



O cinema de Lucia Murat: a escrita de si e o trauma da ditadura

• Raabe Bastos

RESUMO

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

Palavras-chave

Cinema; Lucia Murat; escrita de si; campo e antecampo.

LUCIA MURAT'S CINEMA: SELF-WRITING AND THE TRAUMA OF DICTATORSHIP

ABSTRACT

This study is based on the premise that filmmaker Lucia Murat reterritorializes her memories, traumas, and personal stories in her films. We understand that her main strategy for this inscription is the writing of the self that we find in three works of her filmography: *Que bom te ver viva* (1989), *Uma longa viagem* (2011) and *A memória que me contam* (2012). In these three films, Lucia intertwines her memories with those of her characters. Based on this, our objective is to analyze how this writing of the self is marked in her works, considering the aesthetic and stylistic solutions adopted by the filmmaker in her productions and how they can dialogue with deterritorialization. We start from the understanding that Murat simultaneously occupies the positions of filmmaker and character, placing herself before herself, provoking tensions in the tenuous limits between memories and forgetfulness, past and present, intersecting times, spaces, and subjectivities.

Keywords

Cinema; Lucia Murat; self-writing; field and forefield.

Introdução

Lucia Maria Murat Vasconcelos nasceu no Rio de Janeiro, em 29 de outubro de 1948. Filha de família de classe média, ingressou na Faculdade de Economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 1967, onde, como vários jovens universitários daquela época, participou ativamente do movimento estudantil, chegando a assumir a vice-presidência do Diretório Acadêmico. Em 1968, foi presa pela primeira vez durante o Congresso da União Nacional dos Estudantes, em Ibiúna, interior de São Paulo. Lucia foi liberada dias depois.

Com a promulgação do Ato Institucional Nº 5 (AI-5), em 13 dezembro de 1968, a ditadura se acirrou. Murat, já conhecida pelos órgãos da repressão, entrou na clandestinidade e ficou nessa condição por cerca de dois anos, morando na cidade de Salvador, Bahia. No início, militava num dos três setores que a Organização Dissidência Estudantil da Guanabara assumiu após o AI-5. Lucia andava pelas fábricas denunciando as atrocidades legitimadas pela ditadura para os trabalhadores com a perspectiva de atraí-los para a organização. Num segundo momento, ela fez parte do chamado setor armado, realizando as “ações”, buscando sobreviver. Depois desses dois anos vivendo na clandestinidade, Lucia foi presa em março de 1971 e levada para o DOI-Codi, no Rio de Janeiro, onde foi torturada por dois meses e meio, ficando presa por mais três anos e meio. No final do ano de 1974, Lucia saiu da prisão e logo começou a trabalhar como jornalista. Tempos depois, encontrou o cinema, o que lhe valeu como um novo caminho para “seguir vivendo”. Na década de 1970, era bastante corrente o cruzamento das atividades do jornalismo com as do cinema, sendo frequente o intercâmbio entre profissionais de cinema e de TV. Assim, Lucia conheceu algumas pessoas que trabalhavam na área, o que facilitou a realização de seu primeiro filme, *O pequeno exército louco*, um média-metragem filmado na Nicarágua, em 1978.

Hoje, Lucia Murat soma mais de 30 anos de carreira, tendo produzido e dirigido onze filmes de longa-metragem, entre documentários e ficções: *Que bom te ver viva* (1989), *Doces poderes* (1996); *Brava gente brasileira* (2000); *Quase dois irmãos* (2004); *Olhar estrangeiro* (2005); *Maré, nossa história de amor* (2007); *Uma longa viagem* (2011); *A memória que me contam* (2012); *A nação que não esperou por Deus* (2015); *Em três atos* (2015); e *Praça Paris* (2017). Murat é uma das poucas cineastas brasileiras com carreira consistente, produzindo seus longas em intervalos relativamente curtos, o que, em geral, é raro na produção de cinema independente brasileira. Apesar de sua sólida obra e importância do histórico brasileiro que reflete, há poucos trabalhos dedicados à cineasta ou à sua obra.

Como corpus deste estudo temos os longas-metragens: *Que bom te ver viva* (1989), *Uma longa viagem* (2011), *A memória que me contam* (2012). Para analisar essas obras, a escrita de si será a nossa principal chave de análise, considerando que ela si é um cuidado de si que leva a uma construção do sujeito a partir de suas próprias verdades. A partir desse tríptico mais pessoal da filmografia de Lucia, de que forma se dá a inscrição da cineasta em recursos visuais e sonoros próprios da realização cinematográfica?

O cinema de Lucia é um cinema de escrita de si, escrito a partir de memórias, traumas e histórias pessoais abafadas por uma história social que intenta silenciar e apagar a perspectiva de olhar daqueles que lutaram contra o totalitarismo. A escrita de si de Murat delimita um território de resistência, um território político, através do qual a cineasta se reconstrói como sujeito, ressignificando seu passado, criando outras representações que desafiam uma memória social, disputando perspectivas de se olhar a ditadura militar.

Os retratos, autorretratos e tensionamentos de Lucia Murat

A fim de se reinventar e não cumprir com o silêncio e o esquecimento que lhe foram destinados, Lucia criou uma saída para si mesma, que possibilitou um deslocamento de representações e sentidos do seu vivido. Por meio da escrita de si, a cineasta assume a direção de sua própria história e existência, como um sujeito ativo e não como um indivíduo que se sujeita ao que lhe é colocado pelo regime vencedor. Para Murat, o cinema é um lugar onde e através do qual ela se reinventa como sujeito, reescrevendo-se por meio da inscrição de si em seus filmes, fazendo dele seu veículo de crítica e de transformação de si, constituindo uma resistência contra o esquecimento de si.

