem ignorar os filmes históricos, essas obras são muito presentes e importantes na formação da cultura histórica da sociedade contemporânea.

Rosenstone atenta para o fato de que um filme histórico não deve ser observado como um livro histórico, pois cada um deles possui linguagens diferentes, cada um com suas particularidades, e ambos são incapazes de reproduzir o passado integralmente. Por isso, é importante que os historiadores conheçam a linguagem cinematográfica e a levem em consideração na hora de analisar um filme histórico. Dessa forma, o autor afirma que esses filmes podem ser divididos de duas formas: “dramas comerciais hollywoodianos” e “dramas inovadores”. Os primeiros geralmente buscam ter uma visão gloriosa da história, como em *Tempo de Glória (Glory, 1989)*, dirigido por Edward Zwick, sendo filmes que tendem a exaltar o passado, mostrar que houve progressos no decorrer do processo histórico, e os segundos são obras mais complexas, em geral problematizando o discurso da história oficial e apresentando enredos mais abertos, como ocorre no já mencionado *Outubro (Oktyabr, 1928)* de Eisenstein, em *Quilombo (1984)* de Cacá Diegues e *Walker (1987)* de Alex Cox. Os dramas inovadores tratam-se de um gênero muito comum aos países de terceiro mundo, como os da América Latina, e aos do leste europeu.

É claro, aquele [o mundo representado na tela do cinema] não é um mundo real, mas, de qualquer forma, também não é real o outro mundo histórico evocado nos livros didáticos que aturamos durante os anos de escola e universidade, o mundo que chegou até nós por meio das aulas expositivas e listas de datas, parágrafos memorizados de documentos fundamentais, trabalhos que nós mesmos (pelo menos aqueles dentre nós que cursaram uma graduação) tivemos que escrever sobre as origens do parlamento, o terror durante a Revolução Francesa, [...]. Consideramos isso história, mas não nos esqueçamos de que são apenas palavras em uma página, palavras que foram parar lá por causa de certas regras para encontrar evidências, produzir mais

palavras de nossa própria autoria e aceitar a noção de que elas nos dizem algo sobre o que é importante no terreno extinto do passado (ROSENSTONE, 2010, p. 14).

Por fim, podemos observar que ambos autores, Ferro e Resenstone, promovem a importância de se instrumentalizar o cinema, e não podemos deixar de incluir as demais artes nesse processo, para uma melhor compreensão da sociedade em que vivemos e de nossa história. Mais adiante neste trabalho, será possível perceber que o interessante dos filmes históricos é justamente não se tratar de um mero registro fiel ao passado, mas sim, a promoção de diálogos e interpretações baseados em diversos questionamentos sobre um período passado, que muitas vezes traz implicações para o presente. Dessa forma, cabe ao espectador contemporâneo o dever de questionar a obra sistematicamente, em um processo atemporal, buscando diálogos entre passado, presente e, quiçá, futuro.

### 1.1 – Cineasta historiador?

Como sugere o título desta seção do capítulo, pretendemos avaliar as possibilidades e viabilidades, assim como os limites que um cineasta enfrenta para exercer a função de um historiador, se é que tal apropriação seja legítima, ao produzir um filme histórico.

Vimos, inclusive, na seção anterior, que ao longo do século XIX a corrente positivista norteou o fazer histórico, que além de reforçar valores políticos em suas obras, enfatizando heróis de guerra e patriotismo, dentre outros elementos, também se limitava, metodologicamente, aos documentos históricos como única fonte legítima possível para se produzir história.



Hoje, inclusive no Brasil, uma das correntes mais utilizadas entre os historiadores, é a proveniente da Escola dos Annales que, dentre outros fatores, veio como uma crítica ao fazer histórico limitado aos documentos. Marc Bloch (2001), um dos fundadores dessa Escola, afirma que o historiador não deve utilizar apenas os documentos escritos, mas trabalhar também os testemunhos não escritos, de outras ciências, em particular os da arqueologia. Ele nos mostra que o passado estará sempre em processo e progredindo, mudando muitas vezes seu modo de analisá-lo e entendê-lo, e que poderá ser escrito de maneira diferenciado de acordo com a visão de cada historiador e até mesmo interpretado diferentemente dependendo do leitor. Dessa forma, os questionamentos feitos pelos historiadores para qualquer que seja sua fonte constituem-se como elemento nodal para esse ofício, pois “Os textos ou os documentos arqueológicos, mesmo os aparentes mais claros e mais complacentes, não falam senão quando sabemos interrogá-lo” (BLOCH 2001: p. 79).

As contribuições de Bloch (2001) para o campo historiográfico é pertinente até os dias de hoje, pois defende a tese de que toda história é: social, mutante, transformadora, e que a história deve ser sempre problematizada. Em sua obra, retrata de forma clara, direta e consistente a postura e a atuação do historiador diante do seu papel na sociedade, sintetiza que o ofício do historiador se desvela enquanto produtor do conhecimento histórico. Sendo assim, sob as perspectivas dessa historiografia tão em voga, seria possível que os cineastas desempenhem essa produção de conhecimento histórico assim como fazem os historiadores?

Responder se um cineasta, atuante em filmes históricos, pode ou não ser considerado um historiador é um desafio recheado de controversas. Rosenstone (2010), ao abordar o assunto, ratifica a dificuldade imposta diante de tal questionamento. O autor

traz a luz o caso de Oliver Stone, diretor de muitos filmes polêmico por lidar com a história em seus filmes, como: *Platoon* (1986), *Nascidos em 4 de julho* (*Born on the Fourth of July*, 1989), *JFK – A pergunta que não quer calar* (*JFK*, 1991), dentre outros.

Embora todos pareçam achar que o diretor tenha reivindicado o título de “historiador” ou “cine-historiador”, ele nega essa acusação e aponta para uma única entrevista em 1991 com o jornalista Stephen Talbot na revista *Mother Jones* como fonte dessas alegações. Naquele artigo, ele é citado como se tivesse se autodenominado “cine-historiador”. Mas, segundo Stone, o jornalista na verdade não o citou, mas simplesmente inventou o termo. (ROSENSTONE, 2010, p.167)

Apropriando-se da leitura de Marc Ferro sobre o assunto, Rosenstone considera que é preciso colocar a primeira questão diante do estudo de filmes: pode haver uma escrita fílmica da história? Ferro considera que os filmes dizem mais sobre o presente no qual foram feitos e assim o fazendo parece seguir à risca a fórmula de Marc Bloch que dizia haver mais semelhança entre uma obra e o tempo no qual foi concebida que entre um filho e seu pai.

Dessa forma, Rosenstone lamenta a negação do Oliver Stone ao não se considerar um historiador, já que o próprio historiador Rosenstone o considera. Mas para afirmar isso deve-se desenvolver parâmetros que justifique a apropriação. Para tal, o autor estuda de que forma o cineasta se torna um historiador e examina a dialética do cinema com o discurso histórico.

