

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Cleonice Elias da Silva

**A cinematografia de Lucia Murat:
entre suas experiências e os embates em torno da memória da ditadura
civil-militar no Brasil**

Doutorado em História

São Paulo
2020

Cleonice Elias da Silva

**A cinematografia de Lucia Murat:
entre suas experiências e os embates em torno da memória da ditadura
civil-militar no Brasil**

Doutorado em História

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em História sob a orientação da Prof^a. Dra. Carla Reis Longhi

São Paulo

2020

Cleonice Elias da Silva

**A cinematografia de Lucia Murat:
entre suas experiências e os embates em torno da memória da ditadura civil-
militar no Brasil**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em História, sob a orientação da Prof^a. Dra. Carla Reis Longhi

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dra. Carla Reis Longhi (PUC-SP)
(Orientadora)

Prof. Dr. Luiz Antonio Dias (PUC-SP)
(Titular)

Prof. Dr. Mauro Luiz Peron (PUC-SP)
(Titular)

Prof.^a Dra. Priscila Ferreira Perazzo (USCS)
(Titular)

Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin (ECA-USP)
(Titular)

Prof.^a Dra. Heloísa Faria Cruz (PUC-SP)
(Suplente)

Prof. Dr. Maurício Cardoso (FFLCH-USP)
(Suplente)

À minha família

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”.¹

“This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001”.

NÚMERO DE PROCESSO: 88887.149673/2017-00

“O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico (CNPq)”.²

“This study was financed in part by the Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico (CNPq)”.

NÚMERO DE PROCESSO: 140069/2018-6

¹ Entre janeiro de 2016 e janeiro de 2018.

² Entre fevereiro de 2018 e dezembro de 2019.

AGRADECIMENTOS

Mais uma vez, agradeço às professoras e aos professores de uma vida.

Eu gostaria de reforçar meus agradecimentos à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelas bolsas que possibilitaram a realização desta pesquisa.

À minha orientadora, professora doutora Carla Reis Longhi, pelas críticas e orientações que possibilitaram o desenvolvimento de minhas reflexões; ao professor doutor Mauro Peron e à professora doutora Maria Lygia Quartim de Moraes, pelas arguições feitas na minha banca de qualificação em fevereiro de 2019; ao professor doutor Luiz Dias e à professora doutora Maria Izilda Santos de Matos, pelas recomendações de leituras feitas.

Aos colegas e amigos da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, pelo caminho trilhado no meio acadêmico e pela convivência agradável e que me deixa saudades. Em especial, ao Moisés Ferreira, pelo talento em reunir de forma carinhosa as pessoas; agradeço também a Conceição Felix, Alexandre Teixeira, Patrícia Sadaike, Victor Marcelo, André Ulysses de Salis, Pietra Diwan, Alessandra, Verônica, Rilton, Andrea, Rafaela Ferreira e Giovanni.

Aos funcionários e funcionárias da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Aos funcionários e funcionárias do Centro de Documentação da Cinemateca Brasileira, pela atenção dada a mim desde o início das pesquisas, em 2016.

À cineasta Lucia Murat, pela entrevista concedida em janeiro de 2018.

À gestão e aos colegas da escola estadual Presidente Kennedy, por terem contribuído para que os anos que ali estive tenham um lugar especial em minha memória, em especial Eliane, Helena, Catarina Nunes, Raquel Santos, Luana, Paula Marcos Borba, Ester Bueno, Jorge Cárceres, Dalmo Alexander, Celso Francisco do Ó, Érica Lanes, Nilsa Santos, Sílvia Zillo Mauro, Vera Novaes Margareth, Manoel Viana, Silvano, Felipe, Clélia, Rita Torres, Carol Papasidero, Francisco e Ângela. Aos colegas do Núcleo Pedagógico da Diretoria de Ensino Região Sul 1, em especial à Silvia Pereira, Dayana Mendes Pereira, Rosana Tsuji, Cláudia Maria Magalhães, Jefferson Heleno e Malcon Pulvirenti.

Às alunas e aos alunos que me motivaram a seguir com a minha profissão de professora.

Aos meus amigos Rodolfo de Almeida, Alexandre dos Anjos, Lucas David, Vinicius Macedo, Paulo Roberto Firmino, Hugo Tomé, Hugo Magalhães e Clóvis Batista. Às minhas amigas Adriana Santos, Maria Carolina Moraes, Sirley Alencar, Thaísa Teixeira, Carmen Silvia e Mirian Rocha. Meus agradecimentos a todas e todos pela parceria de sempre.

Eu termino agradecendo às pessoas mais importantes da minha vida: minha mãe, Teca, meu pai, Chico, meus irmãos, Zé e Tim, e minha irmã, Que, pelo afeto, apoio e força de sempre. Não é por pouco que dedico esta tese a vocês.

“Ao invés de nos tornarmos prisioneiros do passado, devemos colocá-lo a serviço do presente, como a memória – e o esquecimento – devem se colocar a serviço da justiça”
(TODOROV, 1995, p. 61).

RESUMO

Esta pesquisa de doutorado analisa as relações entre história, cinema e memória. Para tanto, realizou-se um estudo sobre os filmes de Lucia Murat *Que Bom Te Ver Viva* (1989), *Quase Dois Irmãos* (2005), *Uma Longa Viagem* (2011) e *A Memória Que Me Contam* (2013), destacando os discursos de memória sobre a ditadura civil-militar que eles reverberam em nossa sociedade. Nós consideramos os aspectos das experiências e das memórias da cineasta presentes em seus filmes em uma dimensão marcada por subjetividades e que cumprem um papel político importante nas disputas e embates atuais no que diz respeito às memórias da ditadura civil-militar. Os filmes citados com características específicas corroboram a conjuntura do direito à memória e à verdade, com as denúncias de violações de direitos humanos promovidas no decorrer dos governos dos militares, e no cenário de lutas pelo não esquecimento delas. Para o desenvolvimento das reflexões, embasamo-nos nas principais premissas de Walter Benjamin (1994) sobre experiência e nas de estudos pioneiros sobre memória, tais como Halbwachs (1990), Nora (1993), Pollak (1989, 1992), Le Goff (2013), Todorov (2002), Jelín (2002a), além de nas de Rosenstone (1997, 2010), Morettin (2003) e Kornis (1992) sobre história e cinema.

Palavras-chave: Lucia Murat; Cinema; Ditadura civil-militar; Experiência. Memória.

ABSTRACT

This doctoral research examines the relationships between history, cinema and memory. To this purpose, a study was made based on the films of Lucia Murat *Que Bom Te Ver Viva* (1989), *Quase Dois Irmãos* (2005), *Uma Longa Viagem* (2011) and *A Memória Que Me Contam* (2013), highlighting the speeches of memory about the civil-military dictatorship that they reverberate in our society. We considered the aspects of the filmmaker's experiences and memories present in her films in a dimension marked by subjectivities which play an important political role in the current disputes and debates regarding the memories of the civil-military dictatorship. The films cited with specific characteristics corroborate the conjuncture of the right to memory and truth, with the denunciations of human rights violations promoted during the military governments, and in the scenario of struggles to not forgetting them. For the development of reflections, we based on Walter Benjamin's (1994) main assumptions about experience, and pioneers studies about memory such as Halbwachs (1990), Nora (1993), Pollak (1989, 1992), Le Goff (2013), Todorov (2002), Jelín (2002a), as well as those by Rosenstone (1997, 2010), Morettin (2003) and Kornis (1992) on History and Film.

Keywords: Lucia Murat; Cinema; Civil-military dictatorship; Experience. Memory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Presos libertos em troca do embaixador alemão	50
Figura 2 – Fotograma de Maria do Carmo Brito	51
Figura 3 – Fotograma de Estrella Bohadana	52
Figura 4 – Fotograma de Maria Luiza Garcia Rosa (Pupi)	52
Figura 5 – Fotograma de Rosalina de Santa Cruz (Rosa).....	53
Figura 6 – Fotograma de Criméia Alice Schmidt de Almeida	53
Figura 7 – Fotograma de Regina Toscano.....	54
Figura 8 – Fotograma de Jessie Jane Vieira de Sousa.....	54
Figura 9 – Fotograma de fotos de Maria do Carmo Brito com Juarez Guimarães de Brito ...	58
Figura 10 – Fotograma de uma foto de Maria do Carmo com um de seus filhos	59
Figura 11 – Fotograma do depoimento do amigo de Maria Luiza Garcia Rosa	62
Figura 12 – Fotograma da personagem do plano fictício ao ler uma notícia de jornal ..	72
Figura 13 – Fotograma da cena do mestre-sala e da porta-bandeira	88
Figura 14 – Fotograma da cena de Miguel no Sambódromo	88
Figura 15 – Fotograma da cena da roda de samba	89
Figura 16 – Fotograma da cena do encontro de Miguel e Jorginho no presídio de Bangu ..	94
Figura 17 – Fotograma da cena de Miguel e Jorginho crianças jogando futebol.....	95
Figura 18 – Fotograma da cena de Miguel jogando futebol no presídio da Ilha Grande	95
Figura 19 – Fotograma da cena em que Jorginho acha divertida a atitude dos presos políticos.	96
Figura 20 – Fotograma da cena da discussão entre Juliana e Miguel.....	97
Figura 21 – Fotograma da cena em que Helena visita Miguel no presídio da Ilha Grande..	99
Figura 22 – Fotograma da cena de Miguel na surda.....	100
Figura 23 – Fotograma da cena de uma lembrança de Miguel de sua infância.....	101
Figura 24 – Fotograma da cena em que Jorginho é agredido	104
Figura 25 – Fotograma da cena da lembrança de Miguel da época de sua infância e sua relação com o sambista Jorge	106
Figura 26 – Fotograma da cena do primeiro encontro de Miguel com Jorginho no presídio da Ilha Grande.....	106
Figura 27 – Fotograma da cena do primeiro encontro de Jorginho com Miguel no presídio da Ilha Grande.....	107

Figura 28 – Fotograma da cena de Juliana no baile funk	107
Figura 29 – Fotograma da cena em que João questiona Miguel	109
Figura 30 – Fotograma da cena de uma das ações violentas do grupo de Duda	113
Figura 31 – Fotograma da cena do primeiro confronto entre Pingão e os presos políticos ...	115
Figura 32 – Fotograma da cena em que um dos meninos do morro procura por Deley	115
Figura 33 – Fotograma da cena de Juliana após discussão com Deley	116
Figura 34 – Fotograma da cena das amigas de Juliana a sua espera	117
Figura 35 – Fotograma da cena da discussão entre presos políticos e comuns	118
Figura 36 – Fotograma da cena em que Jorginho expressa seu pessimismo.....	118
Figura 37 – Fotograma da cena em que o bando de Deley invade a casa de uma moradora do morro	120
Figura 38 – Fotograma da cena de uma panorâmica do morro	120
Figura 39 – Fotograma da cena do preso Tota, após ser agredido pelos presos comuns	121
Figura 40 – Fotograma da cena das discórdias entre presos políticos e comuns.....	122
Figura 41 – Fotograma da cena em que o muro que separa as alas do presídio é construído	124
Figura 42 – Fotograma da cena em que as mães de Miguel e Jorginho esperam para ir ao presídio da Ilha Grande.....	125
Figura 43 – Fotograma da cena que nos é mostrada a sigla do Comando Vermelho...	126
Figura 44 – Fotograma da cena de dois jovens do grupo de Duda mortos.....	127
Figura 45 – Fotograma da cena em que os corpos de presos comuns assassinados são expostos na galeria do presídio.....	127
Figura 46 – Fotograma de uma das cenas finais do filme, de uma panorâmica da cidade do Rio de Janeiro	129
Figura 47 – Fotograma de uma das cenas finais, de uma panorâmica de um morro do Rio de Janeiro	129
Figura 48 – Fotograma da cena inicial do filme	141
Figura 49 – Fotograma da fotografia de Lucia Murat com seus irmãos Heitor e Miguel quando crianças	142
Figura 50 – Fotograma do momento da primeira fala de Heitor no filme.....	143
Figura 51 – Fotograma da cena que Caio Blat encena a escrita de uma carta de Heitor para Lucia	143
Figura 52 – Fotograma da cena no quartel do exército	144

Figura 53 – Fotograma de uma fotografia de um discurso de Angela Davis	146
Figura 54 – Fotograma da fotografia de Lucia Murat com Angela Davis	147
Figura 55 – Fotograma de Miguel e Heitor filmados por Lucia.....	147
Figura 56 –Fotograma de uma imagem projetada de Londres	148
Figura 57 – Fotograma da cena em que Caio Blat interage com as imagens projetadas de Londres	148
Figura 58 – Fotograma da imagem de uma notícia a respeito da espionagem dos soviéticos	149
Figura 59 – Fotograma de uma fotografia da família da cineasta	150
Figura 60 – Fotograma da imagem de uma igreja	151
Figura 61 – Fotograma de uma imagem de Cannes	152
Figura 62 – Fotograma da imagem que faz referências a um banco do presídio de Bangu ..	154
Figura 63 – Fotograma de uma fotografia de Lucia no presídio de Bangu	154
Figura 64 – Fotograma de Lucia Murat no momento da narrativa em que ela fala a respeito de sua admiração pelos Beatniks	156
Figura 65 – Fotograma de uma das cenas do filme Tabu	156
Figura 66 – Fotograma da cena que apresenta imagens do deserto.....	158
Figura 67 – Fotograma com a imagem de Miguel	159
Figura 68 – Fotograma de uma fotografia de Heitor na Índia	160
Figura 69 – Fotograma de uma das cenas finais do filme	161
Figura 70 – Fotograma da cena em que Ana afoga-se	168
Figura 71 – Fotograma da visão de Eduardo de uma favela através da janela de um carro	170
Figura 72 – Fotograma da cena em que Gabriel consola seu companheiro Eduardo...	172
Figura 73 – Fotograma da cena em que Paola conversa com Ana	173
Figura 74 – Fotograma da cena em que Ana conversa com Paolo.....	174
Figura 75 – Fotograma da cena da conversa de Eduardo com sua mãe Irene.....	181
Figura 76 – Fotograma da cena de Ana e Irene jovens na praia.....	183
Figura 77 – Fotograma de uma imagem de arquivo de uma manifestação	184
Figura 78 – Fotograma da cena, de outro ângulo, da imagem de arquivo de uma manifestação	185
Figura 79 – Fotograma da cena de uma imagem de arquivo de manifestantes italianos....	194

Figura 80 – Fotograma da cena de uma imagem de arquivo de uma ação dos manifestantes italianos.....	194
Figura 81 – Fotograma da cena em que Irene e Zezé conversam.....	195
Figura 82 – Fotograma da cena de uma imagem de arquivo que remete à Anistia.....	213
Figura 82 – Fotograma da cena da conversa entre Irene e Ana.....	215

LISTA DE ABREVIATURAS

1º BIB	1º Batalhão de Infantaria Blindado
ALN	Aliança Libertadora Nacional
AP	Ação Popular
CCC	Comando de Caça aos Comunistas
CENIMAR	Centro de Informações da Marinha
CGI	Comissão Geral de Investigação
CIE	Centro de Informações do Exército
CISA	Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica
CEMDP	Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos
CNV	Comissão Nacional da Verdade
CNS	Conselho de Segurança Nacional
COLNA	Comandos de Libertação Nacional
CPC	Centro Popular de Cultura
CPI	Comissão Parlamentar de Inquérito
DIS	Dissidências Estudantis
DOI-Codi	Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
DEOPS	Departamento Estadual de Ordem Política e Social
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filmes
FLN	Frente de Libertação Nacional
JB	Jornal do Brasil
JEC	Juventude Estudantil Católica
JOC	Juventude Operária Católica
JUC	Juventude Universitária Católica
MAR	Movimento de Ação Revolucionária
Minc	Ministério da Cultura
MNR	Movimento Nacionalista Revolucionário
MR-26	Movimento Revolucionário 26 de março
MR-21	Movimento Revolucionário 21 de abril
MR-8	Movimento Revolucionário 8 de Outubro
MRM	Movimento Revolucionário Marxista
MRT	Movimento Revolucionário Tiradentes
OAB	Ordem dos Advogados do Brasil

OBAN	Operação Bandeirante
OEA	Comissão Interamericana de Direitos Humanos
PCB	Partido Comunista Brasileiro (PCB)
PCBR	Partido Comunista Brasileiro Revolucionário
PC do B	Partido Comunista do Brasil
PCR	Partido Comunista Revolucionário
POLOP	Política Operária
POC	Partido Operário Comunista
POLOP/ORM – PO	Organização Revolucionária Marxista – Política Operária
PORT	Partido Operário Revolucionário Trotskista
PRT	Partido Revolucionário dos Trabalhadores
PT	Partido dos Trabalhadores
PTB	Partido Trabalhista Brasileiro
RAN	Resistência Armada Nacionalista
SNI	Serviço Nacional de Informações
STF	Supremo Tribunal Federal
STM	Supremo Tribunal Militar
TVE	TV Educativa do Rio de Janeiro
UNE	União Nacional dos Estudantes
VAR	Vanguarda Armada Revolucionária
VPR	Vanguarda Popular Revolucionária
AI-5	Ato Institucional n. 5, de 13 dezembro de 1968

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
1 <i>QUE BOM TE VER VIVA: MEMÓRIAS, SENSIBILIDADES E RESISTÊNCIAS</i> .	33
1.1 Lucia Murat: da militância política ao cinema	40
1.2 A militância feminina nos movimentos de esquerda	49
1.3 Os depoimentos das mulheres entrevistadas.....	57
1.4 A importância da participação das mulheres nos movimentos de resistência à ditadura civil-militar	76
2 <i>QUASE DOIS IRMÃOS E AS (DES)CONEXÕES ENTRE O MORRO E O ASFALTO</i>	79
2.1 O samba: um frágil elo.....	86
2.2 Bangu e o presídio da Ilha Grande.....	93
2.3 A greve de fome dos presos políticos e a chegada de Jorginho ao presídio da Ilha Grande.....	101
2.4 Somos todos iguais?.....	104
2.5 As moças da classe média sobem o morro	107
2.6 Os conflitos no presídio de Ilha Grande: os direitos individuais <i>versus</i> os direitos do coletivo.....	108
2.7 Os amores de duas gerações: entre a causa revolucionária e a rebeldia	110
2.8 Os problemas de convívio entre os presos políticos e comuns.....	111
2.9 A falange vermelha.....	124
2.10 Temos todos duas vidas: uma que sonhamos, outra que vivemos.....	126
3 <i>UMA LONGA VIAGEM: ENTRE AUTOBIOGRAFIAS E NUANCES POÉTICAS</i> ...	132
3.1 As cartas de Heitor: o eixo estruturante da narrativa.....	138
3.2 O que se fazer diante da morte, “além de chorar ininterruptamente”?	141
3.3 “A vida, afinal, tinha sido tão diferente para nós três”	147
3.4 Uma busca espiritual no Oriente Médio	153
3.5 A prisão.....	153
3.6 A visita de Heitor ao Pacífico	156
3.7 Uma vida em êxtase.....	158

4 A AUTOCRÍTICA DE UMA GERAÇÃO: UMA ANÁLISE DO FILME A <i>MEMÓRIA QUE ME CONTAM</i>	163
4.1 Ana: a revolucionária.....	167
4.2 Os afetos de duas gerações	171
4.3 Os embates em torno da abertura dos arquivos da ditadura civil-militar	182
4.4 A autocrítica das esquerdas.....	193
4.5 Só restou a eles a luta armada	206
4.6 Os embates em torno da Comissão Nacional da Verdade (CNV)	208
4.7 Ana: o símbolo de uma geração.....	214
4.8 O direito à memória e à verdade no Brasil	216
4.9 A era das memórias.....	224
4.10 Uma memória não consolidada: os avanços dos discursos prol ditadura civil- militar no Brasil	231
CONSIDERAÇÕES FINAIS	236
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	239
APÊNDICES	255

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa de doutorado analisa as relações entre história, cinema e memória. Adotando como recorte a filmografia da cineasta Lucia Murat sobre a ditadura civil-militar: *Que Bom Te Ver Viva* (1989), *Quase Dois Irmãos* (2005), *Uma Longa Viagem* (2011) e *A Memória Que Me Contam* (2013)¹, partimos da premissa de que os filmes da cineasta, assim como outros, influem na conjuntura de direito à memória e à verdade em nosso país.

O principal objetivo desta pesquisa é analisar os aspectos narrativos e estéticos do cinema de Lucia Murat sobre a ditadura civil-militar, as narrativas e os discursos de memórias que essas obras reverberam em nossa sociedade no que diz respeito à ditadura civil-militar. Consideramos os filmes de Lucia Murat como “trabalhos de memória”, os quais podem interferir no meio social (JELÍN, 2002a, p. 14) ao cumprir o papel de testemunhos de suma importância em sociedades que viveram a violência de Estado, como ressalta Beatriz Sarlo (2007).

Nossa pesquisa, a partir da análise dos filmes mencionados, pretende analisar como eles se posicionam nos embates em torno das memórias da ditadura-civil militar e as questões que eles reverberam. Conforme discutiremos, as memórias da ditadura civil-militar constituem-se como um campo de disputas, e os filmes da cineasta têm seus posicionamentos nesse cenário. Em suma, suas obras cumprem um papel fundamental ao trazer à tona as memórias das resistências contra o autoritarismo político dos militares e as violências perpetradas no decorrer de seus governos. São obras cinematográficas que, a partir de suas especificidades, atuam em nossa conjuntura social agenciando fatos da história do país. No percurso de nossa pesquisa, tentamos perceber as representações trazidas pela filmografia da cineasta no tocante à ditadura civil-militar e como a memória e a experiência constituem-se como aspectos centrais em suas obras.

A relevância da produção da cineasta é demonstrada pelo interesse de estudos acadêmicos pela sua obra. Nesse sentido, outras pesquisas analisaram os filmes da cineasta a partir de perspectivas que se aproximam das nossas e outras que têm enfoques e referenciais teóricos diferentes dos seguidos para fundamentação desta pesquisa². Neste momento, destacamos as pesquisas de Jônatas Xavier de Souza (2018) e Ursula Dart

¹ Nós consideramos as datas de estreias dos filmes nas salas de cinema.

² No Apêndice A desta tese apresentamos o estado da arte referente à produção cinematográfica de Lucia Murat, mencionando alguns estudos realizados a respeito.

Bottrel do Nascimento (2019)³, pelo fato de terem sido realizadas na mesma época que a nossa. Ambos fizeram uso do conceito de *escrita de si*, de Michel Foucault, para a análise da produção cinematográfica de Lucia Murat. Nós consideramos o aspecto subjetivo da produção da cineasta privilegiando aspectos referentes à experiência, conforme discutido por Walter Benjamin.

Ursula Dart Bottrel do Nascimento, em sua dissertação, apresenta a seguinte premissa:

Partimos do pressuposto de que o cinema de Lucia é um cinema de escrita de si, um cinema escrito a partir de memórias, traumas e histórias pessoais abafadas por uma história social que intenta silenciar e apagar a perspectiva de olhar daqueles que lutaram contra o totalitarismo. A escrita de si de Murat delimita um território de resistência, um território político, através do qual a cineasta se reconstrói como sujeito, resignificando seu passado, criando outras representações que desafiam uma memória social, disputando com ela outras perspectivas de se olhar um período da história brasileira. Nesse território delimitado por afetos, encontramos a resistência no existir da própria cineasta e de tantos outros sobreviventes, mortos, desaparecidos, exilados pela ditadura militar. Um cinema de escrita de si político já pelo seu existir. Um cinema de escrita de si que reterritorializa memórias e traumas silenciados, potencializando mudanças no presente, a partir de resignificações de um passado vivido (NASCIMENTO, U., 2019, p. 10).

Nosso trabalho assume algumas características que se aproximam das reflexões apresentadas por Ursula Dart Bottrel do Nascimento, sobretudo no que se refere às memórias da cineasta postas em uma esfera pública, influenciando nas narrativas sobre a história da ditadura civil-militar brasileira. Assim como a referida pesquisadora, consideramos que a obra de Lucia Murat cumpre um papel importante na seara das disputas pelas narrativas referentes ao passado da ditadura civil-militar (NASCIMENTO, U., 2019, p. 83) e nos embates das memórias. Na conclusão de sua pesquisa, ela ressalta:

Memória, silêncio e construção da história estavam em disputa todo o tempo. Ainda que a construção do passado a partir do presente esteja no cerne da discussão do fazer e construir uma história, nos anos de 2017 e 2018 essa disputa sobre o que se contaria no futuro extrapolou as evidências. Veículos de comunicação, redes sociais, grupos de amigos e de familiares participavam de uma construção de representações que se reconstruíam (e se reconstrói) continuamente (NASCIMENTO, U., 2019, p. 85).

A partir das reflexões apresentadas pela pesquisadora e das que realizamos no decorrer desta tese, cabe enfatizar que as análises dos aspectos que marcam essa conjuntura de disputas pelas narrativas e pelos embates em torno das memórias da

³ O corpus documental da pesquisa de Ursula Dart Bottrel do Nascimento foi composto com os filmes: *Que Bom Te Ver Viva* (1989), *Uma Longa Viagem* (2011) e *A Memória Que Me Contam* (2013). O de Souza englobou toda a cinematografia da cineasta.

ditadura civil-militar assumem uma expressiva importância em nosso contexto histórico atual, uma vez que vivenciamos em nosso presente como tais disputas e embates configuram-se.