Michel Foucault (2017) entende que ao sujeito é possível estabelecer uma relação íntima consigo mesmo, um vínculo que ele pode construir entre suas ações e sua própria verdade. Trata-se de um acordo que demanda respeito por si, vigilância, tempo, dedicação e disciplina, constituindo uma prática diária de atenção. Com esse movimento que o autor percebe o sujeito como um indivíduo capaz de modificar-se, elaborar-se, a partir de uma prática de si, de um cuidado consigo próprio, tornando sua prática de cuidado uma arte da existência. O sujeito cria, elabora, inventa seu caminho, não se sujeitando ao dado. Nos seus estudos sobre a história da prática de subjetividade, Foucault a associa à noção de salvação, no sentido de estabelecer um caminho de vida, uma arte de vida, para si: “Quem se salva é quem está em um estado de alerta, de resistência, de domínio e soberania sobre si, que lhe

permite repelir todos os ataques e todos os assaltos. ‘Salvar-se a si mesmo’ quererá igualmente dizer: escapar a uma dominação.’ (Foucault, 2017, p. 166).

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

A partir da narração do “eu”, constrói-se a possibilidade de uma transformação social que parte de um sujeito que se narra e se reconstrói no momento em que é narrado. Esse reconstruir-se como sujeito, acaba representando um caminho político de resistência, pois se elabora nesse processo cada vez mais distante daquele lugar de silêncio destinado a ela como uma mulher ex-prisioneira política. Lucia demarcou um outro lugar a partir dela mesma com sua escrita de si, o que possibilitou a criação de outros lugares e outras subjetividades, provocando uma transformação social que Foucault entende (como traz Margareth Rago) não só como “um projeto político, mas como um estilo de vida, uma ‘estética da existência’ criada na experiência individual e social (...)” (Rago, 2013, p. 49). Revivendo o que se lembra e buscando lidar diretamente com seus traumas ou aquilo que não lhe é possível lembrar, a cineasta se inscreve em seus filmes utilizando a escrita de si como principal estratégia, a fim de se reconstruir como sujeito.

A escrita de si da cineasta desloca histórias e lembranças vindas de um espaço escondido da esfera pública e, com elas, redesenha um outro lugar, outro espaço onde essas memórias e esses esquecimentos podem ser individualizados, visibilizados, partilhados e contados; transmutando o destino que foi dado pelos vencedores a esses indivíduos. No território elaborado por Lucia, esses indivíduos passam a ser identificados como sujeitos históricos que foram mortos, presos, torturados por suas posições políticas de resistência. Assim, o cinema da escrita de si de Lucia demarca um território, um marco sinalizando a necessidade de se revisar vários pontos da história brasileira que são tecidos ainda no tempo presente, numa disputa de representações. É a esse lugar simbólico de afetos que o cinema de Lucia abre espaço. Nele, a cineasta não busca confessar o passado, mas, por meio das marcas presentes desse passado, criar terreno fértil para transformações de si mesma, de um coletivo

e de uma sociedade. Encontramos no cinema de Murat a intenção de criar fissuras em uma história oficial, estabelecendo em seu espaço-filme outras possibilidades no contar.

Diante do público, Lucia retrata, com sua câmera, o cinema de escrita de si. Diante da câmera, o vivido de um personagem que se confunde com suas memórias. Diante do personagem, a cineasta. Inscrita a cineasta nesse retrato pintado por ela própria, a verdade de cada um de seus personagens e a sua, fazendo de sua câmera um mediador de sua escrita que, ao mesmo tempo, oportuniza a escrita de si de cada um de seus retratados. Nessa trinca de filmes, Lucia apresenta ao espectador “verdades” a partir de outras perspectivas de um passado que certamente não estão incluídas em grande parte dos livros dedicados a contar aquele período da história brasileira, e, muito além disso, lida com suas próprias verdades a partir do outro que ela coloca diante de si mesma. A cada encontro com o outro, Lucia já não é mais a mesma, abrindo-se para um outro por vir, e o retorno a si não será mais possível. Diante de si, o outro, a sua memória do outro, o que ela lembra do outro e de si mesma. Lucia proporciona um encontro consigo nesses retratos cinematográficos que elabora, fundindo-se com o personagem que ela olha diante de si enquanto é olhada por ele.

Na frente de sua câmera, os personagens cujas memórias Lucia entrelaça às dela; atrás da câmera, a própria cineasta, que se reconstitui como sujeito nesse refletir-se. Processo que, segundo Rago, não se trata de autobiografia confessional, numa pura introspectiva de si, mas, sim, de “assumir o controle da própria vida, tornar-se sujeito de si mesmo pelo trabalho de reinvenção da subjetividade possibilitado pela escrita de si” (Rago, 2013, p. 52). A partir de suas memórias e de um coletivo de pessoas que, como ela, sofreram e ainda sofrem as marcas da ditadura, Murat se reelabora nessa escrita do eu demarcando um território de enfrentamento onde essas memórias resistem ao apagamento proposto por uma memória social, fazendo de seu cinema um lugar de sobrevivência e (re)existência.

O cinema de Lucia reformula histórias e memórias pessoais por meio de um processo de subjetivação vivo e dinâmico, num contínuo trabalho de dobra sobre si mesma – um refletir-se, um perguntar-se, um pensar-se, um processo cuja condição essencial é colocar-se diante de si mesma em todas as etapas de realização de sua obra. Num discurso polifônico, o público é interpelado a virar o olhar para si mesmo, sob a perspectiva do olhar do outro, como num filme-ensaio, no qual ela desafia e confunde sua própria subjetividade.

Uma cineasta olhada por seu personagem, que é olhado por ela, uma cineasta que se olha através de seu personagem; o público que é olhado pelo personagem e por Lucia. Um entrecruzamento de tempos, de subjetividades, de espaços, quando ao falar de um, fala-se de um coletivo; ao falar do passado, fala-se do futuro no presente. Nesse processo de produção

de subjetividade e produção de si, Lucia funde suas posições de cineasta e personagem rompendo com a convencional barreira existente entre campo e antecampo, campos destinados à técnica e ao discurso, de um lado, e a representação e as cenas, de outro.

Segundo Aumont, é difícil determinar os filmes que contêm retratos. Para ele, o que nortearia uma definição de retrato se assentaria “nas ocasiões fílmicas em que se manifesta uma expressividade, só que individualizada e visando veracidade” (Oliveira, 2017, p. 188). Desse modo, a cineasta formaliza estética e estilisticamente seus retratos por meio de vários recursos narrativos (visuais e sonoros), embora alguns deles pareçam manifestar com mais intensidade esse encontro consigo mesma que Murat propõe.