Além de legitimar a apropriação feita pelos cineastas do ofício do historiador, Rosenstone ainda enaltece esse movimento, destacando as repercussões causadas pelos filmes de Stone qualificando-os como agentes da história. Com *JFK — A pergunta que não quer calar* (*JFK*, 1991), por exemplo, levou o Congresso estadunidense a fazer luz sobre documentos relacionados ao caso da morte do presidente John Fitzgerald Kennedy

e que estavam até então proibidos de serem consultados. Para Rosenstone, essa seria uma dimensão que dificilmente um livro de história poderia alcançar.

Esse é um ensaio sobre imagens da história recente da América retratadas no cinema e, mais especificamente, sobre Oliver Stone como historiador. Há uma relação recíproca entre as questões. É possível encontrar centenas de filmes feitos nos últimos 30 anos que contém imagens sociais, políticas e da vida cultural americana, imagens que não nos dizem nada de importante, a menos que confrontadas com uma visão ou interpretação do passado americano. Aí entra Stone. O cineasta americano contemporâneo mais comprometido em retratar o passado recente da América faz uso, para tanto, de uma forte tese acerca do sentido do passado. E ainda, os problemas vividos por ele – tanto em fazer uma grande atração dramática histórica quanto em pensar sobre o que foi feito – são os mesmos encarados por todos os cineastas que se proponham a fazer história através de filmes históricos. As cenas de Nascido em 4 de julho – mencionadas no começo do ensaio – são um exemplo típico de como o filme histórico cria o passado, cria imagens de um mundo que é, ao mesmo tempo, ficção e história. Porém, um tipo especial de história que, como todas as formas de história através do tempo, tem regras próprias e particulares de comprometimento com os vestígios do passado. (2009, p.394)

Compreender a negação ou resistência de se aceitar a possibilidade de um cineasta produzir história é uma tarefa bastante árdua, que perpassa diversas questões. Talvez, aos olhos do sociólogo francês Bourdieu (2000), que desenvolve o conceito de campo, revelando disputas internas e externas aos meios de produção de conhecimento, que implicam confrontos por controle e legitimação de bens produzidos, talvez seja mais fácil compreender a resistência que alguns setores insistem em usar contra os filmes histórico, deslegitimando-os.

Jorge Nóvoa, autor do livro “Cinematógrafo – Um olhar sobre a história” ao comentar essa dificuldade de se aceitar a possibilidade de um cineasta historiador em determinados campos, parece concordar com a existência dessa disputa por legitimidade entre os campos de conhecimento.

A depender ainda da forma como a história nos é ensinada na Escola e mesmo nas Universidades, a idéia de história no cinema permanece difícil de ser compreendida e aceita. Mesmo Oliver Stone sofre desesperado buscando a história mais imparcial e assim o fazendo, ele quer, ao mesmo tempo o impossível, como nos mostra de muitas formas e brilhantemente Rosenstone. Diante de sua riqueza é muito difícil realmente compreender a resistência de cientistas sociais, historiadores, críticos e estudiosos da estética cinematográfica em aceitar a contribuição da teoria da relação cinema-história. Talvez um ditado popular nos ofereça uma pista quando afirma que “quem desdenha quer comprar”. Se for assim que não percam mais tempo! (NÓVOA, 2010)

Dessa forma, parafraseando Ferro (2010), “Seria o filme um documento indesejável para o historiador? [...] o filme não faz parte do instrumento mental do historiador”. Para o autor, o cinema pode ser encarado como uma ferramenta que aperfeiçoa os métodos historiográficos. No começo do século XX era visto, pelos “espíritos superiores” (os acadêmicos) como uma “máquina de idiotilização e de dissolução, um passatempo de iletrados, de criaturas miseráveis exploradas por seu trabalho”.

Sobre a função do historiador, Ferro (2010) nos diz:

O historiador tem por função primeira restituir à sociedade a história da qual os aparelhos institucionais a despossuíram. Interrogar a sociedade, pôr-se à sua escuta, esse é em minha opinião o primeiro dever do historiador.

A autor diz que no lugar de se contentar com o utilização de arquivos, o historiador deveria antes de tudo criá-los e contribuir para a sua constituição: filmar, interrogar aqueles que jamais têm direito à fala, que não podem dar seu testemunho. O historiador, nos diz o autor, tem por dever despossuir os aparelhos do monopólio que eles atribuíram a si próprios e que fazem com que sejam a única fonte da história. Não satisfeitos em dominar a sociedade, esses aparelhos (governos, partidos políticos, Igrejas ou sindicatos)

tos) acreditam ser sua consciência. “O historiador deve ajudar a sociedade a tomar consciência dessa mistificação.” Além do mais, a própria noção de tempo histórico mudou, o trabalho do historiador mudou e a história se transformou.

Concluimos portanto, ao final desse capítulo, que os cineastas podem sim, ser tidos como historiadores. Sendo esses, cineastas que, ao representarem o passado, conseguem atribuir um significado do passado para o tempo presente. São cineastas que não desejam apenas entreter o público, mas fazê-lo pensar, estimulando sua autonomia de pensamento. Assim como os historiadores do meio acadêmico, eles não se ocupam do passado em si, mas do passado em relação ao presente, num grande exercício de análise crítica da realidade histórica.

## CAPÍTULO 2

### A DITADURA ATRAVÉS DOS OLHOS DE LUCIA MURAT

Feitas as devidas considerações teóricas que nortearão o desenvolvimento do tema central desta monografia, avancemos agora para a análise propriamente dita de algumas produções cinematográficas da diretora Lucia Murat.

Lucia Maria Murat Vasconcelo é carioca, nascida em 29 de outubro de 1948 e criada em Copacabana. Ingressou para a Faculdade de Economia da UFRJ, em 1967, onde militou junto ao Diretório Acadêmico do curso. No ano seguinte, Murat, dentre outras centenas de estudantes, foi presa em Ibiúna (SP), onde ocorria o trigésimo congresso clandestino da União Nacional dos Estudantes (UNE) contra a ditadura. Após sair da prisão, passou a integrar a Frente Operária da organização denominada MR-8, atendendo pelo codinome Margô. Na organização desempenhava vários papéis, como panfletagem em fábricas com apoio armado, expropriações de carros e levantamento de informações para efetivação das ações do grupo. Casou-se com Cláudio Torres, guerrilheiro que participou do sequestro do embaixador americano, Charles Elbrick, em setembro de 1969. Após o episódio, Lucia Murat entrou para clandestinidade.

Foi presa em 31 de março de 1971 e durante sua prisão no DOI-CODI foi torturada chegando a ficar mais de 12 horas no pau-de-arara, o que fez com que quase perdesse a perna direita, além de ter ficado com complicações nos dentes. Deixou a cadeia em 1974 e começou a trabalhar como jornalista no Jornal do Brasil, todavia, como era ainda ditadura, ela foi demitida. Trabalhou no jornal *Opinião*, passando a ser perseguida pelo Comando de Caça aos Comunistas, o CCC, através de cartas. Apenas com o passar dos anos é que Murat conseguiu se firmar (SANTANA, 2009).

Esse contexto de violência e privações de direitos humanos que marcou profundamente sua vida influenciou diretamente em seu trabalho como cineasta, e fez com que ela revisitasse o tema em quatro de seus longas.