O historiador Jônatas Xavier de Souza, um admirador da obra de Lucia Murat, em seu doutorado⁴, também em História, deu continuidade aos seus estudos sobre a produção cinematográfica da diretora:

Conhecer a vida de Lucia Murat a partir de seus filmes e memórias, algumas delas elaboradas com muita poesia em sua arte, permite-me viver não apenas uma experiência intensa de encontro com a história da ditadura, mas também com a subjetivação feminina do tempo contemporâneo (SOUZA, 2018, p. 13).

Ao focar-se na trajetória de vida de Lucia Murat⁵ nos aspectos e singularidades de sua produção cinematográfica, o historiador evidencia as experiências da cineasta: a de atuação política; a de construção de práticas libertárias; a de preservação da memória; e a de defesa dos ideais de democracia (SOUZA, 2018, p. 15). Conforme mencionamos, a experiência é para nós um dos eixos norteadores para entendermos e analisarmos os filmes da cineasta em nossa pesquisa. Além dos conceitos mencionados, Jônatas Xavier de Souza analisa a produção da cineasta à luz do feminismo, considerando-a uma expressão de questões inerentes às subjetividades e lutas das mulheres. Não desconsideramos em nossas análises a presença marcante das mulheres na filmografia de Lucia Murat, no entanto, esse aspecto não assumiu a mesma centralidade que na pesquisa de Jônatas Xavier de Souza.

Cinema, história e memória

As relações entre cinema e história são perceptíveis em diferentes contextos históricos há décadas; em linhas gerais, essas relações podem ser analisadas através de diferentes perspectivas, entre elas, como determinados contextos históricos influenciam diretamente na produção de filmes. Essa influência orienta-se, sobretudo, a partir de uma intervenção direta da política no cinema (FURHAMMAR; ISAKSSON, 2001). Outra relação também a ser mencionada é como os sistemas políticos interferiram e interferem

⁴ Além dos conceitos de escrita de si e estética da existência, de Michel Foucault, o historiador orientou-se pelo conceito de rizoma de Gilles Deleuze e Felix Guattari, “um mapa aberto ou uma cartografia, conectável e flexível” (SOUZA, 2018, p. 13).

⁵ Igor Pires Monteiro (2018), em sua pesquisa de mestrado, também estudou a trajetória de Lucia Murat e sua confluência com a História do país.

na produção fílmica. *Grosso modo*, o cinema fica à mercê das ideologias políticas de um poder vigente.

Os filmes produzidos durante os governos autoritários e totalitários (fascismo, nazismo, salazarismo, franquismo e stalinismo), por exemplo, ilustram a situação brevemente apresentada. Essas obras, na sua maioria, agenciaram questões ideológicas que norteavam esses regimes. Em outras palavras, esses regimes apropriaram-se do cinema fazendo dele um veículo de propaganda de grande eficiência.

Marc Ferro é o responsável pela inserção do cinema no campo de análise do historiador, pois, para ele, as interferências entre cinema e história são múltiplas, tanto na “confluência entre a História que se faz e a História compreendida como relação de nosso tempo, como explicação do devir das sociedades” (FERRO, 1992, p. 13). O cinema intervém na história a partir de diferentes pontos: como *agente da história* e como *porta-voz da história*.

Eduardo Morettin (2003, p. 29-30) ressalta que a história manifesta-se no cinema das seguintes maneiras: a partir de uma postura na qual prevalece a preocupação em “reproduzir” os eventos tais como eles ocorreram; através da presença nítida do discurso ideológico de seus realizadores sobre a historicidade; e adotando um “discurso novelesco” ao criar a própria narrativa histórica. Todas essas manifestações da história no cinema são passíveis de análises. Muitas são as produções cinematográficas sobre momentos da história mundial, entre elas, filmes que tratam de períodos traumáticos e de grandes violações dos direitos humanos⁶.

⁶ Entre os filmes produzidos no cinema brasileiro sobre a ditadura civil-militar ou ambientados nesse período, estão: *Terra em Transe* (1967), *A Opinião Pública* (1967), *E Agora José? Tortura do Sexo* (1980), *Pra Frente, Brasil* (1982), *Paula – A História de Uma Subversiva* (1980), *A Freira e a Tortura* (1983), *Nunca Fomos Tão Felizes* (1984), *Jango* (1984), *Em Nome da Segurança Nacional* (1984), *Cabra Marcado pra Morrer* (1985), *O Beijo da Mulher Aranha* (1985), *Feliz Ano Velho* (1987), *Que Bom Te Ver Viva* (1989), *Corpo em Delito* (1990), *Beyond Citizen Kane* (1993), *Lamarca* (1994), *Vala Comum* (1994), *O Que é Isso, Companheiro* (1997), *Ação entre Amigos* (1998), *A Terceira Morte de Joaquim Bolívar* (2000), *Marighella: Retrato Falado do Guerrilheiro* (2001), *AI-5 – O Dia Que Não Existiu* (2004), *Araguaya – Conspiração do Silêncio* (2004), *Cabra-Cega* (2004), *Tempo de Resistência* (2004), *Quase Dois Irmãos* (2005), *1972* (2006), *Zuzu Angel* (2006), *O Ano que Meus Pais Saíram de Férias* (2006), *Batismo de Sangue* (2006) *Sonhos e Desejos* (2006), *Hércules 56* (2006), *Cidadão Boilesen* (2009), *Lula, O Filho do Brasil* (2010), *Marighella* (2012) *Um Dia que Durou 21 Anos* (2013), *Hoje* (2013), *A Memória Que Me Contam* (2013), *Repare Bem* (2013), *Sobral: O Homem Que Não Tinha Preço* (2013), *Verdade 12.528* (2013), *Os Militares Que Disseram Não* (2013), *Tatuagem* (2013), *Verdade 12.528* (2013), *Jogo das Decapitações* (2013), *Os Dias Com Ele* (2014), *Em Busca de Iara* (2014), *Setenta* (2014), *Retratos de Identificação* (2014), *Orestes* (2015), *Soldados do Araguaia* (2018), *Construindo Pontes* (2018), *Deslembro* (2018), entre outros. Uma relação mais completa de filmes de ficção e documentários sobre a ditadura civil-militar pode ser encontrada no *website* do grupo de pesquisa História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação, disponível em: <http://historiaeaudiovisual.weebly.com/por-data1.html>.

Em trabalhos que adotam os filmes ou outras obras do audiovisual como fontes, faz-se necessário considerar que as imagens não devem ser vistas como ilustrações e muito menos como reproduções de realidades; pelo contrário, elas são reconstruções de realidades por meio “de uma linguagem própria”, a qual é produzida em um contexto histórico. Diante disso, cabe a nós, ao analisarmos as imagens, realizarmos “uma série de indagações que vão muito além do reconhecimento do *glamour* dos documentos visuais”. É necessário que os pesquisadores das ciências humanas passem por um “processo de educação do olhar” que possibilite uma leitura das imagens (KORNIS, 1992, p. 238).

Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, ao apresentarem uma afirmativa de Raymond Bellour, destacam que o texto fílmico não é citável, pois, segundo eles, a partir da análise de uma obra audiovisual, só conseguimos ter percepções daquilo que pertence ao visual:

Raymond Bellour afirmava que o texto fílmico é “impossível de se encontrar”, no sentido de que *não é citável*. Enquanto a análise literária explica o escrito pelo escrito, a homogeneidade de significantes permitindo a citação, em suas formas escritas, a análise fílmica só consegue transpor, transcodificar o que pertence ao visual (descrição dos objetos filmados, cenas, movimentos, luz etc.) do fílmico (montagem de imagens), do sonoro (música, ruídos, grãos, tons, tonalidades das vozes) e do audiovisual (relações entre imagens e sons) (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2008, p. 10).

Cabe ressaltar que as imagens, por mais que assumam pretensões realistas e se legitimem através destas, constituem representações de determinadas situações, de fatos históricos, entre outros. As imagens, suscetíveis de análises, representam um terreno de estudos para as ciências sociais. Apropriamo-nos dos termos empregados por Roger Chartier, ao falar sobre o livro e a leitura, e defendemos que a partir dos estudos das imagens: “podem-se formular várias preposições que articulam de maneira nova os recortes sociais e as práticas sociais” (CHARTIER, 1991, p. 182).

Ainda segundo Roger Chartier, deve ser considerada a importância das lutas de representações, assim como as lutas econômicas, para entendermos os mecanismos através dos quais determinados grupos tentam ou impõem as suas concepções do mundo social, “os valores que são os seus”, e os seus domínios (CHARTIER, 1987, p. 17). Cabendo a uma história cultural do social a análise e a compreensão das representações do mundo social, “que, à revelia dos actores sociais, traduzem as suas posições e interesses objectivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse” (CHARTIER, 1987, p. 19).

A partir da história cultural, as lutas de representação podem ser analisadas, o que possibilita, entre outras coisas, a compreensão das estruturas sociais de determinados grupos:

É no processo de longa duração, de erradicação e monopolização da violência, que é necessário inscrever a importância crescente adquirida pelas lutas de representações, onde que está em jogo é a ordenação, logo, a hierarquização da própria estrutura social. Trabalhando assim sobre as representações que os grupos modelam deles próprios ou nos outros, afastando-se, portanto, de uma dependência demasiado estrita relativamente à história social entendida no sentido clássico, a história cultural pode regressar utilmente no social, já que faz incidir a sua atenção sobre as estratégias que determinam posições e relações e que atribuem a cada classe, grupo ou meio um “ser-apreendido” constitutivo da sua identidade (CHARTIER, 1987, p. 23).

Nesse sentido, as imagens não devem ser consentidas como “retratos verossímeis” de uma pretensa realidade. De fato, as imagens dizem muitas coisas e, mesmo que na maioria das situações, para não dizer todas, elas sejam representações, não perdem o seu valor como documento histórico entre nós historiadores e outros pesquisadores interessados por essa área de conhecimento.

Na definição de Georges Didi-Huberman, as imagens são impressões, rastros e traços de diferentes épocas. Segundo ele, “a imagem arde pela memória”, cumprindo o papel de zelar pela sobrevivência de fatos:

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

Pierre Nora, ao fazer referências às novas maneiras de se escrever a história, menciona “o poder total da imagem e do cinema na cultura contemporânea” (NORA, 1993, p. 20). Ou seja, novas linguagens e estéticas estão produzindo narrativas que assumem os *status* de históricas.

Alguns filmes sobre a ditadura, que são representações de um momento da história do nosso país, apresentam críticas diretas à violência promovida pelos militares, vitimando principalmente os “subversivos”, as formas de resistências levadas a cabo principalmente pela esquerda; outros apenas são ambientados nesse período, não desenvolvendo críticas ao regime nem trazendo à tona elementos relacionados à repressão

política e às violações dos direitos humanos⁷. Os filmes de Lucia Murat, por sua vez, têm como enfoque principal a resistência ao regime e as violências perpetradas.

As pesquisas sobre cinema podem ser realizadas a partir de diferentes perspectivas, sendo as mais comuns: a história do cinema, considerando-o uma atividade artística e industrial, e as análises dos filmes como documentos que possibilitam percebermos “aspectos culturais e sociais de uma época”. Tais perspectivas têm um caráter mais tradicional. Uma vertente “mais radical” é a que analisa como as obras audiovisuais, dentre elas as que seguem as “regras dramáticas de ficção”, podem influir nos processos de como refletimos e nos relacionamos com o passado (ROSENSTONE, 1997, p. 14).

Segundo Robert A. Rosenstone, “a história não deve ser reconstruída unicamente no papel”. Outras maneiras de conceber o passado podem existir, modos que necessariamente não usam a palavra escrita: “o som, a imagem, a emoção, a montagem” (ROSENSTONE, 1997, p. 20) são recursos possíveis nas criações de representações do passado e de narrativas históricas.

Para Mônica Kornis, os filmes podem ser construções que mudam uma dada realidade, fazendo uso da “articulação entre a imagem, a palavra, o som e o movimento”. Os elementos estéticos da linguagem cinematográfica podem transformar e interpretar o “que foi recortado do real” (KORNIS, 1992, p. 239). Alguns filmes revisam e reinventam a história, criam diferentes significados (ROSENSTONE, 1997, p. 20). Em suma, eles oferecem novas possibilidades de representar a história (ROSENSTONE, 1997, p. 40).

Os filmes e demais obras audiovisuais possibilitam o surgimento de novas interpretações a respeito do passado e a ampliação das questões sobre o que “é a história, sua função, por que queremos conhecer o passado e o que fazemos com esse conhecimento”. O cinema, com suas especificidades ao trazer representações sobre o passado, ocupa um lugar “em uma tradição cultural que durante muito tempo tem privilegiado o discurso escrito” (ROSENSTONE, 1997, p. 41).

Nós vivemos “em um mundo dominado pelas imagens”, onde cada vez mais pessoas formam suas concepções sobre o passado por meio do cinema e da televisão, a partir do contato com os filmes de ficção, docudramas, séries e documentários. Na

⁷ Cabe abrir um parêntese para mencionar o filme *Jogo das Decapitações*, de Sérgio Bianchi (2013), que foge do padrão dos filmes até então realizados sobre a ditadura civil-militar. Em suma, o cineasta tece críticas diretas às políticas de indenizações concedidas aos ex-presos políticos e põe em xeque os idealismos e as pretensões da esquerda. As obras do referido cineasta têm como característica o fato de tocarem em temáticas polêmicas, de nos tirarem de nossos lugares de conforto e de romperem com sentidos comuns.

atualidade, “a principal fonte de conhecimento histórico para a maioria da população” é por meio das obras do audiovisual (ROSENSTONE, 1997, p. 29). O cinema, ao falar do passado, pode atrair grandes audiências (ROSENSTONE, 1997, p. 30). Sendo assim, é possível afirmar que essas obras influenciam nos processos de formação das memórias coletivas e das consciências históricas dos indivíduos.

Dialogando com uma das premissas de Pierre Sorlin, Robert A. Rosenstone afirma que, da mesma maneira que as narrativas históricas escritas, devem ser analisadas a partir do “entendimento histórico da época em que foram realizadas” (ROSENSTONE, 2010, p. 43).

O cinema revisa a história ao nos apresentar o passado por perspectivas novas e inesperadas, fazendo uso de estéticas que violam “os modos realistas tradicionais de contar o passado”, por não fazer uso de estruturas dramáticas consideradas normais ou por misturar gêneros e modos. Recursos que possibilitam “transformar o usual em inusual e fazer com que a plateia repense o que acha que já conhece” (ROSENSTONE, 2010, p. 175).

Os filmes de Lucia Murat e de demais cineastas sobre a ditadura civil-militar⁸ são expressões de práticas de representação, as quais não correspondem a uma novidade das sociedades modernas. As práticas de representação, ou, nas palavras de Roger Chartier, “a noção de representação”, são “uma pedra angular” dos estudos da história cultural, uma forma de compreensão do mundo:

Há aí uma primeira e boa razão para fazer dessa noção a pedra angular de uma abordagem a nível da história cultural. Mas a razão é outra. Mais do que o conceito de mentalidade, ela permite articular três modalidades da relação como o mundo social: em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objectivadas graças às quais uns “representantes” (instâncias colectivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade (CHARTIER, 1987, p. 23).

⁸ A seguir, mais uma relação de filmes sobre a ditadura civil-militar no Brasil; nela, especificamente destacamos alguns filmes dirigidos por mulheres: *AI-5 – O Dia que Não Existiu* (Paulo Markun; Adélia Sampaio, 2004), *Corpo* (Rosana Foglia; Rubens Rewald, 2007), *Memória para Uso Diário* (Beth Formaggini, 2007), *Diários de uma Busca* (Flávia Castro, 2010), *Marighella* (Isa Grinspum Ferraz, 2012), *Hoje* (Tata Amaral, 2013), *Setenta* (Emília Silveira, 2013), *Retrato de Identificação* (Anita Leandro, 2014), *Galeria F* (Emília Silveira, 2016), *Trago Comigo* (Tata Amaral, 2016), *Amores de Chumbo* (Tuca Siqueira, 2017), *Pastor Cláudio* (Beth Formaggini, 2017), *Histórias que Nosso Cinema não Contava* (Fernanda Pessoa, 2018).

No caso do cinema de Lucia Murat, cabe ressaltar mais uma vez o enfoque temático no que diz respeito à resistência e à violência sofrida por aqueles que se opuseram à ditadura civil-militar. Em três dos filmes analisados por esta pesquisa, a cineasta apresenta elementos referentes à militância feminina e como as mulheres foram afetadas pelas violações de direitos humanos praticadas pelo governo militar. Sendo assim, é possível afirmar que um ponto marcante das práticas de representação dos filmes da cineasta, além da resistência e da violência, é a atuação das mulheres nos movimentos de resistência à ditadura civil-militar. Através desses filmes, não apenas as experiências da cineasta vêm à tona como também as de outras mulheres que tiveram trajetórias semelhantes às suas. Esses filmes são pontos de partida para o entendimento de aspectos da militância feminina nas organizações das esquerdas⁹.

Nós partimos do pressuposto de que a memória deve ser entendida com um objeto oriundo de processos históricos (NAPOLITANO, 2018, p. 205). Nas últimas décadas do último século, a memória adentrou o campo da história, tornando-se um de seus objetos de estudo. Configurou-se uma relação nova entre história e memória, ocasionada pelas violações de direitos humanos, por situações-limite do século XX e pelas discussões teóricas que surgiram após tais fatos (NAPOLITANO, 2018, p. 206).

Nesse sentido, a “invasão da memória” nos estudos historiográficos levou ao questionamento do conceito “de representação do passado articulado ao seu referente, o fato vivido”. Surge um cenário no qual as experiências-limite de violência em ampla escala passam a ser melhor e mais bem problematizadas. Refutam-se apaziguamentos do passado por meio das “justificativas de natureza política ou ideológica” daqueles que foram os vencedores ou das autoridades. Diante disso, a pretensão de objetividade da história, suas metodologias e métodos de exposição deixaram de ser adequados para explicar passados marcados por violências (NAPOLITANO, 2018, p. 207).

Fazendo uso de um termo de Michael Pollak, é possível afirmar que as memórias de Lucia Murat e as das mulheres do filme *Que Bom Te Ver Viva* (1989) são “memórias subterrâneas” que têm como característica a subversão do silêncio (POLLAK, 1989, p. 4) e, por algum tempo, foram reprimidas. São memórias “proibidas”, “clandestinas”. Na atualidade, ocupam uma cena cultural, o mercado editorial, “os meios de comunicação, o cinema e pintura”. As memórias subterrâneas acabam comprovando, caso haja necessidade, “o fosso que separa de fato a sociedade civil e a ideologia oficial de um

⁹ Premissa considerada por Jônatas Xavier de Souza em seu doutorado (2018).

partido e de um Estado que pretende a dominação hegemônica”. Quando tais memórias estão no espaço público, várias reivindicações entram em cena nas disputas das memórias (POLLAK, 1989, p. 5); aspectos estes que discutiremos nesta tese.

A contribuição dessas obras influencia os processos de afirmação de uma memória coletiva sobre as violências promovidas durante a ditadura civil-militar, uma vez que as memórias têm suma importância nas representações do passado e, como discutiremos nesta tese, assumem um “valor jurídico” em sociedades que vivenciaram traumas e grandes violações dos direitos humanos. No caso do Brasil, ainda não conquistamos esse “valor jurídico”.

O cinema performático de Lucia Murat¹⁰

Os filmes *Que Bom Te Ver Viva* (1989) e *Uma Longa Viagem* (2011) são de épocas distantes, mas têm semelhanças estéticas e estruturais. Em ambos, a cineasta utiliza-se de recursos comuns aos documentários, como: voz *over*, entrevistas e imagens de arquivos. Todavia, tais recursos na montagem do filme são intercalados com cenas encenadas por atores, que dinamizam e completam a narrativa fílmica.

Segundo a definição de Bill Nichols, esses dois filmes/documentários de Lucia Murat podem ser denominados como performáticos. As produções documentais que se enquadram em tal denominação são marcadas por dimensões subjetivas e afetivas (NICHOLS, 2012, p. 169). Ocorre uma amplificação pelo imaginário dos acontecimentos reais, e os/as cineastas optam por uma combinação livre do real e do imaginado. Assim, sobressaem “as características subjetivas da experiência e da memória”. Notamos nesses documentários “licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas” (NICHOLS, 2012, p. 170).

A relação que os documentários performáticos estabelecem com o espectador dá-se, sobretudo, pela via emocional:

Esses filmes nos envolvem menos com ordens ou imperativos retóricos do que com sensação relacionada com sua nítida sensibilidade. A sensibilidade do cineasta busca estimular a nossa. Envolvendo-nos em sua representação do mundo histórico, mas fazemos isso de maneira indireta, por intermédio da carga afetiva aplicada ao filme e que o cineasta procura tornar nossa (NICHOLS, 2012, p. 171).

¹⁰ Característica considera também por Jônatas Xavier de Souza em sua tese de doutorado (2018).

A dimensão expressiva que esses documentários apresentam em algumas situações diz respeito a indivíduos específicos; todavia, ela tem uma proporção que abrange “uma forma de reação subjetiva social ou compartilhada” (NICHOLS, 2012, p. 71-72). Tais produções trazem à tona subjetividades que outrora eram mal representadas em documentários com abordagens mais objetivas. Nas palavras de Bill Nichols (2012, p. 72): “O documentário performático pode agir como um corretivo para os filmes em que ‘nós falamos sobre eles para nós’. Em vez disso, eles proclamam ‘nós falamos sobre nós para vocês’ ou ‘nós falamos sobre nós para nós’”.

Para tratar dessas subjetividades, esses filmes usam como recursos narrativos e estéticos planos de pontos de vista, cenas com números músicas, representações de estados subjetivos da mente, retrocessos, fotogramas congelados, entre outros. Eles fazem uso de técnicas oratórias para representar questões sociais que uma abordagem de cunho objetivo não consegue realizar (NICHOLS, 2012, p. 73)¹¹.

Por essas características, não significa necessariamente que os documentários performáticos não se atêm aos acontecimentos históricos; isso ocorre a partir de uma perspectiva que privilegia as subjetividades. Nesses filmes o predominante é o pessoal que está intrinsecamente relacionado com uma dimensão mais ampla. Em linhas gerais, o pessoal é uma via para chegar-se ao político (NICHOLS, 2012, p. 176). Tais características estão presentes nos dois filmes de Lucia Murat mencionados anteriormente; no caso de *Que Bom Te Ver Viva*, as experiências das prisões e da tortura das mulheres entrevistadas chamam a atenção para a violência posta em prática contra os opositores da ditadura civil-militar, que vitimou muitos militantes. Não muito diferente disso, o filme *Uma Longa Viagem*, ao centrar-se na história de Lucia Murat e na dos seus irmãos, não lida apenas com situações relacionadas à esfera do privado, a família da cineasta, mas articula-se com os desdobramentos dos acontecimentos políticos no país.

O interesse pela produção de documentários foi crescente no decorrer dos últimos anos no Brasil, em razão da criação de festivais específicos, do aumento de incentivos por meio dos editais de fomento e do surgimento de um espaço – ainda pequeno – de exposições de documentários independentes na televisão brasileira. O interesse pelo

¹¹ Esse caráter subjetivo predominante vem tornando-se uma abordagem recorrente na produção de documentários em nosso país, sobretudo nos que têm como enfoque a ditadura civil-militar; é o caso do filme de Lucia Murat *Uma Longa Viagem*, do de Flávia Castro, *Diário de Uma Busca* (2011), de Maria Clara Escobar, *Os Dias Com Ele* (2014) e de Heloísa Passos, *Construindo Pontes* (2018). O filme *Elena* (Petra Costa, 2012), que não tem como enfoque a ditadura civil-militar, também é marcado por um forte caráter subjetivo.

documentário não se expressa apenas no aumento da produção, mas também na ampliação de estudos focados em suas especificidades; aumentaram-se os cursos sobre os filmes documentários, as publicações, os debates que são realizados em encontros e seminários e discussões interessadas em seus novos meios de exibição e distribuição (LINS; MESQUITA, 2008, p. 7).

O aumento da produção foi acompanhado pelo aumento do interesse do público por esse gênero cinematográfico. A emergência das novas tecnologias teve um impacto positivo na produção de documentários, como de outras produções cinematográficas. Como bem destaca Francisco Elinaldo Teixeira (2004, p. 7), “o campo do documentário se apossa e se alimenta de novos materiais das realidades virtuais emergentes, reatualizando-se e compondo peças híbridas de grande impacto expressivo e comunicacional”.

Nós consideramos que o cinema é um veículo que atua de forma relevante não apenas nos contextos culturais de uma sociedade, mas também nos sociais e políticos. Boa parte da cinematografia brasileira do regime militar dá luz para os traumas dos sobreviventes e mortos (MELO, 2010, p. 77). Notamos que alguns documentários conseguem valorizar os testemunhos dos ex-guerrilheiros sem esvaziar ou generalizar os movimentos de esquerda ou distorcê-los, ou seja, exploram esteticamente e discursivamente os testemunhos de forma mais rica¹².