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

Falando mais sobre essa identificação que Lucia formaliza nesses filmes, temos, por exemplo, em *Que bom te ver viva*, cartelas com nomes, sobrenomes, rostos e dados, como a que grupo ou organização pertenciam e quais profissões exerciam as oito mulheres ex-presas políticas torturadas, cujas entrevistas Murat estrutura o filme. Em *A memória que me contam*, a cineasta identifica a amiga inserindo uma fotografia de seu rosto e parte de suas histórias e memórias utilizando material de arquivo. Essa identificação é bastante evidente em uma cena na qual a atriz Irene Ravache, ao lembrar o passado revendo fotos antigas, posiciona lado a lado fotos da atriz Simone Spoladore, que interpreta a personagem Ana, e da amiga Vera, atestando para o público que a atriz que aparece na foto interpreta sua amiga, cujas histórias e memórias Lucia enreda com as suas próprias. Ou, em *Uma longa viagem*, em que Lucia, em off, identifica seu irmão caçula Heitor, sua família e, por fim, ela mesma.

Lucia aposta nessa interação, colocando-se diante e em “com-junto” com seus personagens, proporcionando uma criação de subjetividades, de memórias e afetos. Em *Que bom te ver viva*, a proximidade da cineasta com o vivido de oito mulheres ex-militantes, com um passado de prisão e tortura; em *Uma longa viagem*, a intimidade de sua família que ela traz para o público a partir das cartas escritas por seu irmão mais novo, Heitor, enquanto viajava pelo mundo entre 1971-1978 – cujo período, em parte, Lucia esteve presa –; e a

intimidade com um grupo de amigos e amigas e, principalmente, com o que viveu a amiga Vera Silvia Magalhães, a quem Lucia dedica o filme, em *A memória que me contam*.

Lucia lança mão desse lugar de memórias de um coletivo para realizar seu processo de subjetividades, expondo esse processo de si refletivo e reflexivo para o público, fazendo com que o antecampo invada o campo da cena e vice-versa. Como Gabriela Alves assinala em seu texto *Memórias de paz, imagens de guerra: La jetée*, de Chris Marker, considerando as teses de Halbwachs, “que as situações vividas só se transformam em memória se aquele que se lembra sentir-se afetivamente ligado ao grupo do qual essas memórias provêm, ou seja, é o afetivo que indica o pertencimento” (Alves, 2015, p. 153).

A partir dessa intimidade com seus personagens, Lucia elabora retratos com as várias possibilidades que os recursos sonoros e visuais do cinema despertam. Independente das soluções formais adotadas, a cineasta identifica seus personagens trazendo à tona suas memórias e histórias abafadas, misturando-as às suas, constituindo um movimento dinâmico de falar de si através do outro. Em alguns momentos, encontramos situações em que Murat sublinha sua escrita de si, marcando-a mais profundamente a partir desse enredamento de subjetividades proposto, tensionando radicalmente contato entre campo e antecampo.

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

O autorretrato, ao contrário, seria um lugar de memória, de imagens, grupos de pessoas, fotografias, lugares, enfim, artifícios que levam o autor/diretor em direção a esse lugar do “eu”, naquele momento de elaboração de seu filme. Conforme ensina Beaujour: “El autorretrato seria en primer término un deambular imaginario a lo largo de un sistema de lugares, depositario de imágenes-recuerdos” (2008, p. 315). Entendemos que Murat se autorretrata por meio dos seus personagens, de suas imagens construídas, de fotografias antigas, das entrevistas com pessoas próximas e dos personagens que ela constrói.

Lucia utiliza material de arquivo em vários filmes desde o início de sua carreira: *Que bom te ver viva* (1989), *Doces poderes* (1996), *Quase dois irmãos* (2004), *Olhar estrangeiro* (2005), *Uma longa viagem* (2011), *A memória que me contam* (2012), *Em três atos* (2015). Em todos esses títulos, utiliza material pré-existente às filmagens, porém, a função desse uso

parece distinta, aproximando-se mais de uma solução técnica do que de um engajamento com as memórias da cineasta. Em *Doces poderes*, por exemplo, Lucia utiliza imagens de uma das cidades onde se passa parte da trama, evitando o deslocamento da equipe para gravações, uma opção claramente relacionada a questões orçamentárias e não subjetivas. Em *Quase dois irmãos*, a cineasta usa imagens do Carnaval do Rio, justapostas na montagem com cenas gravadas dos personagens, novamente para reduzir custos de produção. Em *Olhar estrangeiro*, a inserção de material de arquivo (trechos de filmes estrangeiros rodados no Brasil) serve para ilustrar os filmes mencionados nas entrevistas com diretores e produtores estrangeiros. Já em *Em três atos*, Lucia insere fotos antigas de residentes no Retiro dos Artistas, no Rio de Janeiro, documentando momentos áureos das carreiras daqueles artistas, provocando uma reflexão sobre a velhice, que é o foco central dessa obra.

O terceiro recurso abordado é o da entrevista: além das realizadas em *Que bom te ver viva* e *Uma longa viagem*, Lucia provoca encontros com personagens em outras obras, como *Brava Gente Brasileira* (2000), *Maré, uma história de amor* (2007) e *Em três atos* (2015). Em *Brava Gente Brasileira*, nos minutos finais, Lucia insere cenas de uma senhora indígena do povo Kadiwéu, de ascendência Guaicuru, sentada em frente à câmera, cantando e folheando um livro, num registro tradicional do cinema ficcional. Nas primeiras imagens, vemos a indígena em close, com luz natural, cantando um ritual da aldeia. Em seguida, ela folheia um livro intitulado *Viagem filosófica a Capitania do Mato Grosso*, atribuído a Diogo de Castro e Albuquerque, personagem principal da ficção criada por Lucia. A indígena então olha para alguém fora do enquadramento e diz: “Assim é como termina nossa velha canção sobre a guerra. Eu posso cantar outras histórias boas ou ruins sobre os Guaicuru, mas elas são as canções das guerra de hoje.” Lucia dedica o filme aos Kadiwéu nos créditos finais.