Através desses filmes, Murat mantém viva a memória e o debate, já no período democrático, de aspectos e momentos desse passado da história brasileira, não permitindo que sejam esquecidos, mesmo por aqueles que não vivenciaram essa época. Por isso, o ato de contar o que passou para não morrer parece ser o principal legado social de *Que Bom Te Ver Viva*, *A Memória Que Me Contam*, *Quase Dois Irmãos* e *Uma Longa Viagem*.

Ao travar um diálogo com o passado em várias de suas obras, a cineasta desempenha, além do seu ofício cinematográfico, o ofício comum a um historiador, conforme Rosentone defende ser possível quando se tem uma cinematografia marcada por filmes históricos.

E uma marca importante em seus filmes, cuja maioria faz referência à ditadura empresarial-militar, é a presença de suas experiências pessoais, seja numa representação ficcional, como veremos com a personagem interpretada por Irene Ravache, ou com Murat participando diretamente da obra, como em *Uma Longa Viagem*. Assim, esses filmes, que são históricos, tratam não só de um passado nacional, mas também de um passado pessoal e o modo como ela, enquanto agente histórica e social, se relacionou com ele ao longo das últimas três décadas.

## 2.1 – *Que Bom Te Ver Viva*: da história pessoal à história coletiva

*Que Bom Te Ver Viva*, de 1989, é um filme que se constitui através do depoimento de oito ex-presas políticas reais aliado a uma personagem fictícia, uma ex-guerilheira, interpretada por Irene Ravache, que, apesar do filme não deixar isso evidente, pode ser compreendida como um *alter ego* de Lucia Murat. A diretora utiliza sua experiência pessoal para contar, através dessa personagem e das outras mulheres, o porquê e como todas elas sobreviveram aos desmandos dos governantes militares após a instituição do Ato Institucional nº 5, de 1968, que promoveu a prática da livre tortura contra quem se opunha ao regime.

Mas se o filme é sobre a vida dessas sobreviventes no período contemporâneo à sua produção, mostrando o preço que elas pagaram, e ainda pagam, por terem sobrevivido lúcidas à experiência de tortura, por que então consideramos ele como um filme histórico? Pois, apesar do filme não se ambientar em um tempo passado ou não buscar reconstituir esse período, é o passado comum a essas mulheres que faz com que o filme exista. O tempo todo, em seus depoimentos, e através de imagens de arquivo, *Que Bom Te Ver Viva* fala, e muito, do passado, mas diferente do formato que consideramos mais clássico para um filme histórico. Ao mesmo tempo em que ele nos apresenta o passado comum dessas mulheres, nos remete às sequelas deixadas por ele na vida presente delas.

Como vimos no início, os cineastas envolvidos com o diálogo com o passado e, em especial, aqueles que promovem críticas a esse passado, são tidos como profissionais que desejam estimular o espectador, fazendo-os pensar e revisitar o passado ao passo que repensam o presente. É nesse aspecto que Lucia Murat desvela sua importância para a cinematografia brasileira, em especial à produção de filmes históricos, ou seja, aqueles



que traçam um diálogo com o passado e reverberam efeitos ao espectador contemporâneo. E, nesse caso, seja o espectador de 1989, quando o filme foi lançado, seja o espectador de hoje, seus efeitos são ainda muito pertinentes.

O momento em que a obra foi lançada, 1989, é bastante simbólico, pois compreende aos anos iniciais de um longo processo de redemocratização do país, do qual ainda estamos em vias constantes de amadurecimento. A proximidade histórica entre o período abordado pelo filme e o momento em que o mesmo foi lançado não parece ter sido arbitrário. A urgência de se abordar o tema para Murat, assim como para outros artistas, era quase que vital. Sair de um período onde reinava a censura ideológica, política e artística, e avançar para a tão sonhada democracia e liberdade de expressão, era tido como um convite a deflagrar os horrores vividos naquele regime.

Dessa forma, o filme em questão serve como uma denúncia dos fatos ocorridos em um passado bastante recente em relação à execução da obra. A cineasta pode ser considerada uma das pioneiras no campo cinematográfico a tecer críticas diretas a esse período. Além do pioneirismo e da coragem de abordar um assunto tão delicado, ela avança em outros debates constantemente silenciados ou desinteressantes para a cinematografia nacional. Murat apresenta elementos marcantes que contornam questões mais específicas, fazendo com que o filme *Que Bom Te Ver Viva* não seja apenas um diálogo entre o presente e o passado, já que a obra oferece subsídios para reflexões relevantes para os espectadores contemporâneos, especialmente pela temática feminina, algo ainda raro aos trabalhos sobre esse período.

Do ponto de vista de uma sociedade patriarcal, diversas vezes o papel da mulher é restrito à reprodução biológica, cultural e simbólica. Em tempos de regimes autoritários e conservadores, como foi o caso da ditadura, a mulher é constantemente associada

aos papéis mais tradicionais. Os tipos de tortura direcionados às mulheres representam bastante essa condição, ao passo que impunha a submissão, a segregação e a eliminação de qualquer indivíduo que ousasse subverter ou apresentar resistência a seu discurso dominante. Em um dos depoimentos apresentados no filme, Jessie Jane, muito emocionada, relembra a tortura psicológica que a submeteram ao mostrarem seu suposto marido acamado na enfermaria do DOI-CODI, gravemente ferido e inconsciente após ser metralhado na coluna. Essa estratégia desumana visava desestabilizar emocionalmente a companheira diante de um ente ferido na tentativa de conseguirem mais informações da militante.

Depoimentos desse teor trazem à tona a coerência narrativa proposta por Murat traduzida nas falas iniciais da personagem de Irene Ravache: "Vejo e revejo as entrevistas e a pergunta permanece sem resposta. Talvez o que eu não consiga admitir é que tudo começa aqui, na falta de respostas. Acho que devia trocar a pergunta. Em vez de 'Por que sobrevivemos?', seria 'Como sobrevivemos?'" . Lidar com a privação de direitos humanos, torturas, mortes, dentre outras violências, torna-se um problema não apenas nesse passado; sobreviver e conviver com essas dores parece um martírio mesmo com o fim desse regime.

Um artifício muito bem empregado no filme é a constante quebra com a quarta parede, quando a personagem de Irene Ravache olha diretamente para o público, como se ela estivesse falando com o seu torturador, afinal, não estão os torturadores entre nós? Mesmo diante da ausência destes no filme, eles se tornam personagens fundamentais no roteiro, já que são eles a representação física e a memória real desse passado de violência, e por isso os únicos capazes de gerar os sentimentos mais extremos nessas mulheres que lutam para manter a sanidade depois de tudo.

E é nesse limite entre a lucidez e o insano que se encontra a personagem de Irene Ravache. Com uma luz teatral e um cenário que, apesar de caseiro, não é nada aconchegante, a personagem aborda diferentes temas, como as dificuldades de se manter relações sexuais frente à visão de vitimização que as pessoas fazem dessas mulheres e a própria dificuldade, muitas vezes, de manterem uma relação frente os traumas dos abusos vividos na tortura, a cobertura nada imparcial da mídia, que ainda chamava os torturados de terroristas, e o incômodo social que as pessoas tinham ao se falar em tortura nas rodas de conversa, mesmo após a anistia. Desse modo, Murat usa essa personagem fictícia para desabafar, já que como ela própria revelou em entrevista<sup>1</sup>, o filme surgiu de uma necessidade em fazê-lo após alguns anos de análise. Assim sendo, ele funcionou quase como uma terapia para a cineasta na tentativa dela lidar com o sofrimento decorrido dos anos de prisão e tortura.