Michael Pollak defende que “o filme-testemunho” e os documentários tornaram-se instrumentos importantes nos processos de rearranjos das memórias coletivas (POLLAK, 1989, p. 11). Os filmes podem fazer usos de lembranças e de objetos de memória. O autor cita como exemplo o filme *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), referente ao Holocausto.

Os filmes *Que Bom Te Ver Viva* (1989) e *Uma Longa Viagem* (2011) apresentam essas características; o primeiro mostra os depoimentos de mulheres que sofreram tortura e como elas seguiram com suas vidas, apesar dos traumas e das sequelas devido às sevícias; o segundo, com os depoimentos de Heitor e os da própria cineasta, demonstra

¹² Um exemplo a ser citado do que foi dito acima são os distanciamentos entre os filmes *O Que É Isso, Companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) e *Hércules 56* (Silvio Da-Rin, 2006), apesar de terem em suas estruturas narrativas o mesmo evento: o sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick. O filme de Barreto é uma grande produção, conquistou reconhecimento internacional; todavia, deparou-se com sérios questionamentos dos ex-militantes de esquerda e dos familiares dos falecidos, que foram, a partir de uma licença poética, retratados pelo cineasta. A pesquisadora Indiara da Silva Lima (2012) apresenta uma análise minuciosa do filme e da sua repercussão. Fernando Seliprandy Fernandes (2012) realizou uma análise dos filmes de Barreto e Da-Rin, dando enfoque para os elementos que os distanciam.

como a família Murat foi afetada diretamente pelos acontecimentos políticos do país. Os dois filmes mencionados e o *A Memória Que Me Contam* (2013) trabalham com memórias individuais que estão entrelaçadas com questões da esfera pública.

Mesmo existindo esses elementos valorativos em alguns filmes de documentário, se comparados com outros de ficção, estes não perdem suas relevâncias nos âmbitos sociais, culturais e políticos. Filmes tidos como convencionais, com forte apelo emocional, cumprem uma função didática ante o público; tal assertiva não desqualifica todos os filmes que optam por esses métodos. Eles podem ser um veículo de informação, influenciando nos processos de consciências sociais e política diante de alguns eventos relacionados à repressão militar em nosso país (STIGGER, 2011, p. 181). Assim como os filmes de documentários estruturados nos testemunhos, os que exploram a liberdade ficcional podem corroborar a consolidação de uma memória efetiva sobre a ditadura civil-militar brasileira, pois,

a fantasia não está contraposta à memória, mas nela se apoia e dispõe seus dados em novas e novas combinações. A imaginação não é, portanto, o oposto à verdade empírica. A imaginação é uma forma de ampliar a experiência do homem além da sua própria experiência individual. A imaginação é a cultura em ação. E aí a memória tem, também, um papel a desempenhar (MENESES, 2007, p. 17-18).

A estrutura de tese

Os textos desta tese estão organizados em quatro capítulos, e em cada um deles apresentamos as análises e as questões que os filmes da cineasta trazem à tona. No primeiro, intitulado “*Que Bom Te Ver Viva*”: *memórias, sensibilidades e resistências*, a partir da análise do filme *Que Bom Te Ver Viva*, discutimos questões referentes à militância feminina nos movimentos de esquerda de resistência à ditadura civil-militar; desenvolvemos uma reflexão a partir de alguns pressupostos de Walter Benjamin (1994), Beatriz Sarlo (2007), Márcio Seligmann-Silva (2000, 2008), Jeanne Marie Gagnebin (2006), sobre as (im)possibilidades de narrar as experiências; nós trazemos uma discussão sobre memória a partir das premissas de Maurice Halbwachs (1990), Pierre Nora (1993), Jacques Le Goff (2013), Michael Pollak (1989, 1992) e Elizabeth Jelín (2002a). Apresentamos também aspectos da trajetória de vida da cineasta.

Os relatos das mulheres de *Que Bom Te Ver Viva* assemelham-se com alguns eventos da vida de Lucia Murat que nos são apresentados no filme *Uma Longa*

Viagem, no qual a cineasta, ao contar as histórias de seus irmãos Heitor e Miguel, fala da sua e também a de uma esfera pública marcada pela violência de Estado. Fazendo uso de uma afirmativa de Margareth Rago, acreditamos que os filmes de Lucia Murat, sobretudo os dois mencionados, são narrativas que “visam romper o isolamento feminino” no que diz respeito à vivência da dor:

Ao contrário da necessidade de purificação pela escrita confessional que desenrola o filme da vida, como nas autobiografias clássicas masculinas, que visam zerar o passado e aliviar a alma, essas narrativas feministas visam romper o isolamento feminino na vivência da dor e, portanto, acentuam a dimensão do testemunho, apontando para a denúncia das violências sofridas pelo terrorismo do Estado, pelo autoritarismo do partido político, pela Igreja ou pelos preconceitos sexuais e sociais. Ao contrário de uma *mea-culpa*, afirmam a necessidade e a importância das rupturas subjetivas realizadas e buscam legitimá-las, apesar das diferenças que caracterizam a maneira como olham para si mesmas e redesenham suas trajetórias pessoais (RAGO, 2013, p. 58).

No segundo capítulo, “*Quase Dois Irmãos*” e as (des)conexões entre o morro e o asfalto, apresentamos a análise do filme citado, ficção cuja narrativa desenvolve-se em três temporalidades diferentes; é uma obra que, ao falar do passado, traz muitas questões do contexto no qual foi produzido. Entre os filmes analisados nesta tese, é o que mais traz à tona aspectos sociais de nosso país, ou seja, as impossibilidades da relação entre a classe média, representada pela figura de Miguel, e a classe popular, representada por Jorginho. O filme assume uma pretensão ambiciosa pelos muitos problemas estruturais e sociais que tenta evidenciar. Algumas das questões presentes no filme foram destacadas por nós no decorrer da análise, como: as representações das classes populares moradoras das favelas nas obras audiovisuais; a simbologia do samba com um elemento de integração entre os brasileiros; como esse filme de Lucia recupera, a partir de uma chave contextualizada, a estética e a perspectiva do nacional-popular de cineastas como Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany, e do Cinema Novo; os limites e os conflitos das relações entre presos políticos e comuns, entre outras questões.

No terceiro capítulo, “*Uma Longa Viagem*”: entre autobiografias e nuances poéticas, Lucia Murat recupera a estética e a narrativa da linguagem documental e ficcional presente no filme *Que Bom Te Ver Viva*. A obra analisada nesse capítulo é a mais autobiográfica entre outras que compõem o *corpus* documental desta tese e entre as demais produções da cineasta. Ao tratar das trajetórias de seus irmãos Heitor e Miguel, fala de suas experiências na militância política, na prisão, e do trauma das

torturas sofridas enquanto foi presa política. As subjetividades, experiências pessoais e a esfera privada são afetadas pelos desdobramentos políticos, marcados pelo golpe civil-militar de abril de 1964 e pela repressão posta em prática a partir de tal período. *Grosso modo*, pela estrutura narrativa nas cartas escritas por Heitor, em seus relatos, e pela sua estética em imagens de arquivos e fotografias pessoais e familiares, o filme em questão constitui-se como uma obra memorialística.

No quarto capítulo, *A autocrítica de uma geração: uma análise do filme “A Memória Que Me Contam”*, apresentamos a análise do filme mais recente da cineasta sobre a ditadura civil-militar em nosso país, discutindo problemáticas que ele reverbera. Em suma, ele apresenta aspectos importantes para pensarmos as narrativas e memórias da ditadura civil-militar no Brasil, suas políticas, as disputas e os embates existentes, bem como uma autocrítica da esquerda sobre suas atuações políticas. Também é uma obra ficcional que agencia situações do contexto em que foi produzido, principalmente, as políticas de memória sobre o passado ditatorial em percurso no Brasil no decorrer dos anos de 2012 e 2013, datas de lançamento do filme.

Nós demonstramos nesse último capítulo como iniciativas e políticas sobre o direito à memória e à verdade no Brasil foram consolidando-se, para em seguida discorrer acerca do processo que culminou com o fato de “a versão da esquerda” sobre o golpe de 1964 e a ditadura ter-se tornado a “versão vitoriosa” ou, em outras palavras, a versão predominante, com maior respaldo e circulação na sociedade¹³. Em linhas gerais, nesse capítulo, além das questões mencionadas, chamamos a atenção para o fato de ainda existirem embates em torno das memórias do golpe de 1964 e a ditadura instaurada depois dele. A fala do presidente do Supremo Tribunal Federal (STF), Dias Toffoli, durante uma palestra realizada no dia 1º de outubro de 2018 na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, em homenagem aos 30 anos da Constituição Federal, referindo-se ao golpe de 1964 como “movimento de 1964”, é um dos exemplos desses embates. Para o ministro, a direita conservadora e a esquerda “cometeram erros antes do golpe”, mas ambas não os assumiram, culpabilizando os

¹³ Cabe destacar que, no decorrer do processo de realização desta pesquisa, tentamos adotar uma perspectiva crítica, nos desvencilhando de um engajamento político. Nesse sentido, cabe mencionar uma afirmação de Maria Claudia Badan Ribeiro: “Não raro, na contramão das Comissões públicas de memória, justiça e verdade, a pesquisa acadêmica também vem questionando os limites do conhecimento trazido pelas pesquisas baseadas na memória da esquerda caracterizando trabalhos nesta vertente, como colocados ao discurso de movimentos, resultando mais em uma ciência engajada do que crítica” (RIBEIRO, 2018, p. 19).

militares (BETIM, 2018). O posicionamento e as declarações do presidente da República, Jair Bolsonaro, em março de 2019, conforme discutiremos no capítulo, demonstram os retrocessos políticos que vivenciamos e quanto a luta por manter em uma esfera pública as memórias da repressão, mais do que nunca, faz-se necessária.

1 *QUE BOM TE VER VIVA: MEMÓRIAS, SENSIBILIDADES E RESISTÊNCIAS*

O filme *Que Bom Te Ver Viva* (1989) participou de muitos festivais internacionais. No Festival de Cinema de Brasília, recebeu o prêmio de melhor filme do júri popular, do júri oficial e da crítica, entre outros. Seu lançamento, em finais de 1989, coincidiu com as vésperas das eleições diretas para a Presidência da República, depois de 21 anos dos governos dos militares (MARTINS; MACHADO, 2014, p. 73), e também com os dez anos da promulgação da *Lei de Anistia* (1979) e com os quarenta e um anos da *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, promulgada pela ONU (Organização das Nações Unidas) em 1948.

O filme teve boa recepção da crítica. Almir Labaki, em um artigo publicado na *Folha de S. Paulo* no dia 16 de junho de 1989, afirmou que o filme de Lucia Murat “transcende seu importante papel de documentário histórico que rompe o silêncio em torno de um tema tabu para se inscrever entre as obras humanistas mais vigorosas dos últimos tempos” (LABAKI, 1989). Carlos Helí de Almeida destacou que, dos filmes exibidos em Gramado, *Que Bom Te Ver Viva* foi o único escolhido para representar o Brasil no Festival de Cinema Latino-Americano de Nova York, realizado entre 4 e 24 de agosto de 1989 (ALMEIDA, 1989).

Entretanto, o crítico André Forastieri não viu com bons olhos a opção da cineasta de intercalar os depoimentos gravados em vídeo com as encenações da atriz Irene Ravache: “A parte ficcional não traz a menor colaboração para o que poderia ser um documentário de peso” (FORASTIERI, 1989, p. F3, *apud* NETO, 2014, p. 174). Em contrapartida, Eduardo Escorel afirmou que a atriz tem uma “brilhante interpretação”, destacando uma característica de suas encenações voltadas diretamente para o espectador (ESCOREL, 1989, p. 9, *apud* NETO, 2014, p. 174).

É possível afirmar que a produção de Lucia Murat tem boa recepção da crítica cinematográfica em geral. O fato de o filme em questão ter recebido prêmios demonstra a relevância da temática abordada por ele, a qual se mantém importante no contexto atual. A ousadia estética do filme apresenta-se na opção da cineasta em trabalhar com os depoimentos gravados em vídeos intercalados com as encenações da atriz Irene Ravache.

Em *Que Bom Te Ver Viva*¹ (1989), Lucia Murat não fala de si diretamente, tal como fez anos depois em *Uma Longa Viagem* (2011). Há uma espécie de *alter ego* seu e das

¹ O filme foi distribuído internacionalmente pela ONG norte-americana Women Make Movies.

outras presas, interpretado pela atriz Irene Ravache. Tanto em *Que Bom Te Ver Viva* quanto em *Uma Longa Viagem*, a cineasta optou por articular a linguagem documental e a ficcional, explorando as possibilidades de trabalhar com as duas linguagens de forma integrada, e não enxerga tensões e limitações entre elas. Tratando-se do primeiro filme mencionado, objeto de análise deste texto, a escolha em trabalhar com os dois gêneros deu-se devido à sua constatação de que nenhum nem outro seriam capazes de esgotar as possibilidades de se trabalhar com situações próximas de uma dada realidade. Ao intercalar os depoimentos das militantes de esquerda com as encenações de Ravache, apostou em duas formas de representações que lidam de forma distinta com os fatos. A ficção tem uma capacidade maior de trazer à tona para o espectador o horror da experiência da tortura.

O recurso narrativo e estético presente na filmografia de Lucia Murat, ao utilizar a linguagem documental e ficcional, possibilita o trabalho com as memórias subjetivas, traumáticas e afetivas. Aspectos que podem ser notados não apenas no filme em questão como também em *Uma Longa Viagem* (2011). Para ela, as presas que foram torturadas não conseguem, através de seus relatos, descrever o horror de tal fato; por isso a opção de criar uma personagem no plano ficcional.

Nesse sentido, ao falar da representação das experiências nos campos de concentração e do Holocausto durante a Segunda Guerra Mundial, Márcio Seligmann-Silva menciona que a narração deve aproximar-se da arte:

Ahoron Appelfeld fala da necessidade de se retirar a memória do Holocausto da esfera do mito; dever-se-ia “trazê-la para baixo”. O mesmo afirma Semprum: devido ao elemento inacreditável de “hiper-realidade” do campo de concentração, a narração deve lançar mão da arte: “Como contar uma realidade pouco crível”, ele se pergunta, “como suscitar a imaginação do inimaginável a não ser elaborando e trabalhando a realidade, colocando-a em perspectiva?” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 95).

O olhar para o passado não implica necessariamente “conhecê-lo ‘como ele de fato foi’”. Segundo Walter Benjamin,

articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento do perigo. [...] O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer (BENJAMIN, 1994, p. 224-225).

É possível afirmar que as experiências são expressões das reminiscências às quais Walter Benjamin refere-se. Em entrevistas, Lucia Murat afirma que o seu cinema é de

experiências, não o denominando como político, por mais que esse seja o termo mais comum para fazer referências aos seus filmes². Nesse cinema, interessado nas experiências, a memória cumpre um papel de grande importância. Sua cinematografia é marcada por uma convergência temática, de problemáticas acerca da violência e da diferença:

Minha relação com o cinema passa pela necessidade de refletir a vida, a experiência da prisão, da tortura, da derrota política e da fantasia. Do ser jovem e fantasiar, achar-se capaz de fazer as coisas opostas à sua educação, de trabalhar com a utopia. O cinema foi, num certo sentido, uma maneira de passar toda a minha experiência. Não sei se passar para frente ou jogar para fora. Acho que é mais jogar para fora, vomitar e falar sobre tudo isso, uma maneira de sobreviver a toda aquela história (NAGIB, 2002, p. 324).

Mas a cineasta afirma que, o fato de suas experiências terem um caráter político, inevitavelmente seus filmes acabam assumindo esse aspecto também:

Eu acho engraçado, “ah, cinema político” [...]. Eles partem das minhas experiências pessoais e não da necessidade de discutir alguma questão, ou dar alguma mensagem, ou alguma coisa desse tipo [...] eu tive uma experiência política fundamental da passagem da adolescência para a vida adulta. Então, de uma certa forma também é!³

Sobre os relatos produzidos por ex-militantes da luta armada, Denise Rollemberg chama a atenção para o fato de esses indivíduos terem a necessidade de contar suas histórias. Para muitos há uma associação entre o falar e a resistência. Suas biografias seriam uma forma de perpetrar a sobrevivência de uma geração:

Enquanto lembram e contam o passado, o elaboram, dão um sentido a si mesmos, aos outros, ao passado e ao presente. Da parte dos leitores das autobiografias, a quantidade responde – ou responderia – ao interesse de se conhecer uma história silenciada. Num primeiro momento, muitos destes leitores eram os que não sabiam, esta espécie de personagem constante da história que atravessa os tempos em diferentes partes do mundo assistindo a toda espécie de crime sem nada ver. Em seguida, vieram as novas gerações. Assim, no encontro do precisar falar e do querer ouvir; a explicação para a quantidade de autobiografias (ROLLEMBERG, 2006, p. 83).

Os filmes de Lucia Murat não são autobiografias no seu sentido *stricto sensu*. É possível afirmar que as experiências da cineasta, como seu envolvimento com a militância de esquerda e a sua prisão pelos militares, são as motivadoras, servem de inspiração, para

² Em entrevista realizada pela revista *Filmecultura*, cujo número foi publicado no segundo semestre de 2013, Lucia Murat fala da sua resistência em referir-se à sua produção cinematográfica como política. Ela afirmou que o termo acabou tornando-se um clichê e carrega um teor depreciativo. Não considera o seu cinema como panfletário nem de mensagens, tampouco tem interesse em fazer proselitismo.

³ Depoimento da cineasta em entrevista realizada em 19/01/2018, na produtora Taiga, em Botafogo, Rio de Janeiro.

as questões que estruturam as histórias de seus filmes. Com exceção do longa-metragem *Uma Longa Viagem* (2011), a cineasta não aparece nos filmes como uma das “personagens” da trama.

Na década de 1930, o filósofo Walter Benjamin lamentava uma situação na qual ele notava a não valorização das experiências, denominada por ele, de pobreza:

Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, por hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (BENJAMIN, 1994, p. 114).

Se, para o filósofo, a história está repleta de “agoras”, o narrar as experiências é algo imprescindível para ela. As experiências formam os patrimônios culturais dos grupos sociais:

Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie (BENJAMIN, 1994, p. 115).

Diante da pobreza de experiências notada por Benjamin, o ato de narrar também se torna ausente:

É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências (BENJAMIN, 1994, p. 197-198).

Walter Benjamin menciona que os soldados que lutaram na Primeira Guerra Mundial “voltaram mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim pobres em experiência comunicável”. Para ele, os livros publicados a respeito não deram conta de transmitir as experiências desses sujeitos como fariam as narrativas orais (BENJAMIN, 1994, p. 198). Segundo o afirmado por Benjamin, há uma grande dificuldade em se narrar o trauma do *front*. Partindo das constatações do filósofo, Beatriz Sarlo apresenta o seguinte questionamento: “A experiência se dissolve ou se conserva no relato?” (SARLO, 2007, p. 23). Em outras palavras, até que ponto as experiências podem ser narradas ou representadas?

A autora responde ao questionamento, ao afirmar que “a narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado” (SARLO, 2007, p. 24) O testemunho só existe quando há experiência, e esta necessita da narração: “a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum*” (SARLO, 2007, p. 24-25).

Na leitura benjaminiana, o romance “tomou o lugar das ‘formas artesanais’ de transmissão”. Essa era a visão que o filósofo tinha da modernidade e como ela interferia não apenas nas dinâmicas sociais como também nas subjetividades dos sujeitos. “No momento em que o risco da experiência se interioriza na subjetividade moderna, o relato da experiência se torna tão problemático como a própria possibilidade de construir seu sentido” (SARLO, 2007, p. 27).

Walter Benjamin questionava as possibilidades de as experiências dos indivíduos serem trazidas à tona pelas narrativas dos romances. Nós consideramos que a narrativa cinematográfica de Lucia Murat é uma expressão de suas experiências subjetivas e políticas; um conjunto de filmes que se propõem a narrar eventos relacionados a um determinado momento da história nacional; obras que expressam subjetividades não apenas da cineasta mais também de outras mulheres, e outros sujeitos, por exemplo, as de Heitor no filme *Uma Longa Viagem*⁴. Cabe mencionar o questionamento de Beatriz Sarlo no que diz respeito à concepção benjaminiana sobre o relato da experiência na sociedade moderna:

Se seguirmos Benjamin, acaba sendo contraditório em termos teóricos e equivocado em termos críticos afirmar a possibilidade do relato da experiência na modernidade e, especialmente, nas épocas posteriores ao choque da Grande Guerra. Se esta rompeu a trama da experiência e discursos, que rupturas não produziram o Holocausto e, depois, os crimes em massa do século XX, o Gulag, as guerras de limpeza étnica, o terrorismo de Estado? (SARLO, 2007, p. 27-28).

Sem ignorar os impactos da modernidade na vida dos indivíduos e até mesmo na esfera do subjetivo, considerando as premissas apresentadas por Beatriz Sarlo (2007), defendemos que as subjetividades dos indivíduos ganharam projeções nas esferas públicas nas últimas décadas; elas também se tornaram alvo de interesse das instâncias do capitalismo. Um dos exemplos desse fato é o mercado editorial interessando pelas biografias e autobiografias de pessoas que viveram situações-limite.

⁴ Todavia, não devemos desconsiderar que as representações das experiências em algumas situações deparam-se com limites, não conseguem expressar as suas reais especificidades e dimensões.

Entre os pontos importantes das constatações apresentadas por Walter Benjamin, ressaltamos o fato de ele ter aberto um caminho de reflexão que considera a memória “como instância reconstituidora do passado” (SARLO, 2007, p. 28), assim como de não ter desconsiderado “as aporias da relação entre história e memória” (SARLO, 2007, p. 29). Em outras palavras, o filósofo não deixou de destacar a relação não harmônica entre história e memória, e os conflitos que as rodeiam.

Ao considerarmos os limites dos relatos das experiências, é cabível mencionar que, por exemplo, as experiências nos campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial, ou até mesmo outros eventos da história da humanidade marcados por genocídios e graves violações de direitos humanos, não podem ser transmitidas. “Os ‘condenados’ já não podem falar e esse silêncio imposto pelo assassinato torna incompleto o testemunho dos ‘sobreviventes’” (SARLO, 2007, p. 34-35). As intensidades das experiências nos campos de concentração são irrepresentáveis (SARLO, 2007, p. 35).

Márcio Seligmann-Silva menciona que a impossibilidade de representação da catástrofe tem relações com o fato de o real estar “impregnado por essa catástrofe”. A partir do momento que emerge “a nova definição da realidade como catástrofe, passou ela mesma, aos poucos, a ser tratada como impossível” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 75); assim, o caráter universal da linguagem é questionado diante da “possibilidade de uma intuição imediata da ‘realidade’”. As críticas em torno “da representação nos seus moldes tradicionais” ocorreram cercadas de ambiguidades: o discurso deveria ser substituído pela imagem; em outras palavras, a palavra daria lugar à imagem, e “seus adeptos defenderam uma descrição realistas dos fatos – novamente nos moldes tradicionais”. A *Shoah* – um evento-limite – motivou novas discussões acerca do real e a respeito das possibilidades de suas representações. “Busca-se agora uma nova concepção de representação que permita a inclusão desse evento” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 75).

O referido autor questiona: “Como dar testemunho ao irrepresentável? Como dar forma ao que transborda a nossa capacidade de pensar?” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 83). Acreditamos que Beatriz Sarlo responda a tais questões:

De modo radical, não se pode representar os ausentes, e dessa impossibilidade se alimenta o paradoxo do testemunho: quem sobrevive a um campo de concentração sobrevive para testemunhar e assume a primeira pessoa dos que seriam os verdadeiros testemunhos, os mortos (SARLO, 2007, p. 35).

Grosso modo, esses testemunhos deparam-se com alguns limites, uma vez que, segundo os autores apresentados, seus relatos não dão conta de trazer à tona as reais intensidades e especificidades das experiências de situações-limite. Todavia, a narrativa de experiências traumáticas assume uma função importante na nossa sociedade. Como ressalta Márcio Seligmann-Silva: “Narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido de desejo de renascer” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66). Em sociedades que vivenciaram catástrofes históricas, como o Holocausto, genocídios, perseguições violentas de alguns grupos de sua população, “a memória do trauma é sempre uma busca de *compromisso* entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 67). Como demonstraremos, os filmes de Lucia Murat assumem essa característica, sobretudo *Que Bom Te Ver Viva* (1989), e, em uma escala menor, *Uma Longa Viagem* (2011), quando a cineasta fala de sua prisão e das torturas das quais foi vítima.

No que diz respeito aos testemunhos de mulheres que militaram em movimentos de resistência à ditadura civil-militar e foram vítimas da violência de Estado, cabe ressaltar que eles possibilitam a reconstrução de subjetividades dessas mulheres; isso ocorre quando os seus relatos passam para uma esfera pública, desestabilizando uma percepção do passado recente e, também, do presente, uma vez que criam espaços para novos posicionamentos de quem narra e de quem escuta (TEGA, 2019, p. 22).