Na trinca de filmes discutidos neste estudo, a relação de Lucia com seus personagens, memórias e vivências é de natureza subjetiva, buscando um lugar de memória que cria uma intersubjetividade pela qual Lucia se inscreve, reescrevendo-se e autorretratando-se, rompendo e enlaçando simultaneamente tempos, espaços e campos. *Que bom te ver viva*, *Uma longa viagem* e *A memória que me contam* constituem uma trinca de filmes nos quais Lucia está inscrita de maneira evidente, criando verdadeiros autorretratos, mas há momentos em que essa inscrição tensiona tanto a superfície de contato entre campo e antecampo que eles parecem confundir-se. Nesses momentos, o que vibra com intensidade e força diante do público são as memórias, traumas, apelos e sofrimentos da cineasta.

Escrita de si e memórias presentes

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

A partir das noções de retrato de Jacques Aumont (1998), que relaciona o desejo do autor à definição de retrato trazendo a relação de veracidade para a equação, conforme tentamos demonstrar no capítulo anterior, entendemos que os retratos que a cineasta elabora de seus personagens e a tensão que eles provocam em limites espaciais, mnemônicos e subjetivos funcionam como uma marca de sua escrita de si. Esses retratos, que se confundem com autorretratos pelo enlaçamento de memórias, traumas e histórias da cineasta e de seus personagens, provocariam uma reflexão da cineasta, no antecampo, em sua própria imagem, no campo, “com-fundindo” presente e passado, lembranças e esquecimentos, campo e antecampo. Bem como um objeto fotografado que, através de um obturador, tem sua luz inscrita numa película ou sensor digital, ficando a imagem do objeto arquivado nessa impressão, a escrita de si da cineasta, ao retratar essas memórias através de sua câmera, captura a luz que ainda emana de um lugar subterrâneo e escondido, tornando-o identificável, visível. Lucia ilumina as lembranças e histórias de sua vida e de um coletivo e as captura, atualizando-as no tempo, tornando-as eternas, lançando para o futuro arquivos gerados no presente que rememoram o passado, entrecruzando os tempos. Um arquivamento que por si só já seria um ato de resistência política da cineasta: “Nesse sentido, narrar é inscrever-se, é constituir-se publicamente, dando visibilidade e sentido à própria vida, é existir. O arquivamento do eu pode ser um ato de resistência política” (Rago, 2014, p. 140).

Poderíamos dizer que o cinema de escrita de si de Murat toca o terreno da ideia de autobiografia. Por outro lado, entendemos que, ainda que o cinema de Lucia se dê a partir de suas próprias memórias e seus traumas, a cineasta procura jogar luz sobre um lugar escondido e silenciado, enlaçando outras memórias às suas, que são passados de pessoas de sua

intimidade. Raymond Bellour compara o autorretrato à autobiografia e considera que, a partir de uma ausência de si mesmo, o autor de autorretratos sai em busca de imagens e lugares de memórias. Bellour traz a figura de Narciso para ilustrar esse “mergulho” do autor de um autorretrato em si mesmo: “Es verdaderamente ahogando en sí a Narciso como se construye el autorretrato” (Bellour, 2008, p. 308). O que Murat propõe em seu cinema é justamente esse mergulho e a morte de um sujeito Lucia para dar lugar a outro sujeito – o que, nessa trinca de filmes, ela faz através de seus personagens, que constituem seu “lugar de memória”. Na posição de cineasta, constrói uma narrativa em que ela se inscreve como personagem a partir do outro, propondo uma rede de subjetividades, de espaços e de tempos.

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

O primeiro filme da trinca estudada neste texto, como vimos na introdução, é *Que bom te ver viva*, longa-metragem lançado no Festival Internacional de Cinema de Toronto, em 1989. Produzido, roteirizado e dirigido por Lucia Murat, foi um dos primeiros filmes exibidos em salas de cinema que tratam abertamente das práticas de tortura legitimadas pelo sistema de repressão do governo ditatorial brasileiro (1964-1985). Nele, Lucia se debruça sobre o testemunho de oito mulheres ex-prisioneiras políticas a respeito de suas vidas no presente incrustadas com marcas profundas de um passado. Não se trata de uma narração do vivido com o fim em si mesma, mas uma narração de um viver interpelado, no presente, por traumas provocados pela experiência de tortura, de prisão e de exílio.

O intuito de Murat é, no entanto, reescrever o presente a partir do passado sob o prisma daquelas mulheres (e de si mesma) que convivem com seus traumas e memórias, mulheres que sobrevivem a elas mesmas. Aqueles relatos individuais representam um lugar de memórias escondidas e silenciadas que Lucia ilumina, materializando seu próprio existir, uma existência política no sentido de que contribui para a fissura de uma hegemonia histórica e visual. Naquele momento da realização do filme, para a cineasta, passados quinze anos de sua saída da prisão, era essencial falar para existir, era essencial contrapor-se ao regime de silenciamento imposto. Com esse desejo, Lucia coloca-se diante daquelas mulheres

compartilhando com elas memórias, traumas e histórias, transformando o presente.

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

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

Nas cenas dos depoimentos das demais companheiras, a câmera se “comporta” de maneira mais tradicional: o enquadramento é bem fechado durante os relatos, buscando os rostos e as emoções das personagens. Lucia aguarda os tempos de cada uma delas, seus respiros, seus choros, os silêncios em busca de palavras e pensamentos. Em vários momentos, sentimos a falta de ar que acomete as mulheres.

Além das entrevistas, Lucia apresenta ao público essas mulheres em seus contextos familiares e profissionais, em atividades comuns, retirando delas o fardo de tantos adjetivos excludentes da sociedade (subversivas, terroristas, sequestradoras, irrecuperáveis). Assim, ora

ou outra, surgem outros depoimentos de familiares ou amigos dessas mulheres para reforçar a proposta de Lucia de retirar esse véu de invisibilidade que adere a pele de ex-militantes e, especialmente, de mulheres com uma vivência de tortura e prisão. Mulheres exercendo suas profissões, em cuidados com a família, em convívio com amigos, estão em eterna luta consigo mesmas para se manterem íntegras, ainda que com os traumas.