Mas por que fazer uso de uma personagem fictícia para dar voz a ela? Talvez isso tenha possibilitado uma liberdade que ela não teria ao se colocar como uma das entrevistadas, afinal, não sabemos até que ponto essa personagem é a Lúcia e até onde ela representa outras mulheres e outras histórias. O que podemos observar é que ela também tem uma função narrativa, sendo usada para conectar o filme. Só a edição não bastou para dar uma unidade orgânica ao longa. A narração feita pela personagem de Irene, geralmente sobre cenas que mostram o dia a dia das entrevistadas (inclusive muitas cenas foram dirigidas), acaba gerando um direcionamento dentro dos depoimentos e uma sobreposição do ponto de vista da realizadora, como, por exemplo, quando a mãe de Maria do Carmo afirma que hoje sua filha está bem e que felizmente ela superou tudo o que houve, e a narradora diz: “No orgulho da mãe a afirmação visceral de que tudo

---

<sup>1</sup> Disponível no making off do filme *Que Bom Te Ver Viva*.

está superado. Não interessa se é verdade. No ciclo da vida sua filha sobreviveu, esta é a única resposta que o mundo deve ouvir. A Maria quando se tornou mãe entendeu isto. Mesmo que o sofrimento continue”.

Por isso, essa personagem narradora, mesmo que não se assumindo como Lúcia, acaba servindo para a diretora expressar sua opinião. Mas isso não quer dizer que todos os depoimentos convergem para o mesmo ponto. Basicamente, ouvimos a história dessas oito mulheres e a maneira como cada uma conseguiu “vencer seus traumas da tortura”, com exceção de uma, a única entrevistada que não quis ser revelada. Apesar de o filme não se posicionar frente às ações realizadas pelos militantes contra o regime ditatorial, há uma única personagem que apresenta uma opinião sobre o fato. Vivendo, na época do filme em uma comunidade mística, ela se coloca contra as ações realizadas, defendendo que ações assim não levam de fato a uma solução efetiva.

Não sabemos como esse depoimento surtiu efeito na época, já que poderia ser usado por aqueles que se posicionavam contra os movimentos de militância, defendendo a perseguição deles durante e depois da ditadura. O fato é que a inclusão de um depoimento assim traz uma maturidade ao trabalho de Lucia Murat, que soube manter as visões diversas que o tema traz. Anos depois, com *A Memória Que Me Contam*, ela voltaria, agora na ficção, a incluir personagens que questionassem as ações realizadas por alguns dos movimentos da esquerda, do qual essas mulheres e a própria Lúcia participaram.

O protagonismo feminino é bastante vigente em *Que Bom Te Ver Viva*, tornando-se uma crítica bastante relevante, inclusive para os dias de hoje.

(...) penso que a feminilidade possa ser a chave para se compreender a tortura latino-americana, e aí, combatê-la. Nesse sentido, este documentário de Murat pode servir de grande documento de análise. Porque é na feminilidade, dilacerando-a, que a tortura realiza os efeitos

mais nefastos, porque a tortura, historicamente defendida, atualiza uma estratégia de dominação sobre as mulheres e a expande para todos os cantos. A tortura se firma como um constrangimento público para se falar dela, tornando, como instrumento de sua instituição, a vítima em seu próprio algóz. Publicamente o torturado é interpelado como aquele que esconde os motivos que o levaram a ser colocado naquela posição. Resta um contínuo: “o que será que ela fez para merecer?” Mais ou menos como a antiga indagação acerca da responsabilização da alma por alguém ter nascido mulher (KIRALY, 2010)

Sendo assim, o filme permanece atual, uma vez que encontramos a tortura presente em quase todas as relações de dominação em nossa sociedade, sendo a mulher a maior vítima e vulnerável dessa relação, vide as relações patriarcais constituídas em diversos espaços, como nossas casas, trabalho, igrejas, escolas, dentre tantos. O patriarcado ainda é reforçado pela disseminação da cultura do estupro que visa objetificar o corpo da mulher, tornando-o público, como se todos os homens pudessem manuseá-los a seu bel prazer, concepção que talvez tenha levado os torturadores a se permitirem tamanha violência contra as mulheres presas por esse regime, como denunciado no filme.

Dessa forma, Lucia Murat parece desvelar, dentre tantos elementos, a relevância do papel da mulher diante desse passado tão violento e repressor. Durante a ditadura, as mulheres que militaram contra esse regime alteraram, conseqüentemente, sua atitude em relação a sua posição de gênero dentro do sistema sociocultural, redesenhando seu papel como atrizes políticas em oposição às relações de poder impostas e pré-estabelecidas (FERREIRA, 1996).

A partir da análise desse filme, podemos supor que o objetivo da diretora ao dialogar com esse passado contornado pelo regime ditatorial vai além de representá-lo nos moldes clássicos da historiografia. Sua intenção não se limita meramente à repro-

dução desse passado em material audiovisual e por isso não se refere ao desconhecimento da prática da tortura ou do que ela foi, dando espaço à indiferença diante do sofrimento dos sobreviventes e dos familiares daqueles que a sofreram.

Qualquer filme que retrata a memória é um fenômeno construído e que, nesse processo de construção, seleciona-se aquilo que se deseja solidificar na memória de um grupo ou de uma sociedade, assim como aquilo que se deseja apagar dessa mesma memória. (SANTOS, 2008, p. 5)

A diretora, ao trabalhar o tema, também promove a denúncia desse período em uma espécie de realização pessoal ou busca pela cidadania perdida, pelas identidades deixadas, em especial, a das mulheres. Daí justifica-se o título do filme: *Que Bom Te Ver Viva*. Os depoimentos, que oscilam entre as esferas individual e coletiva na tentativa de ressignificar o passado, são próprios de agentes históricos e sociais, engrenados a um projeto coletivo que visa dismantelar as relações de dominação exercidas sobre as mulheres historicamente instituídas, tendo a ditadura como cenário para abordar tais denúncias.

## **2.2 – A Memória Que Me Contam: da militância à desesperança**

O filme *A Memória Que Me Contam*, de 2013, narra a história de Ana, interpretada por Simone Spoladore, uma guerrilheira dos anos de chumbo, agora internada entre a vida e a morte em um hospital vinte anos após a sua militância. Sua trajetória é narrada a partir da ótica de seus amigos, que fazem a mediação de sua memória narrando os acontecimentos de seu passado na sala de espera. No filme, a melhor amiga de Ana é Irene (a Ravache, mesma atriz do longa *Que Bom Te Ver Viva*), que agora interpreta uma cineasta que busca produzir um filme sobre os anos sessenta. Isso nos leva a crer

que mais uma vez Lucia Murat apresenta Irene como seu *alter ego*, e, segundo a própria diretora, a personagem de Ana seria uma homenagem a sua amiga Vera Silva Magalhães, militante que ajudou a planejar o sequestro do embaixador americano Charles Elbrick, em 1969, falecida em dezembro de 2007.