O historiador na sociedade contemporânea assume um papel essencial: “ele precisa transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem-nomes, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados”. Seu ofício tem um caráter altamente político. A luta “contra o esquecimento e a denegação” é também uma luta “contra a repetição do horror”. Ofício que também tem dimensões no campo ético e psíquico: “as palavras do historiador ajudam a enterrar os mortos do passado e a cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados”. Assim, o trabalho de luto nos ajuda, os vivos, a termos lembranças dos mortos para melhor vivermos hoje. Uma preocupação não apenas “com a verdade do passado”, mas também com um presente verdadeiro (GAGNEBIN, 2006, p. 47). De acordo com o mencionado no início desta tese, os filmes acabam por constituir narrativas históricas. Eles fomentam discursos e têm influências nos processos de formação das consciências históricas dos indivíduos. Os mesmos trazem a público situações de catástrofes e experiências traumáticas vivenciadas por diferentes grupos sociais.

Os testemunhos de mulheres que sofreram sevícias, as quais assumiram especificidades pelas condições de gênero, não encontram na prática testemunhal jurídica

possibilidades de reconstruções subjetivas. O testemunho na esfera jurídica não possibilita uma compreensão a partir das particularidades da condição do ser mulher; diante disso, faz-se necessário criar condições para que esses relatos sejam acolhidos e disseminados em outros espaços. Os livros autobiográficos, ou os que trazem diferentes depoimentos, e os filmes, para citar apenas alguns meios, são possibilidades de elaboração e de trazer para uma esfera pública as experiências dessas mulheres. Eles são “manifestações de memória” que “recuperam e realizam uma parte da experiência que havia sido silenciada social e historicamente” (TEGA, 2019, p. 55).

Nesse sentido, *Que Bom Te Ver Viva* é um dos principais filmes nacionais que falam de forma escancarada e direta da tortura, a qual possuía graus de legitimidade dentro das instâncias de repressão. O principal foco do torturador é “despir o corpo e tentar alcançar a alma do torturado, estabelecer uma cunha entre o corpo e mente” com a intenção de acabar com a inteireza, integridade e a privacidade de sua vítima (MERLINO; OJEDA, 2010, p. 29-30). Os relatos das mulheres no filme citado revelam como a violência de Estado assumiu aspectos específicos relacionados às questões de gênero e nos levam a pensar como essas práticas continuam operantes no período democrático. De acordo com o mencionado, as experiências da cineasta são catalisadoras para a realização não apenas desse filme como também dos demais. Conhecer a trajetória de Lucia Murat faz-se necessário para a compreensão de sua obra.

1.1 Lucia Murat: da militância política ao cinema

Nós partimos da premissa de que a cinematografia da cineasta Lucia Maria Murat Vasconcellos, conhecida apenas como Lucia Murat, tem como particularidade o caráter militante e o da resistência. Estes aspectos presentes na produção de filmes da referida cineasta não se manifestam apenas no campo temático privilegiado por ela, mas também no estético. Um exemplo disso é o fato de ela resistir em realizar filmes para a televisão, afirmando que o foco de suas produções são as salas de cinema.

Uma parte da cinematografia da cineasta, entre outros aspectos, tem como principal característica a constituição de uma memória e de um discurso histórico a respeito de alguns elementos atuantes no período da ditadura civil-militar. Seus filmes, conforme o mencionado, priorizam perspectivas que ressaltam a militância da esquerda, a resistência, a diferença e a violência. Nota-se também em seus filmes o protagonismo de personagens femininas.

Conforme destaca Daniel Aarão Reis Filho, há uma concepção, desde os anos 1980, “para a elaboração da conciliação nacional e de um pacto democrático”, que a sociedade brasileira suportou a ditadura “como alguém que tolera condições ruins que se tornaram de algum modo inevitáveis, mas que, cedo ou tarde, serão superadas, como estava, de fato, acontecendo” (REIS FILHO, 2014, p. 8). A ditadura, nas palavras do referido autor, foi uma noite escura, “tempo de trevas”, que foi vencido. Apesar do silêncio imposto de forma autoritária à sociedade, alguns segmentos desta resistiram. Nesse sentido, destaca-se a luta revolucionária:

Assim, a luta revolucionária contra a ditadura seria reinterpretada como uma forma de resistência ao absoluto fechamento do regime, uma tentativa imposta pela ausência de brechas institucionais que viabilizassem, de algum modo, as lutas democráticas, uma reação desesperada à falta de alternativas (REIS FILHO, 2014, p. 8-9).

Lucia Murat afirma que os filmes que a influenciaram foram aqueles que ela assistiu em sua adolescência. Para a cineasta, a adolescência é o momento em que as coisas mais nos atingem, “deixando marcas profundas” (NAGIB, 2002, p. 323).

Os cineclubes, assim como para outros cineastas brasileiros, tiveram uma importância significativa na formação de Lucia Murat. Ela conheceu, por exemplo, o cinema soviético através desses espaços. Frequentar tais lugares e assistir a esses filmes, para ela, foram formas de resistência à ditadura. A censura que marcou boa parte da história da cultura brasileira foi muito operante no período da ditadura civil-militar, e os filmes que tinham cunho político, ou até outros que não possuíam essa característica, foram frequentemente censurados:

A Guerra Acabou, de Alan Resnais, muito me marcou e foi objeto de discussão. Nosso grupo de amigos encontrou nesse filme todas as opções da esquerda, que era o significado de nossas vidas. O cinema se fazia presente enquanto revolução, utopia, mas também propondo valores. Era um momento de grandes mudanças, a mulher ganhava participação ativa na sociedade, na política, na vida sexual. Havíamos sido educadas para casar e, de repente, rompemos com isso (NAGIB, 2002, p. 322-323).

Lucia Murat nasceu em 1949, no Rio de Janeiro, pertencente a uma família da classe média da sociedade carioca. Desde jovem, tinha o hábito da leitura, e entre seus autores preferidos estavam Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir. Em 1967, entrou na Universidade Federal do Rio de Janeiro, no curso de Economia, influenciada por um teste vocacional, optou por seguir essa profissão. Foi nesse universo que a cineasta engajou-se na militância política, chegando a exercer o cargo de vice-presidente do diretório da Faculdade de Economia da UFRJ. Na referida universidade, alguns dissidentes do PCB

discutiam a luta armada e realizavam questionamentos a respeito dos ideários do partido. Em 1968, Lucia Murat pertencia à Dissidência Estudantil da Guanabara (DI-GB), que posteriormente passou a designar-se Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) (CENTENO, 2014, p. 361).

A cineasta, assim como outros jovens, foi presa em 1968 no congresso da UNE em Ibiúna:

Fiquei encarcerada em São Paulo por uma semana, quando o AI-5 entrou em vigor. Tornei-me, assim, uma pessoa marcada. A partir daí, caí na clandestinidade, abandonei a vida legal e, em certo sentido, a vida cultural. Permaneci ligada à ação guerrilheira até meados de 1971, quando fui novamente presa. Minha vida se definia pela chamada revolução, nada mais existia (NAGIB, 2002, p. 323).

Lucia Murat viveu a efervescência e as contestações da geração de 1968. Em nossa pesquisa, no capítulo que analisamos o filme *A Memória Que Me Contam* (2013), trataremos uma breve discussão a respeito dos aspectos que marcaram essa época.

A cineasta afirma que foi inevitável uma identificação com os ideários da esquerda, pois, qualquer pessoa com o mínimo de generosidade, acabava seguindo-os; e que a utopia e a esquerda eram “coisas” muito fortes naquele momento⁵. Sua militância política foi acompanhada por uma formação intelectual: participou de cursos que discutiam desde os antigos gregos, a Kant, Marx, Engels e Althusser:

Na época eu me liguei a uma organização, e se fazia cursinho. Então, começava nos gregos e passava por Kant e ia para Hegel, Marx. Foi uma época também do pós-marxismo, que você tem uma influência muito grande do Althusser, e era mais ou menos isso. A gente estudou os clássicos separados da universidade, eram grupos de estudo. Mas assim de modernos, que eram modernos na época, eu me recordo mais do Althusser⁶.

Os depoimentos de ex-militantes das esquerdas que atuaram nos movimentos de resistência à repressão política – apresentados no filme *Tempo de Resistência* (André Ristum, 2004), baseado no livro de Leopoldo Paulino – convergem com o que foi dito por Lucia Murat a respeito dessa tomada de consciência política e de aproximação com os ideais da esquerda. Uma experiência no campo da cultura, e com inclinações à esquerda, anterior ao período relatado pela cineasta e pelos mais de 30 entrevistados do filme de André Ristum, foi a do Centro Popular de Cultura, que esteve ligado durante o

⁵ Na atualidade, Lucia considera que a esquerda está perdida. Apesar de ter votado todas as vezes no Partido dos Trabalhadores (PT), tem severas críticas a fazer ao partido.

⁶ Depoimento da cineasta na entrevista realizada em 19/01/2018, na produtora Taiga, em Botafogo, Rio de Janeiro.

seu período de atuação, do ano de 1962 a 1964, à UNE, na Guanabara (ORTIZ, 2012, p. 68). Em linhas gerais, o CPC da UNE se propôs a promover uma arte revolucionária. A análise da realidade social feita no espectro do CPC articulou-se por meio do conceito de alienação, o qual esteve muito presente nos textos produzidos na época pelos integrantes do Centro, entre eles, os estudantes da UNE, Ferreira Gullar e nas ideias formuladas por Carlos Estevam referentes à cultura popular. Nessas reflexões, há uma oposição entre uma “cultura alienada” pertencente às classes dominantes, em algumas situações vivenciadas pelas classes dominadas, e uma “cultura desalienada”. O CPC tinha a intenção de promover a verdadeira cultura popular, sendo as demais consideradas como falsas manifestações populares (ORTIZ, 2012, p. 74).

Após o sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick, em 1969, Lucia Murat passou a viver totalmente na clandestinidade: “E eu fui para clandestinidade no AI-5, em dezembro, porque eu já tinha sido presa em Ibiúna, então meio que foi uma diretriz da organização, digamos assim, que quem tivesse caído, passasse para clandestinidade com o AI-5”⁷.

Nos inícios de 1970, ela viajou para a Bahia. Entre as funções desenvolvidas, ficou incumbida de trabalhar na reorganização do MR-8 em Salvador. Com a repressão intensificada, sua amiga de militância Vera Silvia Araújo Magalhães foi presa e torturada e o namorado dela, José Roberto Spigner, também militante, foi morto (CENTENO, 2014, p. 363). Por três meses, Murat ficou trancada dentro de um apartamento, até que foi levada para o Rio de Janeiro. Em abril de 1971, foi presa. Ali foi torturada, assim com as mulheres que aceitaram dar seus depoimentos em *Que Bom Te Ver Viva*.

Ela passou dois meses e meio no Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi) e, depois, ficou três anos na prisão. Considera a experiência da violência e da tortura uma experiência-limite, que marcou o resto de sua vida e as suas produções cinematográficas, marcadas por forte teor autoral.

Assim como outras vítimas da tortura, Lucia Murat foi submetida ao pau de arara, espancamentos, choques elétricos, entre outras atrocidades que foram postas em prática contra aqueles que de alguma forma opuseram-se ao governo dos militares. Em 28 de maio de 2013, Lucia Murat relatou a experiência traumática da prisão e da tortura para a

⁷ Depoimento da cineasta na entrevista realizada em 19/01/2018, na produtora Taiga, em Botafogo, Rio de Janeiro.

Comissão da Verdade do Rio de Janeiro⁸. A sua participação na audiência pública da referida comissão causou grande repercussão, pois mesmo as pessoas que a conheciam não sabiam que tinha sido torturada na prisão. Ela comenta: “Eu fiquei muito assustada com a repercussão, apesar de ter feito tantos filmes discutindo a questão”⁹. A cineasta acabou ficando com sequelas, não apenas psicológicas com também físicas. Por causa das sevícias, acabou tendo flebite na perna direita.

Antes de iniciar sua carreira de cineasta, Lucia Murat trabalhou no *Jornal do Brasil* e em *O Globo*. A escrita sempre esteve muito presente em sua vida. Atuou inicialmente como jornalista no jornal da UNE e no da própria faculdade. Ao sair da prisão, não quis voltar a trabalhar como economista. Não podia assinar os textos que escrevia, e o SNI pediu a ela que saísse do JB. Contudo, Murat afirma que em *O Globo* encontrou boa acolhida, uma vez que o Partido Comunista do Brasil, o Partidão, à época, tinha uma influência muito grande no veículo:

Eu sempre fui muito ligada em cinema. Fui da geração Paissandu, a gente assistia todos os filmes da época, boa parte da minha geração também. Eu tinha grandes amigos, um grande amigo que participou daquele festival JD, fez curtas, até este foi assassinado. Quando eu saí da cadeia, quer dizer, eu sempre escrevi, mesmo na militância, participei como jornalista dos jornais clandestinos, o *Metropolitano* da UNE, o jornal da faculdade, tanto da resistência [...]. Eu sempre escrevi, quando saí da cadeia, não quis voltar a trabalhar como economista, nem ficar na área mais matemática, apesar de ser muito ligada, eu sempre fui muito ligada à matemática, gosto muito. Com a vida toda que eu tive, era muito difícil ter uma atividade tão concentrada e tão distante [...]. Então, eu tinha alguns amigos na imprensa, e eu fui trabalhar em jornal, era inevitável. Foi difícil, eu tive que usar outro nome, ainda estava na ditadura. Mas mesmo alguns jornais, eu fui para o JB, [...] mandou me retirar. *O Globo* tinha posição meio engraçada, era o Partidão meio que dirigia, então, [...] eles que dirigiam e eles foram muito legais com a gente. Então, a gente tinha trabalho, mas não podia assinar o nome, não tinha carteira assinada, sem nome. Mas a direção do jornal fazia vista grossa. E aí eu comecei a trabalhar com o jornalismo, logo depois, dois anos, um ano depois, eu comecei a fazer contato com as pessoas de cinema. Me casei com o Paulo que fazia cinema, eu que tive a ideia de fazer o filme na Nicarágua, que foi minha primeira experiência cinematográfica.

Sua geração foi posterior aos cineastas do Cinema Novo e contemporânea ao Cinema Marginal de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, que são um pouco mais velhos do que ela. Essas gerações de cineastas influenciaram diretamente Lucia Murat. Quando eles estavam começando a lançar seus filmes, Lucia estava ingressando na militância política. Ela admite uma identificação maior com o Cinema Marginal:

⁸ No capítulo que analisamos o filme *Uma Longa Viagem* (2011), escrevemos um pouco mais sobre a prisão da cineasta.

⁹ Depoimento da cineasta na entrevista realizada em 19/01/2018, na produtora Taiga, em Botafogo, Rio de Janeiro.

Eu lembro que, quando a gente já estava na clandestinidade, eu e Zé Roberto, que era um grande amigo meu, fomos ver *O Bandido da Luz Vermelha*, armados e tudo, nos arriscamos para poder ver o filme – a gente tinha que ver aquele filme, ela era o filme da guerrilha! Claro que *Deus e o Diabo na Terra do Sol* também foi um dos filmes que mais me marcaram, mas nossa geração era o do *Bandido*. Eles representavam muito mais a guerrilha e a luta armada do que o Cinema Novo (FILMECULTURA, 2013, p. 90).

Em 1978, ela viajou para a Nicarágua para filmar um documentário, em parceria com Paulo Adário. As filmagens resultaram no filme *O Pequeno Exército Louco* (1984)¹⁰. Em linhas gerais, o filme traz elementos referentes à guerra civil na Nicarágua:

Nessa época, o cinema ainda era para mim um apêndice. A experiência de “O Pequeno Exército Louco” foi muito boa neste sentido, para pensar minha sobrevivência, minha geração e a América Latina. Minha ida à Nicarágua passava pelo fato de o país estar vivendo uma guerrilha muito parecida com a nossa e naquele momento os militares sandinistas estarem vencendo (BEZERRA, 2005, p. 19).

Em entrevista concedida pela cineasta para o desenvolvimento desta pesquisa, ela reafirma que o filme em questão foi de certa forma uma busca pela sua geração, e ponto de partida para a sua realização foi a tomada do Congresso Nacional pelos sandinistas:

A ideia era fazer um documentário. O que que a gente tinha [...] eu hoje analiso que eu estava procurando a minha geração [...] que estava praticamente destruída [...] que de repente ressurgiu em um pequeno país da América Latina, quando eles entraram no Congresso Nacional, e foi em função dessa história que a gente foi para lá. Logo depois, eles tomam o poder e aí já é outra história. Mas a gente foi em função da entrada deles no Congresso Nacional¹¹.

Nos inícios da década de 1980, ela começa a trabalhar para a televisão. Trabalhou para extinta Manchete e dirigiu uma série de documentários sobre eleições para a TVE. Anos depois, no começo dos anos 1990, dirigiu outra série de documentários intitulada *Testemunhos*, com personalidades da política brasileira do século XX, para a Manchete. Entre suas outras produções, sem incluir seus longas-metragens, estão *O Caso Eu Conto Como o Caso Foi*, que tratava de adaptações de contos e romances da literatura brasileira, *Apolônio de Carvalho* (1993), *Gilda de Abreu* (1993), *Carmem Santos* (1993) e *Carta de Caminha* (1994)¹².

O fechamento da Embrafilme em 1990, no governo de Fernando Collor de Mello, prejudicou a produção cinematográfica brasileira. Tunico Amancio (2007, p. 181) destaca

¹⁰ A finalização do filme não foi financiada pela Embrafilme, mas sim pelo Conselho Mundial de Igrejas da Suíça e por uma produtora de São Paulo.

¹¹ Depoimento da cineasta na entrevista realizada em 19/01/2018, na produtora Taiga, em Botafogo, Rio de Janeiro.

¹² *Doces Poderes* (1996), *Brava Gente Brasileira* (2001), *A Nação que Não Esperou por Deus* (2015), *Em Três Atos* (2015) e *Praça Paris* (2018) são outros filmes dirigidos pela cineasta.

que o encerramento das atividades da Embrafilme afetou a capacidade de produção e de competitividade do cinema nacional dentro do próprio mercado brasileiro. O nosso cinema foi reduzido a uma atividade periférica, necessitando recomeçar do zero. O cinema brasileiro, que nos anos 1970 lançou mais de 100 filmes por ano, apresentou um declínio expressivo de suas produções. Diante dessa conjuntura, o cinema norte-americano passou a ocupar cada vez mais espaços no mercado cinematográfico brasileiro.

Consequentemente, a carreira de Lucia Murat como cineasta foi prejudicada, e ela não conseguiu dar continuidade às atividades da sua produtora de filmes, a Taiga, sendo obrigada a fechá-la por um tempo:

Foi um inferno em todos os sentidos. Eu tive uma grande sorte de ter lançado “Que Bom Te Ver Viva” em 1989. Na época pensávamos em adiá-lo para o ano seguinte. Imagina! Para você ter uma idéia, em 1990, quando Collor fechou a Embrafilme, eu tinha uma série de convites para levar o longa a festivais no mundo inteiro, mas eu não tinha o filme. Ele estava preso na Embrafilme. Eu me senti novamente na guerrilha. Nós conseguimos entrar lá dentro com a ajuda de um funcionário amigo, que se propôs a assinar um documento com se tivéssemos pedido o filme duas semanas antes do desmantelamento da Embrafilme. Ele assinou o pedido falso, e eu tive que pegar a cópia e sair pelos fundos do prédio, onde um amigo me esperava. Quase uma ação armada. Naquele mesmo ano, pensei na trama “Doces Poderes”, mas era impossível levar aquilo adiante. Eu tive até que fechar a Taiga Filmes, levei ela para casa por dois anos (BEZERRA, 2005, p. 20).

Ela afirma que o cinema não surgiu em sua vida como profissão, mas como uma forma de resgatar uma questão do passado. Seria esse o propósito de *O Pequeno Exército Louco*. Conforme mencionamos, ela pretendia com a realização desse filme entender a sua geração. Gostando dessa primeira experiência de filmar, Lucia Murat construiu sua trajetória na produção cinematográfica brasileira (FILMECULTURA, 2013, p. 90).

Lucia Murat afirma que o seu trabalho como cineasta é regido pelas seguintes questões:

O que é humano? O que não é humano? O que é enlouquecedor? Por que você sobrevive e por que você não sobrevive? Essas questões todas é que passaram, digamos assim, a marcar esse tipo de trabalho que eu comecei a fazer muitos anos depois; depois de muita busca e muita reflexão (ROZANO, 2001, p. 152).

A cinematografia da referida cineasta é marcada por um forte caráter pessoal. Segundo ela, o fato de trabalhar com temáticas tão próximas de suas experiências de vida acaba gerando uma insegurança. Acredita que o seu cinema não é experimental, pois com os seus filmes sempre tem a intenção de comunicar-se com o público (BEZERRA, 2005, p. 21). Confessa que a relação com a crítica é complicada. No tipo de trabalho que realiza,

é inevitável não receber críticas: “Não tem como, você está na chuva é para se molhar!”¹³. No conjunto, considera que a recepção do seu trabalho perante a crítica cinematográfica é boa:

É uma coisa, mas agora eu concordo que o conjunto é muito positivo em relação ao meu trabalho, me ajudou a continuar fazendo cinema. Já que eu sou uma pessoa que não faz filmes [para grandes públicos], tem que ter alguma coisa para justificar isso diante da Ancine¹⁴.

Consideramos que a produção de Lucia Murat não alcança um número amplo de espectadores e, ainda que tenha boa acolhida da crítica cinematográfica do país, como ela mesmo afirma, seus filmes não chegam às classes mais populares. A cineasta reconhece essa situação no que diz respeito a suas produções cinematográficas, e diz que, quando busca por financiamento para a realização de seus filmes, enfatiza o fato da boa acolhida que a crítica tem em relação a eles.

Quando questionada sobre o papel do cinema no que diz respeito ao direito à memória e à verdade, afirma que ele colabora, mas tem uma capacidade menor do que as iniciativas governamentais. Para ela, há muito que fazer no Brasil, quando o assunto são as políticas de memória e reparações. Cita como exemplo o caso de Rubens Paiva, sobre o qual prestou depoimentos; os acusados chamados a prestar esclarecimentos sempre encontram uma brecha na legislação para não comparecer, e as investigações e as devidas condenações não se efetivam.

Entretanto, Lucia Murat enxerga o contexto atual do cinema de forma muito positiva. Acredita que houve um avanço muito grande. Há uma nova geração com uma proposta diferente da sua. Acha tal proposta interessante. A sua filha, Júlia Murat, faz parte dessa geração. Acredita que, desde os anos 1960, não havia uma geração com propostas inovadoras como a atual. Todavia, reconhece que a situação representada pelo cenário político vigente não está muito favorável para a viabilização dos filmes. Afirma que a política dos editais de outrora possibilitou a realização de filmes de cunhos mais autorais:

É isso que eu falei, que é uma coisa que se estabeleceu com a abertura, inclusive, desses filmes autorais; eu não sei como vai ficar agora, porque você tem pessoas que assumiram o poder no cinema que têm um discurso totalmente

¹³ Depoimento da cineasta na entrevista realizada em 19/01/2018, na produtora Taiga, em Botafogo, Rio de Janeiro.

¹⁴ Idem.

favorável ao cinema comercial. É que o cinema é uma coisa muito ao longo prazo, demora para acontecer¹⁵.

Para a cineasta, as políticas afirmativas no cinema devem existir para as minorias, sobretudo para os negros:

Para todo mundo, particularmente para os negros, que é mais complicado do que para mulheres. Acho que mal ou bem a gente cresceu muito [...] quando eu comecei no cinema, não tinha nenhuma mulher nas áreas técnicas, hoje em dia você tem várias. Mas também é fruto de muita movimentação¹⁶.

Ela não gosta do termo “sensibilidade” para diferenciar os filmes feitos por mulheres dos feitos por homens:

Eu não gostaria desse termo sensibilidade. Essa sensibilidade é do ser humano, tem ser humano que tem, tem ser humano que não tem, não é isso. Mas obviamente que a tua experiência como mulher vai refletir no teu trabalho, a sua experiência como negro. Então, é inevitável que você tenha filmes com mais personagens femininos, com mais protagonistas femininas, e uma realidade que você viveu, que é mais crítica. É inevitável!

Também é crítica quanto à designação “cinema de mulheres”:

Eu acho um gueto! O cinema de mulheres é um gueto. Quando eu comecei a fazer cinema, ainda existiam muitos festivais de mulheres, depois foram terminando alguns, os melhores ficaram, os que eram menos fundamentalistas [...]. Mas acho que o movimento feminista avançou de uma maneira maravilhosa. Acho que o que essa juventude fez muito à frente do que a minha geração, porque também a discussão de gênero é muito mais ampla, tem o movimento LGBT, na época sequer se falava, havia um preconceito absurdo! Então, acho um avanço incrível o movimento feminista que existe hoje¹⁷.