Murat propõe um confronto entre as mulheres ex-presas políticas e o público em geral, estabelecendo um desafio ao propor um outro olhar da memória histórica, trazendo memórias e traumas de mulheres que, para a cineasta, representam seu lugar de memórias. O que Lucia propõe é se misturar nesse lugar simbólico, atrelando suas memórias às dessas mulheres retratadas, propondo ao espectador um mergulho naquele lugar de tantos vividos, de tantas experiências sofridas para que, a partir desse território, o público possa também se reescrever. Apesar de pertencerem a um “mesmo lugar”, cada um daqueles vividos se apresenta de forma singular para cada uma daquelas mulheres. Aqueles testemunhos se aglutinam construindo um território simbólico de memórias que confronta uma outra memória social e nacional. Cada testemunho é único, intransferível, pessoal, íntimo e Lucia se enlaça com cada um deles, como cineasta e personagem.

A escrita de si de Murat assume essa estratégia do testemunho também no filme *Uma longa viagem*, mas, dessa vez, a cineasta volta-se para si mesma de maneira mais explicitada ao conjugar o verbo em primeira pessoa usando sua voz para dizê-lo. Como consequência da morte de seu irmão Miguel, Lucia relata momentos de sua vida que são tocados pela experiência de vida de seu irmão mais novo, Heitor, que viajou o mundo entre os anos 1970 e 1978, enquanto ela estava presa (1971-1974). O irmão foi enviado a Londres pela família para que não se envolvesse em manifestações, como Lucia. Heitor não se envolveu em lutas sociais, mas mergulhou numa viagem de oito anos a partir de seu encontro com as drogas e com o misticismo indiano. Dessa tríade, esse é o único filme em que Lucia se coloca fisicamente ao lado do personagem. A cineasta opta por entrevistar seu irmão Heitor assumindo como dispositivo as cartas escritas por ele para a família.

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

No filme, Lucia rememora suas histórias provocando um cruzamento das suas linhas de vida com os dos personagens, interseccionando-as no tempo e no espaço. A partir dos

relatos do irmão Heitor, Lucia se posiciona nos tempos. No passado, como presa política, como uma jovem militante dos movimentos de esquerda do país; e no presente, como sujeito que produz outros significados do vivido, reelaborando-se em sua própria escrita de si. Assim, Murat, num movimento de reação contrária à suposta hegemonia da história contada pelos vencedores, enfrenta uma sociedade que prefere não se “indispor” com um passado, elaborando um testemunho do eu capaz de criar espaços para outras subjetividades.

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

Sobre essa intimidade, em entrevista para Eduardo Morettin, Lucia Murat demonstra que o processo de realização de *Uma longa viagem* partiu de um desejo de conversar com o irmão sobre o passado dele, dela e do irmão Miguel (a quem Lucia dedica o filme), que havia falecido recentemente, sem um objetivo definido. Lucia, desde o início do processo, mostrou a vontade de realizar uma obra íntima, pessoal e familiar. No início, o que Lucia tinha em mãos eram as cartas e os textos do irmão, além de fotografias, o que a faz entender que esse filme é o “único claramente documental” (referindo-se ao restante de sua produção). Sobre o entrecruzamento dos tempos que Lucia propõe ao visitar o presídio de Bangu, na cena em que ela aparece sentada vendo o álbum de fotografias, ela conta: “Quando eu cheguei lá para fazer o pedido e o levantamento, pensei: ‘É igualzinho às fotos que tenho’”. Daí, surgiu a ideia de misturar os tempos” (Morettin, 2018, p. 145).

Nesse movimento em direção a si mesma, são várias as situações em que a cineasta sublinha sua inscrição de si, seja nos momentos ao lado do irmão Heitor, vendo fotos e lendo trechos de cartas e cartões postais endereçadas a ela e à família, seja quando aparece no pátio interno do presídio de Bangu, vendo um álbum de fotografias. Lucia lida consigo mesma por meio da memória do irmão, a partir do que ela lembra dele e, logo, dela. A entrevista funciona

como um gatilho para um passado familiar, no qual a cineasta parece buscar o que aconteceu naqueles quatro anos em que esteve presa, como se desejasse construir uma memória daquilo que poderia ter sido. Heitor conta de suas andanças pelo mundo e suas experiências com as drogas e o misticismo indiano e, a partir dessa narração do irmão, Lucia se lança em direção às suas próprias memórias, buscando realçar lembranças abafadas. A montagem do filme reflete essa (re)construção de memórias a partir do afeto, abrindo portas conforme o irmão as abre, sem a preocupação com uma montagem linear e cronológica: das cenas com a personagem Heitor jovem escrevendo uma carta para a cineasta para imagens da Vila Militar montadas com cenas de arquivo de membros dos Panteras Negras e fotos do encontro fortuito de Murat com Angela Davis em Nova Iorque.

Encontramos vários tipos de arquivos que Lucia manuseia em cena: cartas, cartões-postais, fotografias, vídeos. Uma colcha de retalhos que a cineasta tece a partir de seu vivido, entrelaçados com as experiências de seu irmão caçula. São vários também os momentos em que Lucia se coloca diante da câmera mantendo o irmão como aparente fio condutor do filme, colocando suas memórias a partir dos relatos dele, buscando cruzar as linhas do vivido no tempo e no espaço. Entrevistar o outro como abordagem para confrontar suas próprias memórias é uma estratégia utilizada apenas nesses dois filmes da trinca. O terceiro trata de uma ficção na qual Lucia, embasada em situações vividas por ela mesma e por amigos seus, cria uma história em torno da personagem Vera Silvia Magalhães, sua amiga, mulher ex-guerrilheira, militante do MR-8, participante do sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick, em setembro de 1969.

Esse terceiro filme é *A memória que me contam* (2012), que homenageia postumamente a amiga Vera. Para essa homenagem, Lucia cria a história de um grupo de amigos que se reúnem em torno de Ana, que está prestes a morrer com câncer. No filme, Ana (Simone Spoladore) aparece jovem usando sempre o mesmo figurino típico dos anos 60, marcando que o tempo não atinge a personagem, afinal, tratam-se das memórias de Lucia. Em várias conversas isoladas com demais personagens, Ana levanta questões acerca do passado em comum, dos movimentos de esquerda e suas ações contrárias ao regime vigente da época e, finalmente, se tudo o que viveram teria ou não valido a pena. Dos amigos, há destaque para Irene (Irene Ravache), que se apresenta como fio condutor da trama, aparecendo ao lado de Ana em diversas cenas. Irene é cineasta, utiliza óculos com armações grossas e coloridas, além de ser a amiga mais próxima de Ana. Em sua função de cineasta, em cena, é Irene quem manipula materiais de arquivo de manifestações ocorridas no Rio de Janeiro, em 1968, e imagens de companheiros chegando ao país de exílio. Em uma das sequências finais, Irene

está em uma sala de cinema sentada ao lado de Ana. Elas assistem às cenas do velório da própria Ana, cenas já exibidas na sequência anterior.