A primeira vez que pensei em fazer esse filme foi há mais de 20 anos. Vera Silvia Magalhães, a quem o filme é dedicado, ainda era viva. E como sempre acontecia quando ela ficava doente, o grupo de amigos que vinha da época da militância estudantil dos anos 60 se reunia na antessala do hospital à espera de notícias. Vera esteve doente inúmeras vezes. Além dos surtos em que sempre recordava as cenas de tortura, teve dois cânceres e muitos problemas decorrentes da sua saúde fragilizada<sup>2</sup>.

É inevitável comparar os papéis interpretados por Irene Ravache nos dois filmes. O distanciamento de mais de vinte anos entre as produções e do próprio tempo narrado em *A Memória Que Me Contam*, já que rememora os acontecimentos ocorridos há mais de duas décadas em relação ao seu presente, parece proposital. Ambas personagens parecem a mesma pessoa, contudo mais experiente e destemida.

O tom de denúncia permanece, porém com um viés contemporâneo, diluído a um momento em que o pensamento da esquerda parece perder sua força e filosofia, bem diferente dos tempos de militância vividos no passado. Esse sentimento é reforçado ao destacar sobreviventes da ditadura que compõem uma classe-média conformada, pouco questionadora, que vive sem grandes propósitos e perspectivas. Dessa forma, “a denúncia recairia bastante nessa obrigação de ex-combatentes recontarem a história para não deixarem que a mesma fique num esquecimento social” (SANTANA, 2009). Ademais, junto a essa sensação de conformidade, assim como no primeiro filme analisado, o sentimento de culpa é recorrente nos depoimentos dos personagens do filme. A dificuldade

---

<sup>2</sup> MURAT, Lucia. Entrevista com a cineasta. Disponível em <http://www.taigafilmes.com/memoria/memorias+a-memoria-que-me-contam.htm>. Acesso em 21 de junho de 2017.

de superar, anos depois, os traumas provenientes das torturas, lembrar daqueles que faleceram e desapareceram diante dessa violência, torna-se um fardo para os sobreviventes. A culpa se agrava na medida em que os personagens vão rememorando esse passado diante do risco de morte de sua companheira Ana, acamada no hospital.

O longa-metragem não é só sobre a ditadura, mas sobre militantes que lutaram contra o regime ditatorial e que hoje vivem em um tempo diferente, em um país alheio às convicções e ideologias que norteavam suas vidas no passado. Esse confronto também é travado nas relações entre os militantes e seus filhos, tecendo um diálogo entre passado e presente, culminando na finalidade própria dos filmes históricos, como vimos no primeiro capítulo. Dessa forma, o longa não se limita a reproduzir ou simplesmente narrar fatos históricos, mas sim desvelar um significado para esse passado a luz dos olhos contemporâneos do espectador que, em certo sentido, são representados pelos personagens mais jovens da trama, ou seja, pelos filhos dos ex-militantes: Eduardo (Miguel Thirré), filho de Irene, e Gabriel (Patrick Sampaio), filho de Ricardo (Otávio Augusto). Além dos jovens, o personagem Paolo, interpretado pelo italiano Franco Nero, também contribui para estabelecer esse diálogo temporal – entre passado e presente. Acusado de terrorismo em seu país, Paolo busca exílio no Brasil.

No longa, o tom de desesperança que permeia as mentes daqueles que um dia sonharam com um futuro mais justo e digno no Brasil vão além do que é apresentado diante do choque de realidade entre as gerações – pais e filhos. Dentre os personagens, há um que foi membro da resistência à ditadura empresarial-militar e que, anos depois, logrou o cargo de ministro da Justiça, interpretado por Zé Carlos Machado, tornando-se o único do grupo a conquistar um espaço privilegiado. Lucia Murat parece utilizar o enredo desse personagem para denunciar sua insatisfação em relação a alguns que um



dia lutaram contra a ditadura, mas que hoje, ao alcançarem alguma esfera do poder, esqueceram-se dos ideais de esquerda anti sistêmicos que um dia nortearam seus anseios. O fato do cargo do personagem ser de confiança, proveniente de indicação, independentemente de suas qualificações, sinaliza brilhantemente a convergência de suas orientações. Ora, no passado, enquanto militante, agia politicamente levando em consideração anseios coletivos de seus companheiros; já como ministro, desempenha sua função baseado nas características da política brasileira, que historicamente é executada de modo personalista, corporativista e clientelista (SINGER, 2012, p.244). Por fim, esse sentimento de angústia e desesperança que permeia o drama atinge o clímax com a morte e o enterro de Ana, inspiração para execução do filme.

Lucia, neste filme, apresenta um cenário e um enredo que proporciona interpretações diferenciadas dependendo da idade do espectador. Dessa forma, em virtude das temáticas de sobrevivência e dores da perda, Lucia Murat não quis retratar os ex-guerrilheiros como meras vítimas ou heróis de outrora:

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 — reflete a diretora, que tem uma visão crítica sobre a ideia, segundo ela compartilhada inconscientemente por muitos ex-militantes, de que a sua geração fez tudo pela suposta liberdade sexual que se tem hoje. — O que tentei abordar no filme, através da homossexualidade (*a personagem Irene tem um filho gay*), é esse mito de que fomos totalmente libertários. Existe preconceito velado na Irene. A gente carrega preconceitos em função de como vivemos e fomos formados.<sup>3</sup>

Ambos os filmes analisados até o momento apresentam interpretações pontuais de um determinado passado em comum, a ditadura empresarial-militar. Como vimos

---

<sup>3</sup> MURAT, Lucia. Entrevista ao Globo Cultura. “Lucia Murat desmistifica ex-guerrilheiros em *A Memória Que Me Contam*”. Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/lucia-murat-desmistifica-ex-guerrilheiros-em-memoria-que-me-contam-8717340>. Acesso em 23 de junho de 2017.

anteriormente, os filmes históricos não visam reproduções literais do passado, mas sim interpretações do mesmo (BERNADET e RAMOS, 1988 p. 10). Dessa forma, são indagações que orientam sua execução. Como destacamos anteriormente em *Que Bom Te Ver Viva*, a questão norteadora do longa é como as ex-guerrilheiras sobreviveram e ainda sobrevivem marcadas pelos traumas e dores provenientes das torturas as quais foram submetidas. Desse questionamento, muitos outros surgem, resultando na obra que chega até nós. O filme supracitado representou a busca da compreensão e do diálogo entre o passado e o presente e a tentativa de responder as tantas perguntas que surgiram com estas vivências revividas em tom de denúncia.

Em *A memória que nos contam*, as questões que são tecidas ao longo do filme vão além do tema sobrevivência, por sinal também muito presente no filme. Como vimos, há outras indagações inseridas no contexto em virtude do tempo em que o filme se passa. Mais de duas décadas depois dos episódios de tortura, militância, de luta contra opressões, os ex-guerrilheiros encontram-se em estado de letargia, a geração que os sucede não apresenta as mesmas ambições, anseios de seus pais. Estaria a utopia tão sonhada fadada a permanecer apenas no campo das ideias? O interessante é que a indagação vai além da trama do filme, torna-se um convite ao espectador a refletir esse passado aplicado ao presente.