Afirma sem hesitar que o feminismo influenciou na sua formação e na sua obra. O livro de Simone de Beauvoir foi seu livro de cabeceira. Sobre o feminismo, diz: “Acho que representou um pouco minha experiência de vida como mulher”¹⁸.

Os riscos e poucos investimentos que existem no mercado cinematográfico brasileiro não foram motivos para fazê-la desistir de realizar seus filmes. O cinema, que em um primeiro momento era a forma como a jovem Lucia lidava com as questões do mundo, com os anseios e as expectativas da revolução, anos depois, se tornou uma forma para lidar com um passado doloroso. Para ela, o cinema foi a maneira encontrada para sobreviver:

¹⁵ Depoimento da cineasta na entrevista realizada em 19/01/2018, na produtora Taiga, em Botafogo, Rio de Janeiro.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Depoimento da cineasta na entrevista realizada em 19/01/2018, na produtora Taiga, em Botafogo, Rio de Janeiro.

Daí eu entendi que não podia ter medo do risco para fazer filmes. Quem já viveu perto da morte não sente medo dessas coisas. Por isso eu optei por produzir, mesmo em condições precárias. Se eu tivesse tentado fazer produções para o mercado, poderia ter ganhado muito mais dinheiro. E se eu tivesse esperado algum dia na vida para ter o orçamento e a produção ideais para um filme, não teria feito nem o primeiro. O cinema acabou se tornando minha maneira de sobrevivência (FILMECULTURA, 2013, p. 90).

1.2 A militância feminina nos movimentos de esquerda

O filme *Que Bom Te Ver Viva*, conforme já mencionado, estrutura-se a partir do gênero ficcional e do documentário. No primeiro caso, temos um monólogo de uma personagem, um *alter ego* da cineasta e também das oito entrevistadas. Tratando-se da vertente documentário, encontramos um estilo bem recorrente dos cineastas ao trabalhar com o gênero, que é a utilização dos relatos e das imagens de arquivo (nesse caso foram utilizadas imagens de notícias de jornais, algumas delas dizem respeito às entrevistadas). Outro recurso bastante utilizado em documentários tidos como tradicionais, a narração, também está presente nesse filme de Lucia Murat; todavia, a cineasta utiliza-se dele de forma mais poética e lúdica. A voz *over* do filme não relata de forma distanciada e objetiva eventos relacionados à vida das mulheres militantes, mas aproxima-se da vida delas de forma sutil. A narrativa fílmica é marcada por um caráter lúdico, crítico e questionador.

A dramaticidade do filme é construída pela trilha sonora, pelas constantes celas de prisões que fazem a passagem de um *take* para outro. E é evidente que ela apresenta-se nos relatos das oito mulheres, ora de forma mais evidente, expressa nas lágrimas, no discurso de indignação, ora de forma quase imperceptível, a partir de um olhar que revela uma dor remanescente, nos silêncios entre uma fala e outra.

Os depoimentos das mulheres foram gravados em vídeo, em *close*. Já as cenas que apresentam o cotidiano das entrevistadas, em finais da década de 1980, são filmadas com luz natural. Já os monólogos representados por Irene Ravache nos são apresentados por meio de uma cenografia teatral, “onde a presença da atriz e o enquadramento frontal da câmera aludem a um palco” (MARTINS; MACHADO, 2014, p. 73).

A partir da narrativa fílmica, estruturada pelos depoimentos das mulheres entrevistadas e pelas encenações da atriz Irene Ravache, tornam-se públicas histórias e memórias da resistência à ditadura civil-militar e a violência que ela perpetuou. Conhecer as histórias dessas mulheres é de suma importância, pois elas dizem respeito a um momento da história nacional. E suas vivências na militância política e violências sofridas com as prisões e a tortura devem compor as narrativas históricas referentes à ditadura

civil-militar, assim como pertencer às instâncias de nossa memória coletiva. Os depoimentos dessas mulheres influenciam nos processos de não esquecimento da tortura, das diversas formas de violência perpetradas pela repressão (TEGA, 2019, p. 18).

Entre as oito entrevistadas, uma não quis identificar-se e optou por fazer um relato a partir de uma carta. Maria do Carmo Brito¹⁹ participou do comando da organização guerrilheira da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), foi presa em 1970 e torturada durante dois meses. Ela foi um dos 40 presos políticos libertados em troca da liberdade do embaixador alemão Ehrenfried Anton Theodor Ludwig Von Holleben²⁰.

Figura 1 – Presos libertos em troca do embaixador alemão



Fonte: Palmar, 2012²¹

¹⁹ Nasceu em 1943, em Belo Horizonte. É uma socióloga.

²⁰ O embaixador alemão foi sequestrado pela VPR, em 11 de junho de 1970. O grupo que participou da ação denominava-se Unidade de Combate Juarez Guimarães de Brito. O aparelho onde Von Holleben ficou escondido ficava na rua Juvêncio de Menezes, número 535, no bairro Cordovil, no Rio de Janeiro. Pela libertação do embaixador, foi exigida a soltura de 40 presos políticos, entre eles 20 eram da VPR. Libertos, os militantes seguiram para o exílio na Argélia. A relação dos presos soltos é a seguinte: Almir Dutton Ferreira, Altair Luchesi Campos, Carlos Minc Baumfeld, Darcy Rodrigues, Dulce de Souza Maia, Edmauro Göpfert, Eudaldo Gomes da Silva, Flávio Roberto de Souza, Ieda dos Reis Chaves, José Araújo de Nóbrega, José Lavecchia, José Ronaldo Tavares de Lira e Silva, Ladislau Dowbor, Liszt Benjamin Vieira, Maria do Carmo Brito, Melcides Porcino da Costa, Oswaldo Antônio dos Santos, Oswaldo Soares, Pedro Lobo de Oliveira e Tercina Dias de Oliveira (integrantes da VPR). Os demais eram membros do MR-8, FLN e ALN: Aderval Alves Coqueiro, Ângelo Pezzuti da Silva, Apolônio de Carvalho, Carlos Eduardo Fayal de Lira, Carlos Eduardo Pires Fleury, Cid de Queiroz Benjamim, Daniel Aarão Reis, Domingos Fernandes, Fausto Machado Freire, Fernando Paulo Nagle Gabeira, Jeová Assis Gomes, Joaquim Pires Cerveira, Jorge Raimundo Nahas, Marco Antônio Azevedo Meyer, Maria José Carvalho Nahas, Maurício Vieira Paiva, Murilo Pinto da Silva, Ronaldo Dutra Machado, Tânia Rodrigues Fernandes e Vera Sílvia Araújo Magalhães (PALMAR, 2012).

²¹ Essa foto é mostrada no filme, quando nos é apresentada Maria do Carmo Brito.

Figura 2 – Fotograma de Maria do Carmo Brito



Fonte: Murat, 1989, 00:03:46

Estrella Bohadana, ainda quando secundarista, tornou-se militante do Partido Comunista do Brasil (PC do B), posteriormente entrou na Política Operária (POLOP) e no Partido Operário Comunista (POC). Participou também da Frente Operária em Volta Redonda, movimento que contou com militantes da Juventude Operária Católica (JOC), POC, do Partido Comunista Brasileiro (PCB), do PC do B, do Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR) e da Vanguarda Popular Revolucionária (VAR). Foi presa a primeira vez em 1970, no 1º Batalhão de Infantaria Blindado (1º BIB), em Barra Mansa. Foi companheira de cela de Dilma Rousseff no DOI-Codi do Rio de Janeiro, esteve presa no presídio feminino Talavera Bruce, localizado em Bangu, na cidade do Rio de Janeiro, atualmente Bairro de Gericinó. No referido presídio, encontrou com Jessie Jane, que também concedeu entrevista ao documentário de Lucia Murat, e Dulce Pandolfi. Poucos anos depois, foi presa novamente em São Paulo. Em 2014, participou de uma audiência pública da Comissão da Verdade D. Waldyr Calheiros, de Volta Redonda, na qual ela falou de sua militância, das torturas que sofrera enquanto presa política e da importância de realizarem-se denúncias sobre as violações de direitos humanos promovidas pelos governos dos militares²². Estrella Bohadana faleceu em 11 de maio de 2015, vítima de um câncer no pâncreas²³.

²² O depoimento de Estrella Bohadana pode ser assistido no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=IgPeZLIQtvG>.

²³ Filósofa, trabalhou como professora universitária e de dança flamenca.

Figura 3 – Fotograma de Estrella Bohadana



Fonte: Murat, 1989, 00:04:13

Maria Luiza Garcia Rosa (Pupi), de uma família tradicional de São Paulo, estudou em um colégio católico de elite e desde jovem mobilizou-se pelas questões sociais. Após dois anos da morte de seu pai, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, em 1964. No cursinho pré-vestibular, começou a envolver-se com o movimento estudantil, foi presa e torturada quatro vezes na década de 1970. Formou-se em Medicina na Universidade Federal Fluminense, é doutora em Saúde Coletiva pela Université de Montreal e trabalha como professora universitária.

Figura 4 – Fotograma de Maria Luiza Garcia Rosa (Pupi)



Fonte: Murat, 1989, 00:04:33

Rosalina de Santa Cruz (Rosa) nasceu no Recife e graduou-se em Serviço Social. Ela militou na Juventude Estudantil Católica (JEC) e, em 1963, entrou para Juventude Universitária Católica (JUC). Mais tarde, iniciou sua militância na Ação Popular e,

posteriormente, na Vanguarda Popular Revolucionária Palmares (VAR-Palmares). Foi presa em 1971 e torturada no DOPS, na cidade do Rio de Janeiro. É professora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Figura 5 – Fotograma de Rosalina de Santa Cruz (Rosa)



Fonte: Murat, 1989, 00:04:51

Criméia Alice Schmidt de Almeida participou da Guerrilha do Araguaia e militou no PC do B. Iniciou sua militância política no movimento estudantil. Foi presa a primeira vez no 30º Congresso da UNE realizado em Ibiúna, em 1968. Após a decretação do AI-5, em dezembro do mesmo ano do Congresso, Criméia passou a viver na clandestinidade. Ela acabou sendo presa pela Operação Bandeirante (Oban) e levada ao DOI-Codi de São Paulo. Local onde foi torturada grávida de sete meses.

Figura 6 – Fotograma de Criméia Alice Schmidt de Almeida



Fonte: Murat, 1989, 00:06:07

Regina Toscano atuou como militante do Movimento Revolucionário 8 de Outubro, foi presa e torturada no início dos anos 1970.

Figura 7 – Fotograma de Regina Toscano



Fonte: Murat, 1989, 00:06:27

Jessie Jane Vieira de Sousa foi militante da ALN. Após o sequestro de um avião no Rio de Janeiro, em 1970, foi presa; na prisão, assim como as demais militantes citadas, foi torturada. É professora de História na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Figura 8 – Fotograma de Jessie Jane Vieira de Sousa



Fonte: Murat, 1989, 00:07:01

Essas mulheres relatam aspectos sobre a vida na militância de esquerda e suas experiências na prisão, marcadas, sobretudo, pela tortura, e falam também de superação. O que é relatado nas entrevistas, no plano ficcional, ganha um grau de dramaticidade

maior. Ou seja, a personagem interpretada por Irene Ravache lida com o passado de uma forma mais trágica do que as entrevistadas. As situações cotidianas encenadas pela atriz remetem de forma constante ao fato de a personagem ter sido presa e torturada no passado. O *alter ego* torna evidente a dor das oito mulheres entrevistadas, predominando um discurso de indignação que se manifesta como uma catarse.

Os depoimentos são apresentados de forma convergente, através dos quais as mulheres narram os traumas da tortura, como seguiram com suas vidas ao saírem da prisão e, conforme mencionado, como superaram a experiência-limite que a tortura representa. Tal opção narrativa, no nosso ponto de vista, dá ao filme um caráter didático e de forte apelo às emoções do espectador.

Há mudanças dos aspectos estéticos do filme no que diz respeito aos planos das entrevistas e aos planos das encenações da atriz. Elas estão expressas na iluminação, no enquadramento da câmera e na fotografia fílmica. A linguagem do filme em questão optou por trabalhar com aspectos estilísticos caros ao cinema e explorar as possibilidades de intercalar depoimentos no formato de documentário com as já mencionadas encenações em um plano ficcional. *Grosso modo*, a estética e a narrativa fílmica vão construindo gradual e didaticamente um percurso memorialístico das experiências dessas mulheres, diferenciando as cenas do plano ficcional e as do plano documental, mas sem dicotomia entre elas; como já afirmado, o plano ficcional assume a função de evidenciar o trauma e a violência extrema da tortura.

“Por que sobrevivemos deve ser substituído por como sobrevivemos”²⁴ é uma das primeiras falas ecoadas no plano ficcional do filme, que remete às dificuldades ou, enfaticamente, às atrocidades as quais foram submetidos os presos políticos da ditadura civil-militar brasileira.

Conforme foi possível perceber, as entrevistadas participaram de organizações de esquerda diferentes. A militância das mulheres em organizações de esquerda no período correspondente às ditaduras militares na América Latina manifestou-se de forma significativa. Todavia, devemos considerar as dinâmicas próprias de cada um dos países, assim como ressalta Cristina Scheibe Wolff, podendo ser notado um descompasso entre os países da América Latina no que se refere aos efeitos da revolução sexual; em síntese, a propagação dos movimentos feministas:

²⁴ Depoimento da personagem interpretada pela atriz Irene Ravache (MURAT, 1980, 00: 00:56 – 00:00:57).

Um descompasso se criou também quanto aos efeitos da chamada Revolução Sexual e do feminismo internacional nesses países. Isso interessa muito quando estamos discutindo as relações de gênero. Por exemplo, em 1975, a Organização das Nações Unidas (ONU) decretou o Ano Internacional da Mulher, o que em vários países oportunizou a criação de organizações feministas, a realização de encontros de discussão das ideias feministas. No Brasil, este também foi um ano marcante para o movimento feminista. Com a chancela da ONU, criaram-se organizações e espaços de discussão que estariam totalmente interditados nos anos anteriores (WOLFF, 2010, p. 140).

Muitas jovens entraram na militância de esquerda a partir do movimento estudantil. As décadas de 1960 e 1970 foram épocas de expansão das universidades. Cursos como Ciências Sociais, História, Filosofia, Letras e Psicologia começaram de forma mais ampla a ser frequentados por elas. Devido ao cunho político inerente às discussões desses cursos, eles eram “focos de recrutamento para o movimento estudantil” (WOLFF, 2010, p. 146).

Mesmo envolvendo uma parcela pequena dos jovens da América Latina, pois no período referido o acesso à universidade ainda era restrito, o projeto de luta armada assumiu “ares de discurso de uma geração, um projeto da juventude”. Muitas mulheres participaram desse projeto (WOLFF, 2010, p. 149), sendo a militância considerada uma ferramenta para a mudança social (OBERTI, 2010, p. 13).

Levando-se em consideração questões de gênero, e seguindo as premissas de Alejandra Oberti (2010, p. 13-14), os relatos das guerrilheiras ligadas às organizações que combateram os regimes militares na América Latina não devem ser considerados apenas a partir de uma perspectiva que acredita recuperar aquilo que esteve às margens. Apesar de dificuldades encontradas por algumas delas para integrarem-se às organizações, suas atuações foram importantes para os movimentos, sem desconsiderar as características que cada um deles possuía; e, no contexto atual, tal atuação é reconhecida²⁵. No entanto, seria negligência ignorar que

as desigualdades históricas entre homens e mulheres foram reelaboradas e aprofundadas pela ditadura, que não admitia que mulheres desenvolvessem ações não condizentes com os estereótipos femininos de submissão, dependência e falta de iniciativa. Neste sentido, o Estado autoritário direcionou uma violência específica a elas, gerando distintas consequências e sequelas entre mulheres e homens (COMISSÃO DA VERDADE DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2015).

O número documentado de mulheres que se envolveram na luta política é inferior ao dos homens. De acordo como o destacado no relatório final da Comissão da Verdade

²⁵ Entre outros trabalhos que analisam a participação feminina nas organizações de resistência à ditadura civil-militar no Brasil, mencionamos *Mulheres que foram à luta armada*, de Luiz Maklouf Carvalho (1998).

do Estado de São Paulo, o *Dossiê Ditadura: Mortos e Desaparecidos Políticos no Brasil (1964-1985)* apresenta que entre os 436 casos de morte e desaparecimento registrados no documento, 11% são de mulheres. Dos 70 guerrilheiros desaparecidos na Guerrilha do Araguaia, 12 são mulheres (COMISSÃO DA VERDADE DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2015).

Analisando os processos organizados pelo projeto *Brasil: Nunca mais*, Marcelo Ridente (1990, p. 114) afirma que, na maioria dos grupos armados urbanos de esquerda que atuaram na resistência à ditadura civil-militar, o percentual de mulheres denunciadas ficou entre 15% e 20%. Com a análise dos referidos processos, aponta também que a média de mulheres nas organizações armadas de esquerda corresponde a um percentual de 18%. Para ele, esse índice está relacionado com o processo de libertação das mulheres, que ocorreu no final dos anos 1960, época em que muitas delas começaram a integrar as lutas de cunho político, questionando a ordem estabelecida. Cabe mencionar que esses questionamentos ainda não diziam respeito às agendas do feminismo em si, as quais começam a tornar-se perceptíveis na sociedade brasileira principalmente a partir da segunda metade da década de 1970.

No que diz respeito às classes sociais e às ocupações profissionais dessas mulheres que integraram os movimentos de esquerda, Marcelo Ridente (1990, p. 115) afirma que somente 10 das mulheres processadas exerciam trabalhos manuais rurais ou urbanos; número que corresponde a 1,7% do total de 578 mulheres denunciadas por participarem de organizações de esquerda. A maioria dessas mulheres era estudante, (180; 32,2%); em seguida, aparecem as professoras (133; 23%) e outras profissionais de nível superior (103; 17,8%); números que totalizam 422 mulheres, as quais pertenciam às camadas médias intelectualizadas.

1.3 Os depoimentos das mulheres entrevistadas

O filme é iniciado com um leiteiro informando o espectador sobre o golpe de 31 de março de 1964, e o Ato Institucional de 13 dezembro de 1968, o AI-5. São apresentadas informações sobre as entrevistadas, como organizações de esquerda de que elas participaram, período em que estiveram presas, profissão, estado civil e número de filhos. No momento em que as entrevistas eram realizadas, a cineasta optou por um enquadramento fechado nos rostos das mulheres (*closes*), e quando elas são filmadas em situações cotidianas, a câmera mantém-se distanciada, criando-se um efeito de

imparcialidade na representação, ao assumir como função principal mostrar o cotidiano dessas mulheres em finais dos anos 1980.

A primeira história que nos é apresentada no filme é a de Maria do Carmo Brito²⁶, que, conforme mencionamos, foi presa em 1970 e torturada por dois meses. Em uma negociação, foi trocada pelo embaixador alemão, Ehrenfried Anton Theodor Ludwig Von Holleben. Libertada, passou dez anos no exílio. O marido, Juarez Guimarães de Brito, o Juvenal, companheiro de militância, suicidou-se. Ele e Maria do Carmo haviam feito um pacto de morte, o qual ela não seguiu:

Muita gente me pergunta sobre esse pacto de morte. Esse pacto de morte não tinha muito a ver com política. Esse pacto de morte tinha a ver com o fato de que a gente achava que não conseguiria sobreviver ao outro. Mas a minha experiência mostrou que, na verdade, essa história de “tresloucada mata os filhos e ateia fogo às vestes”, é coisa de tresloucado mesmo, gente normal não faz isso! Quando chegou a hora eu atirei neles, ele arrancou a arma de mim e atirou em si mesmo, mas nenhum de nós matou o outro. Agora eu demorei muitos anos para descobrir que foi a minha parte saudável que me fez dar o tiro, em vez de cumprir ou me matar ou matar ele. E a saúde consistia em atirar, se defender! E não em se matar, se entregar. Demorei demais a descobrir. Eu me sentia culpada de não ter morrido! (MURAT, 1989, 00:10:23 – 00: 11:24).

Figura 9 – Fotograma de fotos de Maria do Carmo Brito com Juarez Guimarães de Brito



Fonte: Murat, 1989, 00:10:17

São exibidas também fotos dos filhos de Maria do Carmo; esse será um apelo constante no filme: mostrar situações cotidianas das mulheres com seus filhos, amigos e no trabalho. Tais situações revelam momentos da vida dessas mulheres que se distanciam em vários aspectos do envolvimento nos movimentos de resistência à ditadura civil-

²⁶ Para saber mais sobre atuação de Maria do Carmo Brito na luta armada, recomendamos o livro de autoria de Martha Vianna, *Uma tempestade como a sua memória: a história de Lia, Maria do Carmo Brito* (2003).

militar. Em outras palavras, mostram como elas deram continuidade a suas vidas e tentam conviver com o trauma da violência sofrida no passado.

Figura 10 – Fotograma de uma foto de Maria do Carmo com um de seus filhos



Fonte: Murat, 1989, 00:11:24

A gravidez foi uma forma encontrada por Maria do Carmo para lidar com o sentimento de culpa: “Aí foi que eu descobri que ser mulher era um maior barato!” (MURAT, 1989, 00:11:55 – 00:11:59). Então, como afirma a narradora do filme, com a maternidade Maria do Carmo resgatou a sua possibilidade de vida, tendo dois filhos. Como veremos mais adiante, não é apenas a tortura o aspecto que aproxima as mulheres entrevistadas no filme. Perceberemos também que a maternidade assume uma importância muito semelhante na vida delas.

Já no relato de Maria do Carmo fica evidente que a tortura praticada contra as mulheres assumiu proporções e especificidades ligadas às questões de gênero. Ela confessa às câmaras de Murat que estar presa e ser torturada mobilizou uma luta constante para se manter inteira. “Eu me lembro que estava menstruada eles para me pendurarem no pau de arara me punha uma calça de homem, nojenta, toda suja” (MURAT, 1989, 00:13:00 – 00:13:10). Ressalta também que, diante da tortura, é preciso travar: “Uma luta constante para se manter inteiro!” (MURAT, 1989, 00:12:54 – 00:12:56).

No tocante à tortura, Maria Auxiliadora de Almeida Cunha Arantes afirma que é uma “expressão da destrutividade entre os humanos” (ARANTES, 2011, p. 13). De acordo com Freud, a destrutividade é uma ação inerente ao humano e “o principal empecilho à cultura”. A tortura, conclui a pesquisadora, “é um ato humano que estabelece

uma fenda no próprio campo da humanidade. Uma fenda que não fecha” (ARANTES, 2011, p. 248).

A tortura é uma das engrenagens da máquina do Estado, usada para causar dor, sofrimento, terror, para obter informações e confissões das torturadas e dos torturados. Ela assume o *status* de política quando vítima as opositoras e os opositores do Estado. Em nosso país, esteve inserida na lógica e nas ações da doutrina de segurança nacional. Os governos dos militares, sem ela, não teriam alcançado as informações necessárias para manter a repressão contra suas e seus opositores (JOFFILY, 2010, p. 232):

A tortura política não visa somente obter informações, mas aniquilar, física e moralmente, o preso político. A tortura como método interrogatório é exercida por especialistas, dentro de um cuidadoso plano de combate. A utilização de policiais e militares sádicos e perversos faz parte desse plano, assim como o é o uso de outros, frios e altamente conscientes de seu papel como instrumento de repressão de classe. A estratégia da tortura inclui, também, a utilização de médicos indignos, a postos para “qualificar” a capacidade de resistência à tortura (JOFFILY, 2010, p. 232).

As mulheres torturadas enfrentam duas relações de poder: “a do opressor contra o oprimido e a hierarquia de gênero”. Os torturadores, ao não aceitarem as mulheres como figuras iguais a eles, fazem uso “de mecanismos de humilhação usando os tributos de gênero” (JOFFILY, 2010, p. 228). Os mesmos reproduzem clichês que estão arraigados no imaginário social para estigmatizar e ofender o gênero feminino, usando termos como “puta”, “mulher fria”, “insensível”, “mãe desnatura”, entre outros (JOFFILY, 2010, p. 231).

Retomando o que mencionamos anteriormente, a voz *over* fala a respeito das diferenças entre a vida de Maria do Carmo na época em que o filme foi realizado e a que levou quando estava envolvida com a militância. Sua rotina em finais da década de 1980 resumia-se em cuidar da casa, dos filhos e ir ao trabalho. O depoimento de sua mãe nos informa sobre as sequelas que as sevícias deixaram em sua vida. Maria do Carmo por anos ficou sofrendo com pesadelos. A narradora do filme, que é a atriz Irene Ravache, chama a atenção para o fato de o sofrimento permanecer e de a superação não se dar em sua plenitude. “É difícil o equilíbrio entre não conseguir esquecer e continuar vivendo. Um difícil equilíbrio para quem está de fora é impossível!” (MURAT, 1989, 00:16: 18 – 00:16:26).