No caso da personagem Ana, encontramos não apenas um embasamento nas memórias da cineasta, mas, defendemos tratar-se de um reflexo da própria cineasta naquele personagem. Murat, ao construir Ana, que se apresenta como um duplo de Vera Silvia, acaba cristalizando as lembranças que carrega da amiga, no presente, naquele arquivo filmico. Assim, estabelece um confronto entre as lembranças de um vivido no passado e a construção de outras memórias que faz a partir desse vivido, dando corpo e voz a elas.

Arquivos: revelações da cineasta

Se a inserção de imagens já existentes, é prática corrente na realização de uma obra audiovisual cujo intuito é, em geral, representar uma “realidade histórica”, propondo ao espectador um acesso de entrada para o filme: a porta da “prova”, do “documento”, do “verdadeiro” sobre o passado no mundo objetivo, em definitivo, não é esse o principal intuito de Murat ao utilizar arquivos na trinca de filmes aqui estudada. Como esboçamos no capítulo anterior, Lucia lança mão do uso de imagens pré-existentes em grande parte dos títulos que compõem sua filmografia, assumindo uma variedade de intenções e funções narrativas. Lucia, ao lidar com os arquivos, não procura apenas vestígios de um mundo objetivo, mas o mundo subjetivo, lidando com a ausência que o arquivo presentifica.

Na tríade *Que bom te ver viva*, *Uma longa viagem* e *A memória que me contam*, encontramos o desejo da cineasta de lidar com essa ausência de si mesma, colocando em cena algo que é impossível para a câmera capturar. Lucia utiliza o arquivo como um gatilho, como um dispositivo em cena, capaz de provocar lembranças a partir do positivo de uma imagem que já não mais existe. Ela filma incrustando o tempo naquela imagem fixa, ou, como diria Agnès Varda (1994), a cineasta filma para reviver o que é fixo.

Para Lucia, aquelas fotos que ela própria manipula em cena (*Uma longa viagem*) ou, ainda, aquelas que a atriz Irene Ravache maneja (*A memória que me contam*) são um lugar de memórias da cineasta, um lugar capaz de despertar nela lembranças e esquecimentos, provocando uma relação intensa com seu próprio vivido. Se é certo que, a partir do presente, damos vida a esses arquivos “mortos”, revivendo-os ao vê-los, é certo também que a cada presente as lembranças se modificam, ou melhor, a cada momento presente em que acessamos ou damos vida a esses arquivos, diferentes lembranças emergirão naquele que olha reforçando

o jogo de esconde-esconde da memória. Se, no momento da filmagem, Lucia lidou com algumas lembranças a partir de uma manipulação direta desse material, no momento da montagem, ela acessou outras lembranças. Daí, a afirmação de que na fotografia haverá sempre algo inacessível. Apesar disso, apesar de sempre haver algo inacessível ao olhar naquele presente, o arquivo é capaz de fazer emergir lembranças, e essa emergência é o que propõe ao manipular ou colocar o arquivo diante de si.

Analisando essa trinca de filmes, em *Uma longa viagem*, por exemplo, corpo e voz de Lucia e suas memórias, lembranças e esquecimentos dialogam com uma história coletiva. A cineasta se lança no processo do filme desejando a experiência de lidar diretamente com suas memórias pessoais e com as de seus familiares por meio do fazer fílmico, sem haver preestabelecido uma trama narrativa, ressignificando memórias enquanto se processava o próprio filme. Nesse jogo de construir-se no fazer fílmico, Lucia se enreda com memórias pessoais, de outros personagens e também sociais, trazendo para o filme registros de episódios da história de George Jackson e Angela Davis, do irmão Heitor, de sua família e da história brasileira, como o Golpe Militar e o movimento das Diretas Já. Desde o início do filme, ela sublinha o tom de busca mantido até seu encerramento.

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

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

Ao cruzar essa “fronteira” do antecampo, mantendo seu próprio corpo em cena, no campo, a cineasta reforça que o filme é de fato pessoal, desenhando seu autorretrato a partir de si mesma e não apenas em “com-junto” com o outro. Lucia, nessas ocasiões filmicas, faz questão de se lançar em cena e confrontar a ausência de si mesma e de uma memória coletiva incrustada nesses arquivos, instantes que já não mais existem.

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

O sentimento de culpa de estar viva compartilhado em *Que bom te ver viva* está presente também em vários dos diálogos de *A memória que me contam*. Nesse filme, quem lida diretamente com os arquivos em cena é a personagem Irene. A cineasta se debruça sobre os arquivos também na etapa de montagem do filme, o que resulta em vários momentos que fazem transparecer um desejo de homenagear não apenas a amiga Vera, mas todos e todas que participaram dos movimentos pró-democracia nos anos 1960 no Brasil.

Em *A memória que me contam*, além de longos momentos montados com imagens de arquivo, Lucia se confronta com materiais preexistentes durante a etapa de filmagem, embora, nesse filme, não seja ela pessoalmente quem lida com esse material, como foi sua proposta em *Uma longa viagem*. Em *A memória que me contam*, Lucia se mantém (quase) todo o tempo no antecampo e é a personagem Irene quem manipula esse material em cena.

Um dos momentos em que a personagem Irene lida com fotos de arquivo, mantendo justapostas as fotos de Ana e de Vera. Além de pontuar para o espectador que Ana funciona como alterego de Vera, a cineasta reforça que a atriz interpreta as memórias que Lucia tem da amiga, ou melhor, as memórias que reconstrói de Vera no presente. Outra ocasião é quando Irene está sentada numa escrivaninha trabalhando em seu notebook com um grande um monitor ao seu lado, parecendo uma ilha de edição. No monitor, imagens em movimento de pessoas descendo de um avião, no aeroporto da Suécia (segundo os créditos finais), correndo ansiosas em direção a pessoas que parecem ser familiares. O arquivo toma conta da tela,

assumindo todo o enquadramento e ali ficamos alguns minutos em contato com a alegria do reencontro, a alegria pelo outro estar vivo.