### 2.3 – *Quase Dois Irmãos: sombras de um passado mais distante*

*Quase Dois Irmãos* (2004) apresenta um formato diferenciado, bastante intrigante. Sua premissa parte de uma experimentação sociológica, explorando o encontro entre militantes de esquerda e prisioneiros de toda ordem na penitenciária de Ilha Grande durante a ditadura.

O longa apresenta três tempos narrativos distintos, promovendo digressões a determinadas épocas. O primeiro, ambientado nos anos 50, mostra a relação de amizade entre dois garotos de classes diferentes, um de classe-média, branco, morador da zona sul do Rio de Janeiro, filho de jornalista, outro, um morador da favela, negro e filho de um compositor sambista, interpretado por Luís Melodia. Vinte anos depois, o filme apresenta o reencontro desses garotos. Miguelzinho, agora Miguel, é um preso político, condenado por subversão e oposição ao regime ditatorial. Já Jorginho, o filho do sambista, faz o papel de um detento comum, preso por assalto a banco. Por fim, o filme avança para os anos 90, apresentando os personagens com idade mais avançada, vividos por Werner Schünemann e Antonio Pompeo, respectivamente, debatendo as transformações sociais no morro. Ambos tornaram-se líderes de suas comunidades, sendo o primeiro senador e o outro chefe do narcotráfico, cada um com seus filhos ou protegidos.

A estrutura narrativa é feita de vaivéns a esses três períodos em que os personagens se encontram. Fazendo uma costura que permite a criação de expectativa no público, que se pergunta como aqueles dois moleques, que eram amigos, tiveram destinos tão diferentes. E por mais que o público brasileiro já esteja mais do que acostumado com casos assim, em que o amigo branco se ‘dá bem’ enquanto ao negro é reservado uma vida dura ou a prisão, somos levados constantemente a nos questionarmos o porquê isso ocorreu. E não, o longa não nos dá essa resposta. Fica mais do que claro que esse

problema é externo à ditadura, existia antes dela, se manteve nela e continuou após seu fim.

Com isso, a partir de um novo prisma, Murat continua a oferecer aquilo que os filmes históricos proporcionam: uma possibilidade de reflexão crítica ao espectador contemporâneo. Em *A Memória Que Me Contam*, a diretora apresenta um choque de realidade geracional para despertar o incômodo de alguns espectadores que um dia sonharam com as utopias e como estariam fadados a uma desesperança crônica em relação ao futuro em função da acomodação e letargia onde se instalaram após o período de redemocratização e que foi oportunamente apropriada por seus filhos, que cresceram sem perspectivas e ambições no que tange à transformação justa da sociedade.

Já em *Quase Dois Irmãos*, o choque de realidade é traduzido nas diferenças de classe entre os protagonistas do longa, abordagem quase inexistente nos filmes anteriores, uma vez que se dedicaram ao protagonismo de ex-militantes oriundos, ao que se parece, da classe média. Podemos destacar um pequeno momento em *Que Bom Te Ver Viva*, quando, em seu depoimento, a médica Maria Luiza, que trabalhava na Baixada Fluminense, conta que a população de lá não se chocava com seu passado de torturada, pois a tortura ainda fazia parte do presente daquelas pessoas, fosse uma tortura física ou social. Essa fala, embora seja dos anos 80, continua atual e ela nos desperta para o fato de que para a população mais carente o regime político em vigor não gera, ou pelo menos não gerou até o momento, uma mudança significativa na forma como essa população mais marginalizada vivencia a violência em seu cotidiano. E essa é uma das chaves para compreendermos os rumos distintos que os personagens Miguel e Jorge seguem. Pois enquanto o primeiro foi parar na prisão por crimes políticos, o segundo, que aparentemente não se envolvia com as questões políticas do país, foi para a mesma prisão

por roubo. E a maneira diferente como foram tratados lá dentro reflete justamente essa distinção de tratamento que nossa sociedade dá às pessoas de diferentes etnias e classes sociais.

Voltando para a sua narrativa, o longa apresenta a história de um grupo militante de esquerda opositor ao regime ditatorial. O cenário do embate político e ideológico é o Rio de Janeiro, que apresenta contrastes sociais bastante evidentes em sua ocupação geográfica, ou seja, pobres no morro e ricos no asfalto margeando as orlas das praias cariocas. O filme deixa evidente que aqueles que faziam oposição ao regime ditatorial eram jovens, em sua maioria, de famílias de classe-média, universitários, advogados, médicos, moradores de áreas nobres da cidade, com familiares influentes; pessoas que faziam parte da elite sócio cultural da época. Com o passar do tempo, o filme apresenta como a ditadura manteve viva no país a repressão, a censura, o cerceamento da liberdade e o controle de seus presos políticos, que muitas vezes eram torturados ou mortos.

O segundo tempo narrativo de *Quase Dois Irmãos*, ambientado no presídio carioca da Ilha Grande, de início, apresenta um cárcere favorecido pelo alto número de presos políticos, os chamados "subversivos", onde os mesmos criam normas de comportamento para toda a cadeia. Porém, com o passar do tempo, a quantidade de detentos intelectualizados é superada pela de presos comuns. Daí, decorrem disputas por poder e conflitos que culminam com o surgimento da Falange Vermelha, hoje conhecido como Comando Vermelho, uma organização criada pelos detentos comuns aplicando as técnicas de organização aprendidas com os militantes.

Na última parte do filme, a fim de manter a coerência narrativa e a crítica proposta pelo roteiro, há a manutenção dos estereótipos dos personagens, quando apresen-

tam Miguel, ex-presos político, como senador, e Jorge, ex-presidiário, como líder do tráfico de uma favela. Esse futuro destaca o destino quase que pré-definido desde suas infâncias, tendo raízes que vão além do período ditatorial. Talvez, com isso, Murat queira tecer críticas não só a uma conjuntura vivida em um passado de nossa história, mas sim a uma estrutura vigente na história do Brasil, que determina a manutenção do *status quo*, onde a desigualdade impera entre nós.

Assim, o tema central de *Quase Dois Irmãos*, diferente dos outros analisados, não parece ser a ditadura. Talvez, esse seja o filme em que ela é menos criticada. Não que o filme busque amenizar o que houve, apenas não é esse o seu enfoque. As poucas vezes que ouvimos falar na ditadura são nas críticas feitas por Miguel e seus amigos militantes e ocorrem apenas na fase em que são jovens. Na última fase, em que são adultos, nada é dito sobre o tema. O foco aqui é como a convivência de dois grupos, de classes sociais e engajamentos políticos diferentes, gerou conflitos e consequência como o embrião do que é hoje o Comando Vermelho. A ditadura, nessa estrutura, serviu como ferramenta para colocar esses dois grupos, de militantes e presos comuns, em contato.