Rosalina de Santa Cruz – a Rosa –, logo no início do filme, faz referências às situações que as mulheres torturadas eram submetidas: “Éramos torturadas sem roupa, nosso corpo era um objeto de tortura!” (MURAT, 1989, 00:04:50 – 00: 04:57). Regina

Toscano fala, posteriormente, da degradação sexual que sofreu. Sobre essa realidade que marcou a tortura, principalmente de mulheres, o relatório final da Comissão Nacional da Verdade (CNV) apresenta as seguintes constatações:

Inserida na lógica da tortura e estruturada na hierarquia de gênero e sexualidade, a violência sexual relatada por sobreviventes da ditadura militar constitui abuso de poder não apenas se considerarmos poder como a faculdade ou a possibilidade do agente estatal infligir sofrimento, mas também a permissão (explícita ou não) para fazê-lo. Foi assim que rotineiramente, nos espaços em que a tortura tornou-se um meio de exercício de poder e dominação total, a feminilidade e a masculinidade foram mobilizadas para perpetrar a violência, rompendo todos os limites da dignidade humana. Nesse espaço desempoderado, os perseguidos políticos tiveram seus corpos encaixados na condição de prisioneiras e prisioneiros. No exercício da violência, mulheres foram instaladas em *loci* de identidades femininas tidas como ilegítimas (prostituta, adúltera, esposa desviante de seu papel, mãe desvirtuada etc.), ao mesmo tempo que foram tratadas a partir de categorias construídas como masculinas: força e resistência físicas. Nesses mesmos espaços de violência absoluta, também foi possível feminilizar ou emascular homens (BRASIL, 2014, p. 402).

Choques nos órgãos sexuais, estupros, xingamentos, entre outros atos, foram ações comuns contra as presas políticas. Os crimes de estupro foram postos em prática especificamente contra as mulheres. Susel Oliveira da Rosa, utilizando-se de uma definição de Tania Navarro Swain, afirma que o estupro é cometido como uma arma de guerra, sem fazer distinções entre suas vítimas (ROSA, 2013, p. 59).

Na tortura, “as relações opressoras de sexo/gênero atingem seu ápice.” Tanto homens quanto mulheres, por meio das sevícias, tiveram suas integridades físicas e morais violentadas. Contudo, a violência sexual foi posta em prática, sobretudo, contra as mulheres. Os torturadores, em sua maioria, eram representados por homens, e, conforme menciona Olivia Rangel Joffily, por considerarem as torturadas “putas”, alternavam as sessões de torturas com as violências sexuais. “A dor física, nesse caso, é acrescida de atos de natureza íntima, aumentando o sentimento de humilhação das vítimas” (JOFFILY, 2010, p. 232).

Tais ações, nas palavras de Maria Luiza Garcia Rosa – Pupi –, promoveram a sua degradação enquanto ser humano. Assim como os outros amigos das mulheres, os quais declaram os seus pontos de vista sobre a tortura, um amigo de Maria Luiza lida com o tema como um campo desconhecido. Em sua fala, demonstra pouco conhecimento ou até mesmo um desconhecimento desta prática, tão comum no período autoritário brasileiro. O referido amigo afirma:

Nunca conversamos profundamente sobre a questão da tortura. Me parece que é um tema que constrange a todos, tanto para quem fala de sua experiência,

tanto quem ouve. Por isso, é um tema muito difícil de se falar. Inclusive, quando ela falou sobre esse filme, eu perguntei à Pupi: “Mas quem vai ver um filme sobre tortura?” (MURAT, 1989, 00:30:52 – 00:31:10).

Figura 11 – Fotograma do depoimento do amigo de Maria Luiza Garcia Rosa



Fonte: Murat, 1989, 00:30:48

Uma amiga de Regina Toscano não a vê como uma torturada: “Acho que é uma coisa que a gente evita pensar. Nunca penso nisso!” (MURAT, 1989, 00:43:07 – 00:43:13), desabafa. Uma colega de trabalho de Maria do Carmo diz não ter estrutura para ouvir falar sobre esse passado; não consegue entender como uma pessoa pode ter estrutura para superar a tortura.

As falas dessas amigas e amigos demonstram que, no período de realização do filme, o assunto tortura era ainda velado, pouco se falava a respeito no Brasil, apesar dos esforços de alguns segmentos da sociedade brasileira, principalmente daqueles representados pelos parentes de mortos e desaparecidos e pelos “ex-militantes”. O projeto que mencionamos anteriormente e que resultou no livro *Brasil: Nunca mais*, por exemplo, representa um longo trabalho preparado a partir dos fins da década de 1970, coordenado pela Arquidiocese de São Paulo. Essa obra é um importante marco no cenário de denúncias contra a ditadura civil-militar. Nela é possível encontrar processos arquivados no Supremo Tribunal Militar (STM), os quais foram copiados em segredo, revelando para a sociedade as violações dos direitos humanos promovidas pelos agentes da repressão, “com a cumplicidade, ativa e passiva, dos tribunais, militares e civis, e do conjunto das instituições republicanas” (REIS FILHO, 2014, p. 9).

Maria Luiza afirma que “é impossível discutir” (MURAT, 1989, 00:31:31 – 00:31:32) e que a sensação de solidão toma conta dela quando está em pauta o assunto

sobre as sevícias das quais foi vítima. Para Estrella, essa prática é um assunto que incomoda tanto que seus familiares e amigos preferem que ela esqueça: “Eles de alguma forma reivindicam para que eu esqueça [...] para que eu não entre em contato com uma coisa tão dolorosa” (MURAT, 1989, 00:20:48 – 00; 20:55). O marido dela afirma que esse é um trauma que não pode ser esquecido, mas também não pode “ocupar a vida inteira da pessoa. O equilíbrio é difícil, o sofrimento é garantido pelo resto da vida” (MURAT, 1989, 00: 22: 30 – 00: 22:41).

Os relatos demonstram que, na conjuntura que o filme foi realizado, não existia um espaço de escuta ativa para os testemunhos dessas mulheres. Segundo Danielle Tega, a escuta ativa permite um trabalho de transmissão necessário não somente para a construção das subjetividades daquelas e daqueles que recordam, mas também para a sociedade. Ela manifesta-se como uma ação de caráter político, “que se encontra nas disputas em torno do passado e nos debates sobre a memória social”. Uma transformação que busca o testemunho de quem narra e, também, “de quem ampara e escuta as palavras relatadas” (TEGA, 2019, p. 49).

A memória pode ser considerada como um fenômeno individual, algo íntimo; também como algo que pertence a uma coletividade e a um contexto social, como bem destacou Maurice Halbwachs. Ele, em síntese, discute como as memórias dos indivíduos têm relações com o quadro social do qual eles fazem parte. Seus pressupostos são referências nos estudos sobre a memória. Para ele, as rememorações pessoais situam-se “na encruzilhada das malhas de solidariedade múltiplas dentro das quais estamos engajados” (HALBWACHS, 1990, p. 14). As nossas lembranças são coletivas (HALBWACHS, 1990, p. 26). As memórias individuais são pontos de vista sobre as memórias coletivas, os quais estão suscetíveis a mudanças de acordo com os lugares que são ocupados pelos sujeitos:

A sucessão de lembranças, mesmo daquelas que são mais pessoais, explica-se sempre pelas mudanças que se produzem em nossas relações com os diversos meios coletivos, isto é, em definitivo, pelas transformações desses meios, cada um tomado à parte, e em seu conjunto (HALBWACHS, 1990, p. 51).

As memórias individuais e as coletivas estão relacionadas, ambas “se penetram frequentemente”. As primeiras, em algumas situações, para confirmarem “algumas de suas lacunas”, apoiam-se sobre as memórias coletivas, mas não deixam de seguir seus próprios caminhos; e em suas substâncias são assimilados e incorporados os aportes exteriores oriundos dessa relação com as memórias coletivas. Já as memórias coletivas

envolvem as memórias individuais; no entanto, não se confundem com elas. Suas evoluções ocorrem de acordo com suas próprias leis. As memórias individuais, que penetram nas memórias coletivas, “mudam de figura assim que sejam recolocadas num conjunto que não é mais uma consciência pessoal” (HALBWACHS, 1990, p. 53).

Ainda segundo Maurice Halbwachs, é do ponto de vista dos grupos sociais que consideramos os nossos passados (HALBWACHS, 1990, p. 74). À medida que estamos mais engajados nesses grupos e mais próximos de suas memórias, nossas lembranças podem ser renovadas e completadas (HALBWACHS, 1990, p. 75). Conforme discutiremos no quarto capítulo, “a versão histórica da esquerda” sobre a ditadura civil-militar tornou-se a predominante. Todavia, no contexto atual, notamos que tal versão não se mantém dentro de alguns nichos sociais, tendo em vista os discursos em prol de uma intervenção militar. Ou seja, podemos inferir que as memórias coletivas são influenciadas por posicionamentos ideológicos, especificidades, entre outros aspectos dos grupos sociais, podendo existir dentro de uma sociedade várias memórias coletivas oriundas dos variados grupos sociais.

Portanto, uma história nacional não dá conta de resgatar e preservar as memórias individuais e as de todos os grupos sociais que formam o corpo da nação:

Cada um de nós, com efeito, é membro ao mesmo tempo de vários grupos, maiores ou menores. Ora, se fixamos nossa atenção sobre os grupos maiores, por exemplo a nação, ainda que nossa vida e de nossos pais ou de nossos amigos estejam compreendidas nela, não podemos dizer que a nação como tal se interesse pelos destinos individuais de cada um de seus membros. Admitamos que a história nacional seja resumo fiel dos acontecimentos mais importantes que modificam a vida de uma nação. Ela se distingue das histórias locais, provinciais, urbanas, devido a que ela retém somente os fatos que interessam ao conjunto dos cidadãos, ou, se o quisermos, aos cidadãos como membros da nação. Para que a história assim entendida, mesmo que seja muito detalhada, ajude a nos conservar e encontrar a lembrança de um destino individual, é preciso que o indivíduo considerado tenha sido ele mesmo um personagem histórico (HALBWACHS, 1990, p. 78).

Mesmo existindo, de acordo com que é defendido pelo autor, um distanciamento entre a história nacional e as histórias individuais ou dos grupos sociais, acontecimentos nacionais podem modificar as existências dos indivíduos. Situação presente na trajetória de Lucia Murat, conforme demonstraremos na análise do filme *Uma Longa Viagem* (2011). Aspecto também presente nas vidas das mulheres que deram seus depoimentos em *Que Bom Te Ver Viva* (1989) e nas personagens dos filmes *Quase Dois Irmãos* (2005) e *A Memória Que Me Contam* (2013).

Embora os acontecimentos nacionais afetem a vida dos sujeitos, as memórias coletivas não são o mesmo que a história. Para o autor em questão, “a expressão ‘memória histórica’ não foi escolhida com muita felicidade, pois associa dois termos que se opõem em mais de um ponto”. Ele ressalta que um dos objetivos da história é estabelecer “uma ponte entre passado e presente, e restabelecer essa continuidade interrompida”, e questiona como seria possível “recriar correntes de pensamento coletivo que tomam impulso no passado, quando só podemos tratar do presente?” (HALBWACHS, 1990, p. 81).

Ele critica o aspecto erudito da história ao tratar dos fatos, menciona que poucos conseguem entender as narrativas históricas eruditas e que a história traz à tona apenas poucos elementos das memórias coletivas, “aquilo que ainda interessa às nossas sociedades”. Por sua vez, as memórias coletivas são correntes de pensamentos contínuos; tal continuidade não é artificial, pois recupera do passado somente o que “está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém”. As memórias coletivas não ultrapassam os limites dos grupos nos quais elas existem (HALBWACHS, 1990, p. 81-82). Nos processos de desenvolvimento das memórias coletivas, não existem “linhas de separação nitidamente traçadas”, elas são marcadas por “limites irregulares e incertos” (HALBWACHS, 1990, p. 84).

Indo ao encontro dos pressupostos de Maurice Halbwachs, Pierre Nora afirma que a memória opõe-se à história. A memória é uma expressão de vida “carregada por grupos vivos”; ela vive em evolução, “aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulação, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações”. A história é uma tentativa de “reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais”. Por outro lado, a memória corresponde a um “fenômeno sempre atual um elo vivido no eterno presente”; por sua vez, a história é “uma representação do passado”. A memória é afetiva e mágica, “se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transparências, cenas, censura ou projeções”. A história é uma “operação intelectual e laicizante”, que “demanda análise e discurso crítico” (NORA, 1993, p. 9):

A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quanto grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação

para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo (NORA, 1993, p. 9).

Em algumas situações, a história “pode apresentar-se como a memória universal do gênero humano”. Contudo, não há uma memória universal, na medida em que as memórias coletivas têm por suporte grupos limitados nos espaços e nos tempos nos quais elas emergem e situam-se. Diante disso, segundo Maurice Halbwachs, não se deve reunir “num único quadro a totalidade dos acontecimentos passados senão na condição de desligá-lo da memória dos grupos que deles guardam a lembrança” (HALBWACHS, 1990, p. 86).

Em linhas gerais, a história examina os grupos de fora. Já nas perspectivas das memórias coletivas predominam uma visão de dentro dos grupos. Nas palavras de Maurice Halbwachs: “Ela apresenta ao grupo um quadro de si mesmo que, sem dúvida, se desenrola no tempo, já que se trata de seu passado, mas de tal maneira que ele se reconhece sempre dentro dessas imagens sucessivas” (HALBWACHS, 1990, p. 88). Segundo os argumentos do autor, as narrativas históricas não dão conta de “resgatar” as especificidades e os principais aspectos das memórias coletivas. Cabe ao historiador contextualizar as memórias tanto individuais quanto coletivas e analisá-las com criticismo, tal como faz com as demais fontes históricas, não negligenciando os aspectos subjetivos que caracterizam as memórias. Nesse sentido, Beatriz Sarlo afirma que, no decorrer das últimas décadas, “a história se aproximou da memória e aprendeu a interrogá-la” (SARLO, 2007, p. 43). Elizabeth Jelín fala a respeito de uma historização de memória: “‘historicizar’ las memorias, o sea, reconocer que existen cambios históricos en el sentido de pasado, así como en lugar asignado a las memorias en diferentes sociedades, climas culturales, espacios de luchas políticas e ideológicas” (JELÍN, 2002a, p. 2)²⁷.

Um dos fatores que nos levam a afirmar que as memórias devem ser analisadas é o de as memórias coletivas serem um campo de lutas “das forças sociais pelo poder” (LE GOFF, 2013, p. 390); característica considerada por nós nesta pesquisa, uma vez que estamos analisando, entre outros elementos, como os filmes de Lucia Murat posicionam-se entre os discursos e as memórias sobre a ditadura civil-militar no Brasil.

²⁷ “‘Historicizar’ as memórias, ou seja, reconhecer que existem mudanças sociais no sentido do passado, assim como os lugares atribuídos às memórias em diferentes sociedades, climas culturais, espaços de lutas políticas e ideológicas” (tradução nossa).

Conforme destaca Jacques Le Goff, tornarem-se “senhores da memória e do esquecimento” corresponde a uma das principais “preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram ou dominam as sociedades históricas”. Sendo que os mecanismos de manipulação das memórias coletivas são revelados pelos esquecimentos e os silêncios da história (LE GOFF, 2013, p. 390).

O grande interesse das sociedades contemporâneas pelas memórias demonstra o valor político assumido por elas e como estas representam campos de disputas. Cabe mencionar também o medo dessas sociedades de uma amnésia coletiva e como as memórias tornaram-se mais um dos objetos das sociedades de consumo:

Pesquisas, salvamento, exaltação da memória coletiva não mais nos acontecimentos, mas ao longo de tempo, busca dessa memória menos nos textos do que nas palavras, nas imagens, nos gestos, nos ritos e nas festas; é uma conversão do olhar histórico. Conversão partilhada pelo grande público, obcecado pelo medo de uma amnésia coletiva, que se exprime desajeitadamente na *moda retrô*, explorada sem vergonha pelos mercadores de memória desde que a memória se tornou um dos objetos da sociedade de consumo que se vende bem (LE GOFF, 2013, p. 432).

Jacques Le Goff chama a atenção para o fato de a história estar “sob pressão” das memórias coletivas; o interesse das sociedades contemporâneas pela história imediata, em grande medida por influência dos meios de comunicação, influi nesse contexto (LE GOFF, 2013, p. 432). As memórias coletivas correspondem a elementos importantes nas evoluções das sociedades, sejam elas desenvolvidas ou “em vias de desenvolvimento” (LE GOFF, 2013, p. 435):

A evolução das sociedades, na segunda metade do século XX, elucida a importância do papel que a memória coletiva desempenha. Exorbitando a história como ciência e como culto público, ao mesmo tempo o montante, enquanto reservatório (móvel) da história, rico em arquivos e em documentos/monumentos, e aval, e eco sonoro (e vivo) do trabalho histórico, a memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das memórias em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas, lutando, todas pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção (LE GOFF, 2013, p. 435).

As memórias cumprem um papel importante nas identidades individuais e coletivas (LE GOFF, 2013, p. 435). Ou seja, elas influenciam e apresentam-se tanto em uma esfera privada quanto na esfera pública. Como bem ressalta Michael Pollak, “a memória é um fenômeno construído social e individualmente”, sendo possível afirmar “que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade”. O sentido empregado à identidade nessa situação diz respeito à “imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação” e “também

para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros”. *Grosso modo*, a memória é “um elemento constituinte do sentimento de identidade”, no âmbito individual e no coletivo, uma vez que ela corresponde também a um fator de grande importância “do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (POLLAK, 1992, p. 204).

A narrativa, neste caso específico a narrativa fílmica, torna acessível a experiência humana do tempo, assim como organiza e publiciza as memórias dos indivíduos (GENTIL, 2010, p. XI). Em suma, as narrativas são mediadoras entre pontos de partida e de chegada, entre as configurações de mundo. A partir dessa mediação, é que as narrativas produzem um conhecimento do mundo e influenciam em sua configuração, particularmente em sua dimensão temporal (GENTIL, 2010, p. XIII-XIV). Nas palavras de Paul Ricoeur, “*o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal*” (RICOEUR, 2010a, p. 93, grifo do autor).

Nós reforçamos, a partir dos argumentos apresentados por Jacques Le Goff, que as memórias coletivas não são apenas conquistas, mas também são instrumentos e objetos de poder. Essas lutas podem ser notadas principalmente em sociedades de tradição oral que estão passando por processos de escrita de suas memórias coletivas:

São as sociedades cuja memória social é, sobretudo, oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita, aquelas que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória (LE GOFF, 2013, p. 435).

O valor político das memórias coletivas manifesta-se por meio dos interesses dos governantes pelos arquivos orais e audiovisuais. Segundo Le Goff, há por parte dos governantes o interesse de controlar as memórias coletivas, assim como “os novos utensílios de produção” dessas memórias, que são os meios de comunicação. Diante desse cenário, cabe “aos profissionais científicos da memória”, os antropólogos, historiadores, jornalistas, sociólogos, “fazer da luta pela democratização da memória social um dos imperativos prioritários da sua objetividade científica” (LE GOFF, 2013, p. 436).

Na leitura de Pierre Nora, a predominância na contemporaneidade dos lugares de memória está associada a este momento da nossa história, no qual “a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação”. Os lugares de memória existem pois “não há mais meios

de memória” (NORA, 1993, p. 7). Para o autor, os processos de modernização das sociedades promoveram o fim das “sociedades-memória” (NORA, 1993, p. 8).

Se esses meios de memórias ainda existissem, não haveria a necessidade da consagração dos lugares como lugares de memória. “Não haveria lugares porque não haveria memória transportada pela história” (NORA, 1993, p. 8). Para o autor, não estamos “mais dentro da verdadeira memória”, e sim da história:

Cada gesto, até o mais cotidiano, seria vivido como uma repetição religiosa daquilo que sempre se fez, numa identificação carnal do ato e do sentido. Desde que haja rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história (NORA, 1993, p. 8-9).

Os lugares de memória expressam o fato de não mais existirem memórias espontâneas, daí a necessidade de criar-se arquivos, celebrar aniversários, manter celebrações, “pronunciar elogios fúnebres, notariar atos, porque essas operações não são naturais” (NORA, 1993, p. 13). Diante da ausência dessas memórias, os simbolismos tornam-se predominantes:

Lugares salvos de uma memória na qual não mais habitamos, semioficiais e institucionais, semiafetivos e sentimentais, lugares de unanimidade sem unanimismo que não exprimem mais nem convicção militante nem participação apaixonada, mas onde palpita ainda algo de uma vida simbólica. Oscilação do memorial ao histórico, de um mundo onde se tinham ancestrais a um mundo da relação contingente com aquilo que nos engenhrou, passagem de uma história totêmica para uma história crítica; é o momento dos lugares de memória. Não se celebra mais a noção, mas se estudam suas celebrações (NORA, 1993, p. 14).

Ainda segundo Pierre Nora, o que é chamado hoje de memória não é mais memória, e sim história. O que consideramos clarão de memória “é a finalização de seu desaparecimento no fogo da história”. Na atualidade, “a necessidade de memória é uma necessidade da história”. Essa situação justifica a obsessão pelo arquivo, a intenção de preservação do presente e do passado (NORA, 1993, p. 14):

À medida que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se saber que tribunal da história (NORA, 1993, p. 15).

Essa obsessão ou até mesmo zelo pelos vestígios do passado assume aspectos diferentes em cada sociedade. Em algumas, preservar o passado assume uma importância política. No Brasil, vivemos ainda um cenário de negligência no que tange à preservação da memória e do patrimônio histórico. O incêndio no Museu Nacional, ocorrido entre a

noite do dia 2 de setembro de 2018 e amanhã do dia seguinte, é um dos exemplos da ausência de investimentos públicos na manutenção e na preservação de instituições culturais e do nosso patrimônio.

Conforme a proposta desta pesquisa, consideramos que as obras audiovisuais assumem características de vestígios de momentos do passado. Essas obras podem trazer à tona memórias coletivas como também memórias individuais, e os filmes de Lucia Murat assumem este aspecto. Se considerarmos os pressupostos de Pierre Nora, é possível afirmar que: “O fim da história-memória multiplicou as memórias particulares que reclamam sua própria história” (NORA, 1993, p. 17). Quando os meios para manterem-se e revigorarem-se as memórias coletivas não estão mais disponíveis, o que restam são as memórias individuais:

Porque a coerção da memória pesa definitivamente sobre o indivíduo e somente sobre o indivíduo, como sua revitalização possível repousa sobre sua relação pessoal como o seu próprio passado. A atomização de uma memória geral em memória privada dá à lei da lembrança um intenso poder de coerção interior. Ela obriga cada um a se lembrar e a reencontrar o pertencimento, princípio e segredo da identidade. Esse pertencimento, em troca, o engaja inteiramente. Quando a memória não está mais em todo lugar, ela não estaria em lugar nenhum se uma consciência individual, numa decisão solitária, não decidisse dela se encarregar. Menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem necessidade de homens particulares que fazem de si mesmos homens-memória (NORA, 1993, p. 18).

Se os filmes de Lucia Murat têm como referências suas experiências, é possível afirmar que ela assume a função de mulher-memória, assim como as mulheres do filme *Que Bom Te Ver Viva* (1989). Essas memórias individuais estão atreladas a eventos da esfera pública, e tornar tais memórias elementos constituintes de uma memória coletiva ainda é um processo não consolidado em nossa sociedade, conforme discutiremos mais adiante:

É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada. De fato – e eu gostaria de remeter ao livro de Philippe Joutard sobre os *camisards* –, podem existir acontecimentos que traumatizam tanto, marcaram tanto uma região ou um grupo, que sua memória pode ser transmitida ao longo dos séculos com altíssimo grau de identificação (POLLAK, 1992, p. 201).

Ainda vivenciamos uma conjuntura na qual se faz necessária uma socialização política e histórica, a partir da qual os indivíduos que não viveram o período ditatorial e não foram uma de suas vítimas consigam identificar-se com esse passado. Essa memória

herdada assume uma grande importância em países como o nosso, que passaram por grandes violações de direitos humanos.

Seria ingenuidade acreditar que o cinema e as produções televisivas sozinhas dão conta de influenciar no processo de consolidação de uma memória sobre a ditadura civil-militar no Brasil; todavia, eles cumprem um papel importante nesse processo. Políticas públicas são necessárias para que esse processo torne-se efetivo. De acordo com Michael Pollak, as memórias são fenômenos construídos, sendo que as operações das memórias individuais estão submetidas a um trabalho de organização (POLLAK, 1992, p. 204). Diante disso, políticas de fomento e consolidação de memórias críticas sobre os períodos ditatoriais podem ser desenvolvidas tanto por instâncias políticas quanto civis.

Na época em que o filme em questão foi realizado, a tortura, posta em prática no decorrer do período da ditadura civil-militar, não era de conhecimento da sociedade em ampla escala, sendo que os depoimentos dos amigos das entrevistadas demonstram esse aspecto. Então, é possível afirmar que o filme de Lucia Murat lida com memórias individuais, as quais mantêm vivos eventos do passado e trazem à tona elementos imprescindíveis para revelar fatos obscuros das práticas violentas legitimadas pelo governo militar.