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

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

Murat trafega entre suas posições de personagem e cineasta ocupando, simultaneamente, campo e antecampo. Poderíamos dizer, inclusive, que nesse momento do filme de Murat o olhar refletido dos ex-militantes revela o antecampo, mas não só. Esse olhar, principalmente, tensiona a zona de contato entre campo e antecampo de maneira radical, pois além de revelar o lugar de Lucia como cineasta, também convocaria suas memórias pessoais, fazendo-a mergulhar em si mesma, criando uma estreita relação simbiótica, quando para um só é possível (re)viver pelo outro, quando o arquivo só revive a partir do olhar da cineasta, e, a partir desse confronto, ela também é reavivada por ele.

Memórias que se rebelam: o olhar para a câmera

Parece-nos importante delimitar o que consideramos, nesta pesquisa, como “olhar para a câmera”. Levamos em conta a ação de olhar do ator e da atriz diretamente para uma câmera que está posicionada frontalmente em relação à cena. Não pretendemos nos referir aqui ao que é conhecido como câmera subjetiva, isto é, aquela que assume a posição do ponto de vista de um dos personagens do filme, fazendo o espectador ver através de uma subjetividade outra. Ainda que pareça tratar-se da mesma situação, afinal, em ambos os casos podemos ter personagens encarando diretamente a câmera. No caso desta pesquisa, não há personagem que a câmera substitui, mas, sim, há um antecampo que é revelado e um espectador que é visto, descoberto e provocado a sair de sua confortável posição de ‘spectare’ quando se sente encarado. Assim, enquanto na situação de câmera subjetiva a relação campo-antecampo é mantida, pois o espectador continua em sua posição confortável, espiando através do outro (um dos personagens do filme), no caso da câmera tratada nesta pesquisa há um rompimento dessa linha demarcatória. Aqui, o antecampo é revelado, a cineasta é revelada e o espectador pode, além de ser provocado a entrar no filme, ser pressionado a se posicionar em relação à situação em cena.

O olhar para a câmera revela o invisível, revela o antecampo, funde o mundo objetivo com o subjetivo, a realidade com a ficção. Entendemos que os olhares diretamente para a câmera das atrizes Irene Ravache e Simone Spoladore e do ator Caio Blat, nos filmes *Que bom te ver viva*, *Uma longa viagem* e *A memória que me contam*, estendem radicalmente a superfície de contato do campo e do antecampo, tornando ainda mais porosa as linhas entre passado e presente, acentuando o tráfego entre lembrança e esquecimento. Esse jogo que Lucia propõe faz estirar radicalmente essa linha demarcatória. Lucia irrompe o tecido fílmico

nesse olhar para a câmera, fazendo-se presente em sua narrativa, ainda que já inscrita nela, reforçando tratar seu filme de uma escrita de si. Naquele olhar do ator ou da atriz diretamente para a câmera passamos a ver Lucia, como se naqueles momentos do filme estivessem também enredados seus olhares, como se quem olhasse para o público fosse não só o personagem, mas também Lucia. Um olhar que reivindica uma memória.

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

Em *Uma longa viagem*, esse procedimento de olhar para a câmera é reservado a Caio Blat, no período em que Heitor escrevia cartas. Vemos o ator em alguns cenários montados, com poucos objetos de cena, sempre em locais fechados que funcionam como estúdios. Sobre seu corpo, em algumas das cenas, imagens de vários lugares do mundo pelos quais passou Heitor são projetadas sobre o corpo do ator, enquanto ele lê as cartas durante a escrita. O tom de Caio Blat não é provocativo, nem parece intentar desafiar o público. Aos cinco minutos de filme, pela primeira vez, Caio Blat olha diretamente para a câmera. Aos dez minutos, novamente o ator olha para a câmera, mas desta vez não se refere a Lucia, trata-se de um comentário sobre um jogo de pelada com uns russos.

Essa construção de um personagem a partir de suas memórias é confrontada com o que se reflete do mundo objetivo em um momento de *Uma longa viagem*. No primeiro terço do filme, o personagem Heitor jovem aparece à esquerda de quadro, num plano médio, relatando uma história acontecida na Índia. Aos poucos, uma camada translúcida se sobrepõe a essa

imagem. Ouvimos outro personagem falar, enquanto o Heitor prossegue com sua história. Aos poucos, identificamos o segundo narrador, pois aquela camada translúcida torna-se opaca. É Heitor quem fala e sua imagem se concretiza à direita do quadro, ao lado da do Heitor jovem. Na tela, então, passamos a ter o personagem construído de Lucia a partir de suas memórias e dos relatos de seu irmão e o próprio Heitor, no presente. O personagem Heitor jovem e Heitor, juntos, dividem o enquadramento. Eles seguem contando a mesma história, obedecendo ao mesmo texto e ao mesmo gestual de braços. Heitor não olha para a câmera, pois olhava para Lucia, que o entrevistava. Apenas Heitor jovem o faz. Apenas o personagem olha para a câmera, o olhar desse personagem a interpela, suas memórias corporificadas no personagem a olham diretamente nos olhos.

Já em *A memória que me contam*, Lucia constrói, como vimos, dois personagens que se relacionam mais intensamente com suas memórias: a Irene interpretada por Irene Ravache e a personagem Ana, por Simone Spoladore. A respeito do olhar direto para a câmera, é Ana que olha, num único plano do filme: ela está caminhando num corredor em direção à câmera que, por sua vez, se dirige lentamente num travelling ao seu encontro. Ana não deixa de olhar para a câmera, em sua lenta caminhada.

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

Ainda em *A memória que me contam*, o olhar para a câmera se dá em outro momento do filme. Na cena em que vemos a personagem de costas para a câmera, sentada, e um grupo de pessoas sentadas no chão de frente para nós, parecendo olharem diretamente para nós naquele arquivo em preto e branco que é reavivado pelo olhar do espectador, pelo olhar de Irene, pelo olhar de Lucia. Memórias de um instante que Lucia atualiza no tempo e reconfigura em seu filme, constituindo um outro arquivo potencializando a construção de outras memórias para aqueles que o olharem. Memórias que resistem ao tempo, que resistem

ao silêncio contribuindo para uma modificação do presente. Entendemos que a cineasta se reflete nessa trinca de personagens, buscando algo que lhe falta.