Por isso, o resgate histórico do filme aparenta ser mais focado na origem dessa organização criminosa do que no regime ditatorial vivido durante aquele período. Mas mais do que isso, como já ressaltamos aqui, ele faz se desdobrar sobre um problema nacional que vem desde a origem do país – a desigualdade étnica social. E para reforçar isso a diretora faz uso de diversas caricaturas já amplamente difundidas, como a cor da pele como reflexo da condição social e das oportunidades e a dualidade entre favela e asfalto.

Como vimos, esse filme se difere dos demais, e é no personagem de Miguel que encontramos uma das abordagens que se tornou comum aos filmes de Murat – uma

reflexão sobre os que lutaram contra a ditadura. Assim como em *A Memória Que Me Contam*, a diretora gera reflexões sobre o papel e as ações dos militantes durante os anos de repressão. Miguel é um jovem militante disposto a toda ordem de sacrifícios pelos seus ideais, inclusive assaltar bancos e fazer greves de fome na prisão, mas que quando se torna político faz uso de seu poder para defender seus interesses e assim ajudar a manter a estrutura administrativa do país sem grandes mudanças.

Ao longo dos anos 2000 o Brasil viu chegar, á diferentes esferas do poder, diversos ex-militantes e combatentes que lutaram contra a ditadura empresarial militar e que defendiam, quase sempre, ideais comunistas. No entanto, ao final da primeira década inúmeras denúncias, acusações e críticas a esses políticos já faziam parte do nosso cotidiano. E por isso o personagem do ministro em *A Memória Que Me Contam*, pode ter sido baseado algum ou alguns deles, mas *Quase Dois Irmãos* foi lançado em 2004, e por isso ele anterior a essa análise, que hoje nos é tão comum. De alguma forma Lucia previu o destino que alguns de seus ex-companheiros iriam seguir na política.

#### ***2.4 - Uma Longa Viagem: história familiar***

O mais pessoal dos filmes de Murat, o documentário *Uma Longa Viagem*, também pode ser compreendido, assim como em *Quase Dois Irmãos*, repartido em três jornadas distintas, contudo tecendo um caráter bastante autobiográfico da diretora, com ênfase na sua relação com os irmãos, Miguel, médico, já falecido, e Heitor, um aventureiro de espírito livre. As referências a Miguel são mais discretas, lembradas pela narrativa de Lucia e algumas fotos. A ênfase maior do longa é dedicada a Heitor.

Dessa forma, o longa de 2011 apresenta de fato uma jornada, no sentido quase literal do termo, ao passado de Murat. A primeira viagem apresentada no filme, possui um caráter mais ambíguo, onde a diretora apresenta o passado de seu irmão Heitor, um andarilho usuário dos mais diversos tipos de drogas. Sem a ambição de criar raízes e de estabelecer projetos onde quer que estivesse, Heitor empreendeu uma longa jornada associada a diversas experiências relacionadas ao consumo de drogas, motivo pelo qual foi preso e comprometeu sua saúde, chegando à loucura, envolvendo a perda de faculdades mentais importantes. Essa segunda viagem se contrapõe às demais apresentadas no longa, uma vez que a trajetória de Lucia é retratada pelos ideais dos jovens que se envolveram nos movimentos políticos de esquerda contra o regime militar, enquanto Heitor busca um escape aos conflitos internos e externos que os cercam.

A segunda viagem é demarcada por entrevistas com o próprio Heitor e por encenações em estúdio inspiradas em cartas escritas pelo mesmo. É o ator Caio Blat quem vive esse Heitor lírico, ficcional, internalizando, um misto entre ficção e realidade ao documentário. Na maior parte das cenas em que o ator representa o irmão de Murat, há projeções de fotos e lugares por onde ele esteve durante suas andanças. Em frente a elas, Caio Blat tenta dar vida às imagens estáticas, nos levando a crer que talvez a diretora do filme quisesse se imaginar no lugar de seu irmão, ou, então, nos convidando a tomar suas emoções e vivências narradas pelas cartas. Acontece que o peso do drama transmitido pelo ator sobre as projeções contradizem a alegria e a euforia que o Heitor da vida real apresenta nas entrevistas. Seria o drama uma leitura pessoal equivocada ou romanizada da diretora sobre o passado de seu irmão? A interpretação é livre, cabe ao espectador refletir sobre o abismo que há entre o passado militante de Murat e a fuga entorpecente e exploratória de Heitor.



A terceira viagem da diretora dedica-se a temas bastante recorrentes nos filmes que já analisamos acima, passando por assuntos como: a ditadura empresarial-militar, a relação das elites com as classes populares, posicionamento político das pessoas em relação ao mundo em que vivem, dentre outros. Assim, a partir das diferenças inerentes ao passado dos irmãos, o filme desvela diferentes maneiras de se resistir contra a ditadura e de sobreviver a tempos ruins, e que se deram no interior de uma mesma família, seja pelo trabalho social, pelo confronto armado ou pela busca de uma contracultura (um misto entre *beatniks*, dos anos 50, e *hippies*, dos 60).

Essa estrutura, escolhida pela cineasta, é bastante curiosa, já que, dificilmente, vemos documentários usando encenações de atores. Teria sido essa uma escolha feita por economia, já que o que poderia substituir Caio Blat enquanto ocorrem as narrações das cartas seriam imagens de arquivo que dialogassem de alguma forma com o assunto lido. Mas essa escolha mais óbvia poderia não cair muito bem.

Percebemos que Lúcia está muito mais desprendida da estética visual do que em *Que Bom Te Ver Viva*. Não existe uma preocupação com o cenário e a iluminação em que Heitor é entrevistado e as cenas com Caio são feitas apenas sob imagens projetadas em um fundo branco. Mas isso não quer dizer que o filme seja pobre visualmente, pelo contrário, com essa ‘despreocupação’ enquadrar o irmão com uma luz dramática e um fundo padronizado gera uma intimidade entre ele e ela. Nos sentimos como em um bate papo familiar na casa de um deles numa tarde qualquer, quase como se estivéssemos vendo um vídeo caseiro. E as projeções sobre Caio Blat trazem, ao som das cartas e algumas vezes de uma riquíssima trilha sonora, trazem uma poesia ao filme, casando belamente com o tom das cartas.

O longa, extremamente familiar, faz uso da história privada de seus personagens, que são pessoas reais, para, mais uma vez, nos mostrar como a ditadura militar influenciou a vida de muitas pessoas, afinal é ela, a ditadura, o conflito gerador que vai separar esses irmãos em suas distintas jornadas. Como a própria Lúcia diz no filme “éramos três irmãos que crescemos nos anos 60 e queríamos mudar o mundo”. Lúcia seguiu a militância e por isso foi presa e torturada e Heitor foi exilado, pela própria família, que temia que ele tivesse o mesmo destino que irmã teve ficando no Brasil. Assim, essa família nunca mais seria a mesma, e estaria marcada até o fim, pelo o que passaram durante o regime militar.