Falar a respeito dessa mancha na história do país requer uma mobilização muito grande e, sobretudo, a efetivação da justiça, ou seja, o julgamento e a condenação dos envolvidos com os atos de tortura, sendo que essas questões, atualmente, ainda não estão bem resolvidas. Tal impunidade que marca a justiça em nosso país é lembrada no filme, principalmente pela personagem ficcional que, com indignação, declara: “Ficamos apenas com as nossas pequenas vinganças!” (MURAT, 1989, 00:28:12 – 00:28:16).

Há nesse filme de Murat uma crítica direta à forma como a imprensa produz seus discursos sobre os torturadores e os torturados. A imprensa hegemônica não consegue cumprir seu papel de porta-voz da sociedade e revelar de forma idônea circunstâncias relacionadas aos crimes cometidos no decorrer da ditadura civil-militar, segundo o que é ressaltado em uma das cenas. A cena do filme que ilustra essa afirmação é a que a personagem do plano ficcional lê uma notícia de jornal, na qual o torturador é chamado de médico e os militantes de esquerda, de terroristas: “Se pelo menos tivessem colocado um ex antes de cada nome [...] ex-torturador e ex-terrorista” (MURAT, 1989, 00:17:23 – 00:17:330), indaga. As questões ligadas a um passado mal resolvido para essa personagem, conforme já dito, afetam diretamente suas experiências cotidianas. A falta de informação por parte daquelas pessoas que pertencem ao seu círculo de convivência e

a falta de idoneidade da imprensa corroboram para que essa não resolução com o passado assuma proporções significativas.

Figura 12 – Fotograma da personagem do plano fictício ao ler uma notícia de jornal



Fonte: Murat, 1989, 00:17:26

Rosalina – a Rosa – enxergava pouca mobilização na sociedade brasileira contra a tortura, uma vez que os movimentos de denúncia eram liderados, na maior parte dos casos, por torturados e familiares²⁸. “É uma luta manter a denúncia” (MURAT, 1989, 01:31:58 – 01:32:02), afirma. Ela declara que algumas pessoas não querem ouvir falar sobre tortura: “Quando a gente fala dessas coisas, parece que a gente está falando de uma coisa velha, de uma coisa do passado, parece que a gente é rancoroso” (MURAT, 1989, 00:56:51 – 00:56:58). Menciona que as pessoas a questionam se ela não pode passar uma borracha no assunto; todavia, para Rosalina, não esquecer é muito importante.

Ela tem um irmão, Fernando, desaparecido: “O preso desaparecido foi a invenção mais terrível criada pela repressão” (MURAT, 1989, 00:50:56 – 00:51:04, pois, segundo

²⁸ As atividades do Grupo Tortura Nunca Mais de São Paulo começaram em 1976, clandestinamente. Os membros do grupo exigiam que o Estado assumisse a responsabilidade pelos crimes cometidos. Em 1987, registrou-se como uma entidade da sociedade civil e tornou-se um importante instrumento de luta de familiares dos mortos e desaparecidos políticos e ex-presos que durante a ditadura civil-militar sofreram torturas. Um grupo semelhante organizou-se também no Rio de Janeiro. O Grupo Tortura Nunca Mais do Rio de Janeiro iniciou suas atividades extraoficialmente em abril de 1985. No final de outubro e início de novembro de 1985, o grupo organizou-se oficialmente. Na época, realizaram um grande seminário na Faculdade Cândido Mendes, o I Seminário do Grupo Tortura Nunca Mais/RJ. Outras entidades semelhantes foram fundadas em outros estados brasileiros, além de São Paulo e Rio de Janeiro. Cabe mencionar o papel importante cumprido pelo Grupo Tortura Nunca Mais de denúncia das violações de direitos humanos cometidas pelos governos militares no decorrer dos 21 anos da ditadura civil-militar. Suas ações são pioneiras, uma vez que a Comissão Especial Sobre Mortos e Desaparecidos Políticos só foi instituída em 1995, com a Lei 9.140, de 4 de dezembro de 1995.

ela, é uma morte sem corpo²⁹. Sem o corpo não há convicção da morte, a esperança de vida mantém-se. Considera uma situação mais insana do que a tortura. Em seus relatos, menciona o sentimento de medo, de solidão e de total desproteção. Sentimentos aos quais esteve sujeita ao ser mantida em cárcere e torturada. O torturador é dotado de uma prepotência e desafia o limite do corpo do torturado, sua capacidade de resistência.

Criméia lutou na Guerrilha do Araguaia e continua ativa na militância política³⁰. Declara de forma enfática: “Eu continuo cobrando, não fiz parte desse acordo de silêncio!” (MURAT, 1989, 01:30:50 – 01:30:57). A gravidez a marcou muito, mas ela não quis repetir a experiência: “Foi uma sensação gostosa” (MURAT, 1989, 01:02:37 – 01:02:38). “Eles tentam acabar comigo, mas nasce mais um” (MURAT, 1989, 01:02:53 – 01:02:56). Poder gerar um filho, para ela, foi um sinal, uma manifestação de liberdade. Nesse sentido, Jessie Jane afirma que o nascimento de sua filha possibilitou a abertura de uma brecha para as emoções fluírem novamente. Para Maria Luiza, os filhos trazem esperança junto. Regina declara que o que a segurou enquanto esteve presa foi a vontade, a certeza de ter um filho. Ter um filho, para ela, é uma resposta de vida, que a vida continua. Em suma, na maternidade essas mulheres encontraram novos sentidos para suas vidas. E é a partir dela que elas buscam lidar com as lembranças do passado e com o presente de forma menos conflituosa. Olivia Rangel Joffily afirma, a partir dos relatos das mulheres entrevistadas por ela, que a maternidade não as tornaram mais frágeis e vulneráveis, mas as ajudou a “construir uma trincheira de resistência” (JOFFILY, 2010, p. 241).

Para Danielle Tega (2010, p. 87-88), a forma como a maternidade é apresentada “exacerba-se na própria forma do filme”. Segundo a pesquisadora, a cineasta, ao apresentar os relatos das mulheres enfatizando que a maternidade foi uma experiência

²⁹ O presidente da República Jair Bolsonaro fez uma declaração em julho de 2019, na qual disse que poderia explicar ao presidente da OAB, Felipe Santa Cruz, como seu pai Fernando Santa Cruz desapareceu em 1974: “Um dia se o presidente da OAB quiser saber como é que o pai dele desapareceu no período militar, conto para ele. Ele não vai querer ouvir a verdade. Conto para ele”, declarou Jair Bolsonaro. A família do desaparecido exigiu esclarecimentos por parte do presidente da República: “É uma resposta que precisamos há 45 anos. Minha mãe passou a vida procurando o marido e terminou morrendo neste ano sem saber o que ocorreu. É mais um sofrimento que o presidente impõe à família”, afirmou o advogado Marcelo Santa Cruz, irmão de Fernando. A família Santa Cruz abriu uma representação junto à Procuradoria Geral da República. Jair Bolsonaro, depois de sua declaração, afirmou que Fernando foi morto pelos próprios integrantes da Ação Popular, organização que o desaparecido político integrava (VALADARES, 2019).

³⁰ Relatos mais detalhados sobre a atuação de Criméia na Guerrilha do Araguaia podem ser encontrados em *Memórias da clandestinidade: Criméia Alice de Almeida Schmidt e a Guerrilha do Araguaia*, capítulo de autoria de Margareth Rago.

que influiu de forma positiva na superação dos traumas do passado, mostrou uma convenção de feminilidade:

Recupero o termo “armadilha” para pensá-lo em sentido de possibilidade: pode-se ou não cair na emboscada. A armadilha da maternidade que vejo no documentário de Lucia Murat está ligada à forma pela qual o filme utiliza tal convenção de feminilidade. Por um lado, a valorização da maternidade é exposta nas longas cenas com as crianças, nos depoimentos e nos elementos fílmicos, como exemplificados nos parágrafos acima. Tal fato sugere uma aproximação àquela corrente do pensamento feminista que afirma a imanência do feminino, e que considera a maternidade um poder insubstituível – poder este possuído pelas mulheres e invejados pelos homens (TEGA, 2010, p. 91).

Alejandra Oberti analisa os significados da maternidade assumidos pelas militantes de organizações contra as ditaduras militares, na América Latina. Ela apresenta-se como uma opção quase indiscutível: “Havia muchas razones para tener hijos, entre ellas que se transformarían en los hombres nuevos del mañana”³¹. A maternidade não se contrapunha à causa da revolução:

La maternidad era un deber militante que no se contradecía con la exigencia de una entrega absoluta a la causa de la revolución. Una revolución que, a su vez, demandaba que los cuerpos de varones y mujeres se dispusieran por igual a la producción de un futuro en el cual verían realizados los ideales revolucionarios³² (OBERTI, 2010, p. 18).

Em contrapartida, para repressão, as militantes não deveriam ter filhos:

Por um lado, recuperar as vozes de mulheres que foram torturadas grávidas permite observar a especificidade da violência contra seus corpos. Houve um repertório particular de práticas repressivas aplicadas àquelas que esperavam uma criança no momento da captura, e as torturas a elas dirigidas atacavam suas condições de mulheres, de mães – e de militantes: a violência do repressor enfatiza que a mulher militante não deve mais ter crianças para que não nasça mais um “guerrilheirinho” no mundo. Nessa prática de tortura, a aniquilação do sujeito se dá pelo entrelaçamento da dessubjetivação ideológica-política e de gênero, interferindo em seus corpos para que estes não reproduzissem outros sujeitos que pudessem seguir o mesmo caminho de luta contra a repressão (TEGA, 2019, p. 187-188).

É possível afirmar, a partir da análise do filme de Lucia Murat, que a “convenção de feminilidade” influenciou os papéis assumidos pelas mulheres dentro da militância política e também os processos vivenciados por elas no que diz respeito à superação dos traumas da prisão e da tortura. A maternidade é apresentada como algo essencial e

³¹ “Havia muitas razões para ter se filhos, entre elas, que eles se transformariam em os novos homens do amanhã” (tradução nossa).

³² “A maternidade era um dever militante que não contradizia a exigência de uma entrega absoluta à causa da revolução. Uma revolução que, por sua vez, demandava que os corpos dos homens e das mulheres estivessem disponíveis por igual à produção de um futuro no qual veriam realizados os ideais revolucionários” (tradução nossa).

inerente à condição feminina, assumindo papel central na superação dos traumas da prisão e da tortura. Ser mãe, de acordo com o filme, possibilitou que essas mulheres seguissem com suas vidas, afastando-se em muitos aspectos da vida que levavam quando estavam engajadas com a luta política contra a ditadura civil-militar em nosso país.

No filme *A Memória Que Me Contam* (2013), Lucia Murat volta a tratar da militância feminina contra a ditadura civil-militar. A personagem Ana representa essas mulheres que lutaram contra a repressão e que foram vítimas de violência. O referido filme também será analisado nesta tese. Especificidades relacionadas ao âmbito das questões de gênero – centradas, sobretudo, na militância das mulheres nas organizações de esquerda –, também são um tema caro à cinematografia da cineasta.

Não querendo encerrar as discussões, mas reforçar nosso posicionamento sobre o filme analisado, consideramos que *Que Bom Te Ver Viva* questiona um discurso conciliatório da história. Esse filme é uma das manifestações das memórias da esquerda sobre a ditadura civil-militar, sob o prisma das violências sofridas pelas mulheres militantes. Lançado no período próximo à redemocratização do país, ele traz à tona, por meio dos testemunhos das mulheres entrevistadas, as práticas opressoras do Estado ditatorial e as especificidades que elas assumiram quando as vítimas eram mulheres. O filme em questão, em nosso ponto de vista, é atemporal, uma vez que trata de questões referentes às violações de direitos humanos postas em prática contra as opositoras e opositores ao regime. Mais do que nunca o filme não perde o seu caráter de denúncia.

No quarto capítulo, discutiremos como as memórias da esquerda conquistaram espaços na história nacional, os quais, diante dos últimos acontecimentos políticos do nosso país, encontram-se em risco. Em síntese, quando o que está em questão são as memórias da ditadura civil- militar, sobressaem-se os conflitos.

O filme analisado neste capítulo, a partir das histórias das mulheres entrevistadas e das experiências da cineasta, contribui para o debate acerca da participação das mulheres nos movimentos da resistência à ditadura civil-militar. E mesmo que o filme não tenha dado enfoque às especificidades dessa participação e optado por denunciar as violências a que essas mulheres estiveram sujeitas, ele de certa forma resgata a atuação feminina na luta política durante o período ditatorial. Se houvesse uma problematização dos limites e das especificidades da luta política dessas mulheres, o filme poderia ter assumido um propósito para além das denúncias contra a violência de Estado expressa pelas práticas de tortura. Todavia, ele pode ser considerado uma obra pioneira no que diz respeito à temática de gênero e à ditadura civil-militar.

1.4 A importância da participação das mulheres nos movimentos de resistência à ditadura civil-militar

De acordo como o que já afirmamos, as mulheres tiveram uma relevante importância nos movimentos de resistência às ditaduras militares na América Latina, apesar das dificuldades encontradas por algumas para integraram-se às organizações de esquerda, conforme menciona Cristina Scheibe Wolff: “Vivia-se esta contradição – por um lado admitia-se a importância das mulheres, mas, por outro, era difícil incorporá-las como iguais” (WOLFF, 2010, p. 151). Ainda de acordo com ela, é possível considerar que houve uma incorporação do feminismo por homens e mulheres das organizações de esquerda, “mesmo de forma lenta e com a negação do nome ‘feminismo’”:

O fato é que mesmo com as ditaduras e com a filosofia de esquerda daquela época, colocando a luta de classes à frente e acima de qualquer outra luta ou transformação social, a revolução das mulheres já estava se fazendo, pela própria incorporação destas aos movimentos e organizações que lutavam contra as ditaduras (WOLFF, 2010, p. 152).

A articulação entre memória e gênero permite uma intervenção crítica sobre os discursos da militância, pois as sensibilidades femininas dão novos significados para as experiências vivenciadas a partir de uma ótica masculina. Nos depoimentos analisados por Alejandra Oberti (2010, p. 15), foi notado um posicionamento por parte de algumas ex-militantes, que defende que as mulheres são mais críticas do que os homens, que elas possuem uma formação política mais desenvolvida do que eles. Um ponto importante a ser destacado é que, para a autora, a análise que as ex-militantes fazem do passado é influenciada por “elementos discordantes que vienen del presente”³³. Em síntese, o presente influencia naquilo que deve ser lembrado e no que deve ser esquecido. “Construyen un yo narrativo donde conviven en tensión la reconstrucción del pasado y la organización de una memoria que desde el presente incorpora nuevos elementos”³⁴ (OBERTI, 2010, p. 16).

Os relatos de mulheres que participaram da militância nas organizações de resistência às ditaduras civis-militares não reescrevem a história, mas evidenciam uma memória que poderia ficar opaca ou até mesmo não inteligível na história, “construída” a partir de outros relatos:

³³ “Elementos discordantes que vêm do presente” (tradução nossa).

³⁴ “Constróem um eu narrativo onde convivem em tensão a reconstrução do passado e a organização de uma memória que desde o presente incorpora novos elementos” (tradução nossa).

Esos relatos no tratan de rehacer la historia incluyendo esta vez a las mujeres, dándoles el lugar que les fuera negado. Más bien proponen una memoria que valoriza cuestiones que podrían parecer intrascendentes, que no están inscritas, y no lo estarán, en los grandes hechos de la historia. El desasosiego por la pérdida de los seres queridos, el estupor ante la derrota de los ideales; pero también la conciencia de los límites de esos ideales, trazan una memoria que permite distanciarse de las versiones estatuidas, proponer otras formas de relacionarse con los sucesos del pasado y redefinir las dimensiones con las que se analizan el pasado reciente para establecer una memoria crítica³⁵ (OBERTI, 2010, p. 28).

Desde os anos 1980, estão sendo produzidos estudos, principalmente de autoria feminina, sobre a participação das mulheres em organizações de esquerda durante a ditadura civil-militar. Esses diversos trabalhos cumprem um papel primordial, uma vez que as histórias e experiências dessas mulheres, até então, não faziam parte dos relatos historiográficos tradicionais – de um “discurso oficial” – nem de uma esfera pública. Eles possibilitaram e possibilitam o reconhecimento da atuação da mulher nas instâncias políticas, e cumprem um importante papel na compreensão de uma “história das mulheres” em nosso país.

No apêndice B desta tese, resgatamos alguns desses trabalhos que visam discutir a atuação política de mulheres em organizações de resistência à ditadura civil-militar. Faz-se necessário o conhecimento e a divulgação desses estudos, uma vez que as histórias dessas mulheres precisam estar inseridas no cerne da história do nosso país. Histórias que ultrapassam os limites entre o subjetivo e objetivo, entre a esfera pública e a privada.

Acreditamos que o filme *Que Bom Te Ver Viva* foi um dos primeiros esforços em nosso país de preencher as lacunas de uma história que tem muito ainda que ser analisada. As Comissões da Verdade não pouparam esforços para trazer à tona as violações dos direitos humanos que operaram na ditadura civil-militar. No entanto, as devidas condenações ainda não foram realizadas e não se sabe ao certo se algum dia serão.

O filme acaba cumprindo um papel importante de denúncia, passadas três décadas da data de seu lançamento, gerando ainda um efeito de comoção e indignação em seus espectadores. No nosso ponto de vista, falta no filme de Lucia Murat uma problematização e melhor contextualização do papel exercido pelos movimentos de esquerda no contexto de repressão no Brasil, bem como uma reflexão em torno dos

³⁵ “Esses relatos não tratam de refazer a história incluindo as mulheres, dando-lhes o lugar que lhe fora negado. Mais sim propõem uma memória que valoriza questões que poderiam parecer sem importância, que não estão inscritas e não estarão nos grandes feitos da história. O desasosiego pela perda dos entes queridos, o estupor diante da derrota dos ideais, mas também a consciência dos limites desses ideais, traçam uma memória que permite distanciar-se das versões instituídas, ao propor outras formas de relacionar-se com os sucessos do passado e redefinir as dimensões com que se analisa o passado recente para estabelecer uma memória crítica” (tradução nossa).

desafios enfrentados pelas mulheres dentro desses movimentos, uma vez que a inserção delas nem sempre se deu de forma harmoniosa.

Apesar de a cineasta ter afirmado que o seu filme não é feminista e de não problematizar o papel das mulheres nas organizações de esquerda, concordamos com Danielle Tega no sentido de que o filme traça um diálogo com as conquistas femininas:

O fato de *Que bom te ver viva* explorar as questões subjetivas, politizar as relações privadas, questionar a sexualidade e a violência contra as mulheres, demonstra que, tanto do ponto de vista do conteúdo quanto da forma, está em diálogo com as conquistas feministas. As condições objetivas e subjetivas para que temas como esses pudessem ser trabalhados devem muito ao feminismo e ao exercício da memória realizado por suas militantes, embora tal situação não deva ser entendida em termos de causa e consequência: o filme de Lucia Murat não apenas é parte dessas condições, como também ajuda a produzi-las (TEGA, 2010, p. 100).

Apesar de terem buscado caminhos para a superação, os relatos das mulheres do filme de Lucia Murat demonstram que os atos de atrocidade cometidos em um passado não muito longínquo não devem ser esquecidos: “Não podemos esquecer. Não tem esse negócio de esquecer não!” (MURAT, 1989, 01:32:53 – 01:32:57), declara, convictamente, Jessie Jane.

Os corpos dessas mulheres e de muitas outras não apenas foram submetidos à militância, como menciona Oberti em seu texto, como também podem ser entendidos como um espaço político nas mãos dos torturadores (SAPRIZA, 2010). Elas, na condição de mulheres, sofreram atos de violências diferentes dos presos políticos que se encontravam em condições semelhantes às delas:

Embora mulheres e homens tenham compartilhado os espaços de luta – seja na guerrilha armada, seja em organizações que adotavam outras estratégias de luta, como agremiações estudantis e partidos políticos –, a experiência das mulheres durante o conflito representa algo distinto. A violência praticada ultrapassou o ataque à integridade física, para atingir a “subjetividade feminina” das vítimas – isto é, construções culturais que produzem significados a respeito da identidade das mulheres, ou do seu papel na sociedade. Então, a violência sexual praticada contra a mulher, ou ainda a ameaça aos seus filhos ou familiares, trazem consequências específicas para a vítima do gênero feminino, uma vez que estão profundamente conectadas ao que significa, culturalmente, “ser mulher” (ROESLER; SENRA, 2013, p. 38).

2 QUASE DOIS IRMÃOS E AS (DES)CONEXÕES ENTRE O MORRO E O ASFALTO

O processo de democratização no país não foi acompanhado pelo fim da violência de Estado, a qual continuou a vitimar, sobretudo, as classes mais populares de nossa sociedade. A fala de Pupi, citada por Danielle Tega, revela como as violências fazem parte do cotidiano das camadas menos favorecidas do país:

A situação-limite a que eu cheguei na tortura, essa coisa da gente de sentir um pedaço de carne, não ter sentimento, eu enxergo muito no dia a dia do pessoal da Baixada. Eu acho que a pressão cotidiana, a vida é tão torturante que há uma certa identidade. Quando falo que fui presa ou qualquer coisa ligada à tortura, as pessoas não têm muita emoção, é uma coisa meio que natural (TEGA, 2019, p. 198).

No filme *Quase Dois Irmãos* (2005), Lucia Murat traz esse universo representado por um morro do Rio de Janeiro, marcado pela violência gerada pela criminalidade. O filme, com as devidas críticas que apresentaremos, mostra como a sociedade brasileira é marcada “por uma cultura política autoritária” (NASCIMENTO, U., 2019, p. 185) e como o crime organizado reproduz esse aspecto. Se em *Que Bom Te Ver Viva* sobressaem as experiências e memórias traumáticas de mulheres torturadas, em *Quase Dois Irmãos* notamos que a centralidade são as experiências tratadas em uma dimensão social. As condições sociais do Brasil influenciam as trajetórias e vivências das personagens dessa obra fílmica da cineasta e as discussões propostas assumem maiores proporções, uma vez que apresentam problemas de nossa sociedade, como a criminalidade e as relações sociais marcadas pelas clivagens de classe e raça.

Quase Dois Irmãos estreou em festivais em 2004 e nas salas de cinema, no ano seguinte. Lucia Murat foi responsável pelo argumento, produção e direção do filme, e o escritor e antropólogo Paulo Lins também participou da escrita do roteiro em parceria com a cineasta. O filme foi premiado no Festival do Rio em 2004, com os prêmios de melhor direção e melhor ator para Flávio Bauraqui, que deu vida ao personagem Jorginho. A idealização desse filme data dos anos 1990. Em 1998, o roteiro do filme foi premiado pelo Ministério da Cultura, e, quatro anos depois, foi um dos dez filmes selecionados para o Laboratório Sundance, garantindo o apoio do Ministério das Relações Exteriores da França¹.

¹ Após a participação no Laboratório Sundance, o projeto ganhou o Prêmio Fond Sud, uma premiação do governo francês no valor de 150 mil euros. Também para a realização do filme foi feita uma parceria com a TS Productions, produtora francesa, que realiza coproduções com países da América Latina (CAETANO, 2003, p. 1).

A escolha da cineasta por Paulo Lins justifica-se pelo fato de ele conhecer a realidade das comunidades carentes do Rio de Janeiro e o problema da criminalidade, uma vez que foi morador da favela Cidade de Deus durante trinta anos e, em 1997, publicou o livro *Cidade de Deus*. Segundo ela, “eu precisava de alguém que pudesse falar sobre a realidade dos marginalizados com a mesma propriedade com que eu escrevo sobre a classe média e os militantes políticos” (BEZERRA, 2005, p. 22)². Eles realizaram pesquisas para a escrita do roteiro. Conversaram com o sambista Nelson Sargento, para entender a realidade dos morros cariocas nos anos 1950, com ex-presos políticos, com presos comuns e com jovens que na contemporaneidade vão aos bailes *funks* e têm relações com traficantes (BEZERRA, 2005, p. 22).

A narrativa de *Quase Dois Irmãos* desenvolve-se em três épocas distintas: entre os anos 1950, 1970 e 1990. Assim como em *A Memória Que Me Contam* (2013), não há uma linearidade cronológica e as três épocas sobrepõem-se; tal opção de construção da narrativa e da montagem do filme, entre outros aspectos, acentua os conflitos existentes entre os personagens nos referidos contextos sociais e históricos.

Partindo de uma premissa apresentada por Hélio Salles Gentil na introdução do primeiro volume do livro *Tempo e Narrativa* (2010a), de Paul Ricoeur, nós afirmamos que o filme em questão, ao trabalhar com a sobreposição de temporalidades e apresentar fatos históricos e aspectos sociais em uma narrativa construída a partir da ficção, possibilita uma resposta poética e crítica “às aporias filosóficas da relação sobre o tempo” (GENTIL, 2010a, p. XVIII). Estendendo a reflexão proposta por Paul Ricoeur, ressaltamos que no filme sobressaem-se os conflitos, limites e aporias das relações sociais entre as classes mais populares e a classe média brasileira.