Nessa trinca de filmes, os personagens que olham diretamente para a cineasta através da câmera são como cápsulas dentro do filme, como se fossem parênteses cujo conteúdo se ancorasse na própria cineasta, como se o tempo fílmico fosse suspenso reforçando esse momento de mergulho profundo da cineasta em seu próprio refletir-se. Não queremos dizer que esses momentos que se encapsulam estão apartados do restante do filme ou sem diálogo com ele, pelo contrário, entendemos que tais ocasiões se mostram encapsuladas, pois o personagem Lucia “invade” o filme, rompendo o tecido fílmico, reforçando sua inscrição como personagem. Lucia cria um território próprio nessa troca de olhar, des-territorializando-se naquele território-filme. Ainda que os seus personagens também encarem diretamente o espectador, é com a cineasta que aquele olhar estabelece uma ligação estreita e intensa entre passado e presente, lembrança e esquecimento, potencializando as várias maneiras de existir da própria cineasta e, ao mesmo tempo, é nesse olhar que Lucia se “com-funde” com a personagem, olhando ela mesma para o espectador.

Em *Que bom te ver viva* e *A memória que me contam*, o olhar para a câmera parece estar mais encapsulado do restante do filme, pois o que se passa naqueles segundos que duram o olhar para a câmera não fazem prosseguir a narrativa fílmica, tratando-se de um tempo que se relaciona mais com a cineasta do que com a trama narrativa. Essa suspensão da narrativa não se apresenta, por exemplo, pelo menos com a mesma nitidez, em *Uma longa viagem*. Nele, as cenas em que o personagem Heitor jovem olha para a câmera dá continuidade ao que o personagem Heitor diz em cena. Existe uma continuidade suas ações.

A cineasta se inscreve em suas obras por meio da escrita de si e, a partir dela, Lucia se reelabora como sujeito, reiventando-se no presente a partir de um passado, possibilitando uma transformação social pela sua intimidade e pela de tantos outros sujeitos marcados pelo período da ditadura militar brasileira.

Considerações finais

As questões metodológicas, estéticas e estilísticas da cineasta na sua inscrição de si em seus filmes, esmaeceram-se diante da importância da própria inscrição de memórias, traumas e histórias pessoais que possam contribuir com a fissura de memórias e histórias sociais que buscam abafar qualquer tom dissonante. Hoje, apresenta-se urgente a necessidade de fissurar

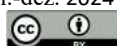
uma história que busca a homogeneidade que se constrói no presente. Se os filmes de Lucia Murat já poderiam ser considerados atuais naquilo que se refere ao combate de uma história que buscava abafar suas memórias e seus traumas pessoais e de um coletivo de pessoas silenciadas, hoje, passados trinta anos de seu primeiro longa, *Que bom te ver viva*, seus filmes ecoam alto para que as pessoas tomem-nos como outras perspectivas de se olhar uma história que se constrói hoje a partir do nosso presente. Nessa trinca de filmes pessoais, as memórias são trazidas à tona e apresentadas ao público contribuindo com uma transformação de uma memória social possibilitada por uma reconfiguração de um passado vivido pela cineasta e por um coletivo, num intuito de modificar o presente para que, no futuro, não se repitam as atrocidades do passado.

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

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

Referências bibliográficas

ALVES, Gabriela. Memórias de paz, imagens de guerra: *La jetée*, de Chris Marker. **Revista dispositiva** v. 5, n. 2, 2011.



A memória que me contam, Dir. Lucia Murat (Brasil, 2012) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VNUERuACMeg>.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. São Paulo: Papirus, 1997.

BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. **Revista Famecos**. Porto Alegre, v. 20, n. 3, pp. 578-602, set./dez. 2013.

Brava Gente Brasileira, Dir. Lucia Murat (Brasil, 2000); Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gEZL0WBdisg&frags=pl%2Cwn>.

Doces poderes, Dir. Lucia Murat (Brasil, 1996); Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GulBm3vwZY&t=446s&frags=pl%2Cwn>.

Em três atos, Dir. Lucia Murat (Brasil, 2015) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KdbdcUQHPFQ&frags=pl%2Cwn>.

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

Maré, nossa história de amor, Dir. Lucia Murat, (Brasil, 2007) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gTgixU4RcSo&t=4s&frags=pl%2Cwn>.

MORETTIN, Eduardo Victorio. **Ditaduras Revisitadas: Cartografias, Memórias e Representações Audiovisuais**. Portugal: CIAC/Universidade do Algarve. 1ª edição, 2016.

Olhar estrangeiro, Dir. Lucia Murat (Brasil, 2005) Disponível em: <https://makingoff.org/forum/index.php?showtopic=12800>.

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

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

Quase dois irmãos, Dir. Lucia Murat (Brasil, 2004) Disponível em: <https://makingoff.org/forum/index.php?showtopic=3513>.

Que bom te ver viva Brasil, Dir. Lucia Murat (Brasil, 1989); Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C4rrCQOPa5E>.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

Uma longa viagem, Dir. Lucia Murat (Brasil, 2011) Disponível em: <https://makingoff.org/forum/index.php?showtopic=39115>.

Raabe Bastos

Mestranda na linha de Textualidades Midiáticas do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG), onde pesquisa tensionamentos de gêneros e sexualidades, a partir das lesbianidades, na plataforma Pornhub. Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). É bolsista do projeto "Mulheres em tela: territórios e representatividades de claustros femininos" (FAPES). Integra o Grupo de Estudos em Lesbianidades (GeL/UFMG), o Mediação (UFMG) e o Comunicação, Imagem e Afeto (Cia/UFES). Durante a graduação, fez três iniciações científicas com bolsas CNPq e FAPES. Em 2023, foi à Universidade Pedagógica de Maputo, em Moçambique, através de bolsa oferecida pela Associação das Universidades de Língua Portuguesa (AULP).
raabebastos19@gmail.com