Com efeito, todas as jornadas presentes em *Uma Longa Viagem* sistematizam, de modo bastante poético e sincero, mais uma perspectiva aos olhos da cineasta ao encarar um passado que deixou marcas em si mesma, em sua família e em seus companheiros. Dessa vez, mais do que nunca, o longa em questão remonta esse passado doloroso a partir de depoimentos de seus irmãos que, apesar de desprendidos de notório saber, constroem uma narrativa tão comum à cineasta, mas que ressalta um novo prisma para o tema dentro da cinematografia brasileira.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi possível observar ao longo das análises pretendidas neste trabalho monográfico, Lucia Murat dedica seu trabalho a uma produção militante, que denuncia e tece críticas a um período opressor em tantos sentidos da história brasileira. Sem enaltecimento da pátria ou orgulho desse passado e com personagens que fogem ao modelo heroico, como é comum a muitos filmes históricos, ela retrata os sobreviventes desse período, ao mesmo tempo que mantém uma reflexão contínua e crítica sobre o que houve.

Através do recurso da construção da memória sobre esse período, realiza um resgate de suas lembranças e, com elas, as identidades dos sobreviventes, em uma espécie de realização pessoal ou busca pela cidadania perdida, pelas identidades castradas.

É no cinema que Lucia revive sua vocação política, não deixando que a mesma fosse esquecida nos porões da ditadura. De forma variada, porém sempre em tom de denúncia, ela aborda assuntos diversos, como privação de direitos humanos, família, sobrevivência, força feminina, classes sociais, dentre tantos. Suas produções apresentam a busca pela compreensão e pela conexão entre o passado e o presente, representando a tentativa de encontrar respostas às tantas perguntas que surgiram com essas vivências e sobrevivências.

A relevância de seus filmes, como fizemos questão de ressaltar constantemente neste, vai além da reprodução fiel ou não de um passado histórico brasileiro. O conjunto de interpretações trazido pela diretora torna-se bastante pertinente para ser debatido com

o público contemporâneo, uma vez que as questões abordadas não se esgotam no passado, elas geram reflexões sobre o impacto desse passado na vida daqueles que o viveram e conseqüentemente na sociedade da qual fazem parte.

Além da importância que derivam dos eixos temáticos abordados por Murat, seus filmes servem de material para aqueles que buscam conhecimentos históricos, ainda mais projetados por prismas diferentes, pouco abordados

Para concluir, almejamos que este estudo contribua de alguma maneira com o incentivo às produções de filmes históricos no Brasil inspirados nas obras de Lucia Murat. Pois, além do importante diálogo travado entre o presente e o passado nessas obras, trazer à tona uma série de denúncias que visam tirar o sossego, no sentido crítico e político do termo, do espectador contemporâneo, indo além de uma mera retratação histórica, vazia de sentido e emoções.

**BIBLIOGRAFIA**

ALFACE, Henriqueta; MAGALHÃES, Olga. O Cinema como recurso pedagógico nas aulas de História. In: CAINELLI, Marlene; SCHMIDT, Maria Auxiliadora. (Org.). *Educação Histórica: teoria e pesquisa*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2011.

ARAÚJO, FÁTIMA MARIA LEITÃO. *A(s) História(s) Produzida(s) nos Livros Didáticos*. Disponível em: <http://ojs.fe.unicamp.br/ged/FEH/article/view/5847/4739>, acessado em 04 de julho de 2017.

ARAÚJO, Cleber D. et al. A utilização de obras cinematográficas nas aulas de Filosofia. In: GABRIEL, Fábio A.; GAVA, Luiz (Org.). *Ensaio filosóficos: antropologia, neurociência, linguagem e educação*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin, *Apologia da história, ou, O ofício de historiador*. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BOURDÉ, Guy; MARTIN, Hervé. *As Escolas Históricas*. Lisboa: Editora Europa-América, 2000.

BURGOYNE, Robert. *A Nação do Filme*. Brasília: UNB, 2002.

CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FERREIRA, Elizabeth Xavier. *Mulheres: militância e memória*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. 2ª ed. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

- FONSECA, Vitória Azevedo da. *O Cinema na História e a História no Cinema: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2008. Dissertação de Pós-Graduação.
- FREITAS, Enio de. *História e Cinema: encontro de conhecimento em sala de aula*. São Paulo: UNESP: Instituto de Artes, Dissertação de Mestrado, 2011.
- HITLER, Adolf. *Minha Luta*. Disponível em: <http://sanderlei.com.br/PDF/Adolf-Hitler/Adolf-Hitler-Mein-Kampf-PT.pdf>, acessado em: 06 de junho de 2017.
- KIRALY, Cesar. *Que Bom Te Ver Viva: Vergonha pela Coragem Alheia*. Disponível em: <http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Direitos-Humanos/-Que-bom-te-ver-viva-vergonha-pela-coragem-alheia/5/15703>, acessado em 28 de junho de 2017.
- LAGNY, Michèle. *Imagens audiovisuais e História do tempo presente*. Revista Tempo e Argumento, Vol. 4, N. 1, 2012.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- LOWENTHAL, David. *Como conhecemos o passado*. In: Proj. História.17/nov.1998  
São Paulo: EDUC,1981
- MISKELL, Peter. Os historiadores e o cinema. In: LAMBERT, Peter; SCHOFIELD, Phillipp. *História: introdução ao ensino e à prática*. Porto Alegre: Penso, 2011.
- MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida. *História e Documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.
- NÓVOA, Jorge. *Robert Rosenstone e o seu A história nos filmes, os filmes na história*. Disponível em: <http://oohodahistoria.ufba.br/wp-content/uploads/2016/03/rosenstone-1.pdf> acessado em: 08 de junho de 2017
- ROSENSTONE, R. A. *A História nos filmes, os filmes na História*. Trad. MACELLO, Lino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

\_\_\_\_\_. Oliver Stone: historiador da América recente. In: NÓVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni e FEIGELSON, Kristian. *Cinematógrafo. Um olhar sobre a história*. Salvador, EDUFBA, São Paulo Ed. Da UNESP, 2009, p. 394.

Ridenti, Marcelo Siqueira. *As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo*, *Tempo Social*. Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 2(2):13-123, 2. 1990.

RÜSEN, Jörn. *Razão histórica. Teoria da história: os fundamentos da ciência histórica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

SANTANA, Patricia Maria dos Santos. *O Cinema-Denúncia de Lucia Murat*. Disponível em: <http://oguari.blogspot.com.br/2013/09/o-cinema-denuncia-de-lucia-murat.html>, acessado em: 04 de junho de 2017

SANTOS, Márcia de Souza. *A Ditadura de Ontem nas Telas de Hoje: Representações do Regime Militar no Cinema Brasileiro Contemporâneo*. In: *O Olho da História*, v. 11, 2008, p. 1-15.

SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. *A História vai ao Cinema*. 2ª ed. - Rio de Janeiro: Record, 2006.

TEIXEIRA, Inês A. de Castro; LOPES, José de S. (Org.) *A Escola vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

TRIVIÑOS, A. N. S. *Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. 3ª ed. São Paulo: Atlas, 1992.

**FILMOGRAFIA**

- MURAT, Lucia. *Que Bom Te Ver Viva*. (1989)
- \_\_\_\_\_. *Quase Dois Irmão*. (2004)
- \_\_\_\_\_. *Uma Longa Viagem*. (2012)
- \_\_\_\_\_. *A Memória Que Me Contam*. (2013)