No primeiro momento, na década de 1950, é mostrada a relação de amizade de um jornalista, interpretado por Fernando Eira, encantado pelo samba do morro carioca, com um sambista, Jorge do morro de Santa Marta, interpretado por Luiz Melodia. E os laços de amizade entre os filhos dos dois, Miguel e Jorginho, um branco e o outro negro. Na década de 1970, a maior parte do enredo desenvolve-se dentro do presídio da Ilha Grande³. Miguel, vivido por Caco Ciocler, e Jorginho, pelo já mencionado Flávio Baruaqui, agora adultos, são prisioneiros – um é preso político e o outro, preso comum –

² A narrativa transcorrida nos anos 1970 foi mais bem recebida pela crítica cinematográfica. Para esta, Lucia Murat teria mais propriedade para falar sobre esse período do que sobre os anos 1990 e as características da favela (MONTEIRO, 2018, p. 97).

³ O *set* do presídio da Ilha Grande foi montado na Colônia Juliano Moreira (MERTEN, 2003, p. 12).

e não conseguem manter viva a amizade de outrora, diante dos conflitos que emergem da convivência e das diferenças de perspectivas e ideais desses dois grupos de presos. É desse convívio entre presos políticos e comuns que surge a Falange Vermelha, o Comando Vermelho. Nos anos 1990, Miguel é um deputado, interpretado por Werner Schünemann, e Jorginho, interpretado por Antônio Pompeo, um líder do narcotráfico que se encontra preso⁴. As perspectivas ainda não são as mesmas, e a confluência de ideias é menor do que aquela do início do convívio no presídio da Ilha Grande. Além disso, a filha do deputado, Juliana, interpretada pela atriz Maria Flor, tem um envolvimento amoroso e sexual com Deley, interpretado por Renato Souza, que, na ausência de Jorginho, lidera o tráfico no morro. Em linhas gerais, em cada um desses períodos há conflitos que permeiam as relações dos personagens, no decorrer da análise do filme mencionaremos quais são eles. As experiências de vida de Miguel e Jorginho e suas origens sociais fazem com que eles distanciem-se.

Para Lucia Murat, *Quase Dois Irmãos* “é um filme que acentua as coisas que ficam na memória” (MERTEN, 2003, p. 12), característica marcante em suas obras, como já foi possível perceber com as discussões apresentadas até o momento nesta tese. Trata-se de um filme que se aproxima de outras produções de finais dos anos 1990 e inícios dos 2000, cujo enfoque foram as comunidades carentes – as favelas – e o problema da criminalidade que influi nas dinâmicas desses espaços e na vida de seus moradores. Nesse sentido, Maria do Rosário Caetano menciona que

Quase Dois Irmãos mergulha em tema que está na ordem do dia: a relação entre o asfalto (a classe média) e a favela carioca. Tal relação será mostrada por intermédio de dois quase irmãos – Miguel e Jorge. Eles serão vistos nas décadas de 50, 70 e nos dias atuais. O roteiro de Lucia e Lins é pontuado pela música popular (o samba, em especial) e entrecortado pela história política (e recente) do país (CAETANO, 2003, p. 1).

O samba está presente nos três momentos do filme, e é possível afirmar que a relação de amizade entre Miguel e Jorginho é consequência da música, pois, conforme mencionado, o pai de Miguel era um amante do samba carioca e o pai de Jorginho, um sambista. Todavia, esse elo entre tais pessoas não minimiza os hiatos e os conflitos que existem entre eles. Uma das manifestações desses conflitos é a violência. Segundo Lucia Murat,

⁴ Pedro Vinícius Asterito Lopera menciona que, o fato de os personagens de Miguel e Jorginho nos anos 1970 e em nos 1990 serem interpretados por atores diferentes, faz com que os espectadores identifiquem as temporalidades da narrativa com maior facilidade (LAPER, 2007, p. 119).

o que me interessa é o círculo vicioso da violência e como nós, no Rio, o vivenciamos. São três gerações que eu conheci: a dos meus pais, a minha e dos meus filhos. Desde que comecei a fazer cinema, e isso foi no começo dos anos 80, quando co-dirigi *O Pequeno Exército Louco*, desejava trabalhar o tema da violência urbana [...]. O livro de Paulo Lins, *Cidade de Deus*, que li em 98, me motivou a procurá-lo para juntos escrevermos o roteiro [...]. Além disso, como em todos os meus filmes, há um relato documental muito forte. Ele é visível tanto na forma, quanto no método de trabalho, incluindo aí a escolha dos atores (CAETANO, 2003, p. 1).

Considerando um panorama do documentário brasileiro, Fernão Pessoa Ramos destaca que “a representação do *outro* popular” é de longa data. Ela já estava presente nas obras de Humberto Mauro na série *Brasilianas*, realizada pelo Ince (Instituto Nacional do Cinema Educativo) nos anos 1940 e 1950. O filme *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), apesar de não ser um filme documentário, é um marco desse tipo de produção. Na década de 1960, as representações das classes populares no cinema nacional continuam em ascensão. Como exemplos, citamos os documentários realizados por Thomas Farkas e por cineastas do Cinema Novo, entre os quais destacamos: *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni, 1959), *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), *Integração racial* (Paulo César Saraceni, 1964) e *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964). Na segunda metade da referida década e na seguinte, as representações do povo afirmam-se como temática central da produção de documentários no Brasil. Na década de 1980, destaca-se o filme *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) (RAMOS, 2008, p. 215-216)⁵.

Fernão Pessoa Ramos defende o ponto de vista de que essas representações contemporâneas são marcadas por sentimentos de piedade e comiseração:

⁵ Essa característica manteve-se presente tanto em documentários como em filmes de ficção contemporâneos. Entre os filmes documentários produzidos em finais dos anos 1990 e inícios de 2000, mencionamos: *Notícia de uma Guerra Particular* (João Moreira Salles; Kátia Lund, 1999), *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (Paulo Caldas; Marcelo Luna, 2000), *Babilônia* (Eduardo Coutinho, 2000), *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), *Fala Tu* (Guilherme Coelho, 2003), *O Prisioneiro da Grade de Ferro: Auto-Retratos* (Paulo Sacramento, 2003), *À Margem da Imagem* (Evaldo Mocarzel, 2003), *Estamira* (Marcos Padro, 2004), *O Cárcere e a Rua* (Liliana Sulzbach, 2005), *Favela Rising* (Matt Machary; Feff Zimbalist, 2005), *Dia de Festa* (Toni Venturi; Pablo Georfieff, 2006), *À Margem do Concreto* (Evaldo Mocarzel, 2006) e *Falcão: Meninos do Tráfico* (MV Bill; Celso Athayde, 2006). Tratando-se dos filmes de ficção, cabe destacar alguns produzidos entre a década de 1980 e os anos 2000: *Pixote – A Lei do Mais Fraco* (Héctor Babenco, 1980), *Anjos do Arrabalde* (Carlos Reichenbach, 1986), *Quem Matou Pixote?* (José Joffily, 1996), *Como Nascem os Anjos* (Murilo Salles, 1996), *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999), *Palace II* (Fernando Meirelles; Kátia Lund, 2001), *O Invasor* (Bento Brant, 2001), *Como uma Onda no Mar* (Helvécio Raton, 2002), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles; Kátia Lund, 2002), *Carandiru* (Héctor Babenco, 2003), *De Passagem* (Ricardo Elias, 2003), *Contra Todos* (Roberto Moreira, 2004), *Quanto Vale ou é Por Quilo?* (Sérgio Bianchi, 2005), *Cidade dos Homens* (Paulo Morelli, 2007), *Antônia* (Tata Amaral, 2007), *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), *Última Parada 174* (Bruno Barreto, 2008), *Bróder* (Jeferson De, 2010) e *Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora é Outro* (José Padilha, 2010).

O conjunto da representação do popular, muitas vezes, é regado a sentimentos de culpa, trazendo à tona emoções como a *piedade* e a *comiseração*. “O burguês e sua má consciência, violenta, exasperada” talvez seja um bom título para começarmos uma análise do cinema brasileiro dos últimos quinze anos. Venho trabalhando com o conceito de *narcisismo às avessas* para definir essa condição (RAMOS, 2008, p. 206).

Para o autor, não há como negar uma realidade marcada por uma clivagem do popular. Este continua sendo apresentado como o “*outro*, estranho e distante”; entretanto, esse popular faz parte do “universo do diretor burguês, sua equipe, seu público” (RAMOS, 2008, p. 206). Em suma, as representações das classes populares pelo cinema documental e o de ficção criaram uma imagem do popular criminalizado. Outro sentimento que o referido autor menciona é o de culpa; em outras palavras, ele nota esse sentimento em uma parcela da burguesia devido à existência da exclusão social, que afeta as classes populares de nossa sociedade:

Tanto na ficção como no documentário é recorrente a figura que estou chamando de *popular criminalizado*. Em uma análise mais extensa, pode-se mostrar que a expressão da violência e da criminalização do popular são, contraditoriamente, a representação da culpa de uma parcela da burguesia, pela exclusão social. Historicamente, a idealização do povo, muito presente no cinema brasileiro a partir dos anos 1950, fica numa encruzilhada em função da progressiva violência do *outro* popular. A representação do *outro* popular caminha então para o quadro atual, oscilando entre elegia e louvação, de um lado, e criminalização, de outro, no espaço de horror e culta (RAMOS, 2008, p. 207).

Para Ivana Bentes, a favela, assim como o sertão, sempre esteve cercada de simbologias e signos, ambos são territórios míticos. Ela menciona, da mesma forma que Fernão Pessoa Ramos, que eles sempre foram considerados o “outro”. São “espécies de cartão-postal perverso” com marcas de “tipicidade” e “folclore”, espaços nos quais “tradição e invenção são extraídas da adversidade” (BENTES, 2007, p. 242).

Indo ao encontro dos pressupostos de Luiza Cristina Lusvarghi (2007), ao destacar o aspecto mercadológico do filme *Cidade de Deus* (2002), Ivana Bentes afirma que os filmes nacionais contemporâneos que têm como temática a favela expressam “um momento de fascínio por esse ‘outro social’”, e os discursos dos grupos que sempre estiveram à margem ganham um lugar no mercado. Nas palavras de Bentes,

na literatura, na música (*funk, hip-hop*), discursos que refletem o cotidiano de favelados, desempregados, presidiários, subempregados, drogados, uma marginalidade “difusa” que ascendeu à mídia e aparece nessa mesma mídia de forma ambígua. Pobreza e violência que conquistaram um lugar no mercado como temas de um presente urgente (BENTES, 2007, p. 248).

Como demonstraremos adiante, e de acordo com a afirmação de Fernão Pessoa Ramos, as temáticas sobre o popular, as favelas e os sertões não são uma novidade do cinema nacional contemporâneo. Contudo, ocorreram mudanças estéticas e de perspectivas nas abordagens de temas como pobreza e violência. Os filmes que representam o cinema moderno brasileiro, ao trazerem representações da favela, têm como característica predominante o romantismo. O Cinema Novo preocupou-se com a violência no campo e no meio urbano fazendo uso de alegorias, “como forma de questionar ideologias hegemônicas, desenvolvimentistas e convivência pacífica” (HAMBURGER, 2007, p. 118).

O samba e o carnaval, presentes no filme de Lucia Murat, tiveram seus sentidos culturais reinventados no início dos anos de 1930, influenciando na incorporação dos “‘morros lendários’ na paisagem geográfica e cultural da cidade que era a capital do Brasil” (NAPOLITANO, 2009, p. 141). A conjugação entre música popular e cinema tem no filme *A Voz do Carnaval* (Ademar Gonzaga; Humberto Mauro, 1933) uma experiência emblemática, mantida nas décadas seguintes de 1940 e 1950; entretanto, sem uma boa recepção da crítica, a não ser de “uma parte da crítica nacionalista e de esquerda”. A crítica cinematográfica e os cineastas do Cinema Novo rejeitaram as chanchadas carnavalescas e musicais. Diante disso, Marcos Napolitano afirma que “o lugar estético e ideológico do filme musical brasileiro ainda apresenta problemas para o debate historiográfico” (NAPOLITANO, 2009, p. 144)⁶.

No processo de urbanização do Brasil, que foi tematizado pela cinematografia da década de 1960, os sertanejos dão lugar aos moradores de favelas e, estes sujeitos “ignorantes e despolitizados”, são representados como “rebeldes primitivos e revolucionário, capazes de mudanças radicais”. Tal abordagem é muito presente nos filmes de Glauber Rocha (BENTES, 2007, p. 242), autor do texto-manifesto *A Estética da Fome*, apresentado na Europa em 1965, em que se nota “um sentido afirmativo e transformador para os fenômenos ligados à fome, à pobreza e à miséria latino-

⁶ O referido autor destaca que o filme *Favela dos Meus Amores* (Humberto Mauro, 1935) – cujas cópias não existem mais – é uma espécie de “fantasma de um clássico”, denominação dada por Henrique Pongetti (NAPOLITANO, 2009, p. 144). O filme citado foi “um marco importante em meio ao processo de incorporação do morro na paisagem cultural carioca e brasileira” (NAPOLITANO, 2009, p. 147). O filme teve uma boa recepção entre a intelectualidade de esquerda, ao ter seu enredo ambientado no morro; esses intelectuais consideravam tal espaço como expressão do popular e do nacional. O cineasta Humberto Mauro foi uma das referências dos realizadores do Cinema Novo (NAPOLITANO, 2009, p. 151). *Favela dos Meus Amores*, assim como *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), encontrou problemas com a censura da época. Humberto Mauro declarou que os censores afirmaram que o filme mostrava “muitos pretos” (NAPOLITANO, 2009, p. 152).

americanas”. Ele também representa uma intenção de intervenção política do cinema moderno brasileiro diante da realidade do país. Tendo um posicionamento crítico contra “certo humanismo piedoso”, a refutação de clichês sobre a miséria também está presente no referido manifesto (BENTES, 2007, p. 243). Em linhas gerais, para Glauber Rocha, “os latino-americanos não conseguem tornar apreensíveis as dimensões da miséria que marcam sua realidade, tornando-as incompreensíveis ao ‘europeu civilizado’” (SILVA, 2015, p. 92).

Segundo Ivana Bentes, Glauber Rocha colocou uma questão ética-estética, que se encontra presente não apenas no cinema brasileiro como também na televisão e no cinema internacional, ao tematizarem os sertões e as favelas (BENTES, 2007, p. 243-244). A questão ética centra-se na maneira como essas representações devem ser feitas: “como mostrar o sofrimento, como representar os territórios da pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas?” (BENTES, 2007, p. 244). Já a estética diz respeito à criação de uma expressão para falar dessas realidades que possa ser compreendida:

Como criar um novo modo de expressão, compreensão e representação dos fenômenos ligados aos territórios da pobreza, do sertão e da favela, dos seus personagens e dramas? Como levar, esteticamente, o espectador a “compreender” e experimentar a radicalidade da fome e dos efeitos da pobreza e da exclusão, dentro ou fora da América Latina? (BENTES, 2007, p. 244).

A referida questão ética-estética, no nosso ponto de vista, mantém-se ativa nas representações dos pobres moradores das favelas e periferias brasileiras. Fernão Pessoa Ramos afirma que muitos dos filmes contemporâneos corroboram para cristalizar a associação do pobre à criminalidade, conforme já mencionado. Nesse sentido, Esther Hamburger menciona que muitos desses filmes podem contribuir “para fixar a imagem do favelado como marginal”, dessa forma, relegando-os ainda mais a uma exclusão social (HAMBURGER, 2007, p. 121).

Ivana Bentes nota que ocorre uma espetacularização da violência na produção cinematográfica contemporânea. Não há análises embasadas e críticas que explique a miséria e a violência. Segundo a autora, é por meio “de imagens violentas que os novos marginalizados ferem o mundo que os rejeitou” (BENTES, 2007, p. 249).

Muitas das representações das classes populares precisam superar os problemas mencionados; diante disso, é urgente pensar “formas estéticas que desarticulem estereótipos e esvaziem ações violentas” (HAMBURGER, 2007, p. 128). A violência é um sério e antigo problema que afeta nossa realidade social; todavia, as experiências dos

universos populares, embora afetadas diretamente por ela, não se resumem a esse problema. De fato, os problemas sociais podem ser denunciados, e tanto o cinema como a televisão podem assumir esse papel de denúncia. No entanto, existe uma linha tênue entre a denúncia e o reforço de antigos estereótipos presentes em alguns desses filmes de nossa contemporaneidade. Cilada da qual *Quase Dois Irmãos*, como demonstraremos adiante, não conseguiu esquivar-se.

2.1 O samba: um frágil elo

O filme é iniciado com uma legenda que fala sobre o período da ditadura civil-militar, a Lei de Segurança Nacional e o convívio entre os presos políticos e os comuns; um dos poucos momentos didáticos do filme⁷. Como já mencionado, os filmes *Quase Dois Irmãos* e *A Memória Que Me Contam* não têm uma linearidade cronológica em sua narrativa⁸, sendo marcados pela sobreposição de temporalidades diferentes que vão, no decorrer da narrativa, tecendo o enredo do filme⁹.

Cabe ressaltar a liberdade criativa da narrativa ficcional, a qual possibilita lidar com o tempo a partir de diversas possibilidades, deixando emergir o caráter imaginativo e poético:

A ficção não se limita a explorar, sucessivamente, por meio de suas variações imaginativas os aspectos de concordância discordante ligados à constituição horizontal do fluxo temporal, em seguida as variedades de concordância discordante ligadas à hierarquização dos níveis de temporalização e, por fim, as experiências-limite que balizam os confins do tempo e da eternidade. A ficção tem, ademais, a capacidade de explorar uma outra fronteira, a dos confins entre a fábula e o mito. Ora, sobre esse tema, mais ainda do que sobre o tema precedente do tempo e

⁷ Para Helena Stigger (2011, p. 204), o filme apresenta uma leitura crítica da ditadura, sem o caráter didático de outros filmes que tratam desse período histórico. A autora também afirma que o filme tem um caráter subjetivo e que não há nele há preocupação em “reconstituir” de forma fiel o passado (STIGGER, 2011, p. 206).

⁸ “Nos anos 70 durante a ditadura militar, presos políticos e presos comuns acusados de assaltos a banco estavam submetidos à Lei de Segurança Nacional. Cumpriam penas nas mesmas prisões. Este filme se inspira no encontro desses dois mundos”.

⁹ Ygor Pires Monteiro (2018, p. 95) menciona a crítica realizada ao filme por Pablo Villaça, que considerou que as atuações do filme são irregulares, que a estrutura narrativa é deficiente, assim como o seu roteiro desconexo. Atribuiu este problema devido à narrativa assumir um tom panfletário, expondo de forma didática e excessiva as questões sociais e políticas abordadas, sendo os diálogos “desnecessariamente expositivos”, explicando tudo ao público de forma exagerada, “sem conceder a ele espaço para interpretações”. O crítico considerou como uma qualidade do filme a proposta de abordar o convívio entre presos comuns e políticos no presídio da Ilha Grande e o “inusitado impacto da ideologia Socialista na fundação do Comando Vermelho”. Outra crítica dirigida ao filme diz respeito à montagem das três narrativas decorridas em diferentes temporalidades, considerada aleatória, com mudanças de época sem uma justificativa prévia ou vínculos temáticos e estilísticos de uma cena com a outra. Aspecto que, segundo ele, enfraqueceu “a continuidade emocional dos conflitos narrados” (MONTEIRO, 2018, p. 96).

da sua eternidade, nossa fenomenologia não diz nada. E sua sobriedade não deve ser criticada. Somente a ficção, por continuar ficção enquanto projeta e retrata a experiência, pode se permitir um pouco de ebriedade (RICOEUR, 2010b, p. 229).

No nosso ponto de vista, tratando-se os filmes de Lucia Murat de obras que lidam com memórias, essa opção estilística justifica-se, uma vez que a memória em sua fluidez não é marcada por uma linearidade, e sim por “situações disparadoras”. É importante destacar que uma cronologia precisa não tem relação com o ato de lembrar. O tempo da memória não é um tempo cronológico. E o tempo influi nas nossas lembranças, mais precisamente no seu transcorrer. O ato de lembrar não é reviver, mas sim um refazer, reconstruir, repensar, com as referências e influências do presente, e as experiências do passado. A memória é trabalho. Por isso, deve-se questionar a “sobrevivência do passado, ‘tal como foi’, e que se daria no inconsciente de cada sujeito”. As nossas lembranças constroem-se a partir de materiais de um agora, “no conjunto de representações que povoam nossa consciência anual”. Mesmo que uma lembrança nos pareça nítida, ela não corresponde mais a uma “imagem que experimentamos na infância”, por exemplo. Isso ocorre porque nós mudamos e com isso ocorrem mudanças em nossas percepções, “nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor” não são os mesmos no decorrer de nossas existências. “O simples fato de lembrar o passado, no *presente*, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista” (BOSI, 1994, p. 55).

Em um cenário teatral com uma fotografia opaca e uma estética que expressa uma situação de um passado longínquo, um mestre-sala e uma porta-bandeira dançam, enquanto uma voz em *off* de uma mulher, a jovem mãe de Miguel, interpretada por Silvia Buarque, na década de 1950, lê um conto de fadas para ele. A interligação dessas cenas evidencia que todo o universo lúdico de Miguel¹⁰, por influência de seu pai, está relacionado ao samba. Tanto que ele interrompe a mãe e pergunta: “Mas mãe, qual o samba que eles dançavam?” (MURAT, 2005, 00:01:44 – 00:01:47).

¹⁰ O Miguel criança foi interpretado pelo ator Bruno Abrahão.

Figura 13 – Fotograma da cena do mestre-sala e da porta-bandeira



Fonte: Murat, 2005, 00:01:11

Um corte nos leva para um desfile de escola de samba nos anos 1990, e Miguel o assiste, enquanto um samba ecoa ao fundo. Ele, então, por um motivo que em um primeiro momento não é informado ao espectador, deixa o Sambódromo. O carnaval de Miguel é interrompido e ele segue dirigindo seu carro. A voz *over* do jovem Miguel, militante de esquerda, idealista e prisioneiro do presídio da Ilha Grande, afirma: “Temos todos duas vidas: uma que sonhamos, outra que vivemos” (MURAT, 2005, 00:03:02 – 00:03:11). Em linhas gerais, desde o início do filme temos uma contraposição entre as utopias e as realidades que impedem que muitos ideais sobrevivam ao tempo. A questão da utopia é tema caro na filmografia de Lucia Murat analisada nesta pesquisa.

Figura 14 – Fotograma da cena de Miguel no Sambódromo



Fonte: Murat, 2005, 00:02:12

Outro corte nos leva para um novo ambiente, também com uma cenografia que remete a um espetáculo teatral, a qual reconstrói o ambiente amistoso de um bar na Favela de Santa Marta, em 1957. A fotografia, que opta por um fundo escuro com uma luminosidade centrada nos personagens da narrativa, cria um aspecto onírico e até mesmo nostálgico¹¹. Nesse novo momento, o sambista Jorge canta à capela um samba de Cartola: “Quem me vê sorrindo pensa que sou alegre” (MURAT, 2005, 00:03:30 – 00:03:35). Os instrumentos passam a acompanhar a cantoria de Jorge. O pai de Miguel diverte-se com a cantoria, e o garoto, da mesma forma que o pai, usufrui da situação com contentamento, assistindo à roda de samba com um sorriso no rosto. Sobrepõe-se a esse momento a cena descrita anteriormente, em que Miguel dirige seu carro pela cidade novamente enquanto se ouve a voz *over* do Miguel revolucionário: “Nos meus sonhos de infância eu já podia ver a outra vida, a que vivemos apontando para tudo que viria a acontecer” (MURAT, 2005, 00:04:04 – 00:04:12).

Figura 15 – Fotograma da cena da roda de samba



Fonte: Murat, 2005, 00:03:22

Os conflitos dessa época, ainda amenos, se comparados com os que se evidenciam nas décadas posteriores, têm como expressão o descontentamento de duas esposas,

¹¹ A fotografia do filme é diferenciada para cada temporalidade da narrativa. Pedro Vinicius Asterito Lopera (2007), Maria Luiza Rodrigues Souza (2007), Danielle Parfentieff de Noronha (2014) e Vinicius Alexandre Rocha Piassi (2015) consideraram essa característica estética do filme. Noronha (2014, p. 400) menciona a luz amarelada para a década de 1950 e a tonalidade escura para as cenas dentro do presídio da Ilha Grande, na década de 1970. Já Lopera (2007, p. 119) destaca a fotografia limpa para representar os inícios dos anos 1990. O responsável pela fotografia do filme foi Jacob Solitrenick.

Helena, mulher de Miguel¹², e Dona Rosa¹³, mulher de Jorge, que se incomodam com a boemia desses dois amigos. Dona Rosa, no seu limite, diz ao marido¹⁴:

Jorge, eu não estou aguentando mais essa vida, não! Desde que tu se meteu com esse doutor de merda aí, que vive te oferecendo mundos e fundos que tu não para mais em casa. Essa bebedeira, essa coisa de viver na escola! Essa música que não vai dar em nada, homem! (MURAT, 2005, 00:04:52 – 00:05:10).

Jorge dá de ombros e continua dedilhando o violão, enquanto sua esposa, com seu desabafo, o repreende. Dona Rosa atribui à amizade entre Jorge e Miguel o mau comportamento de seu marido, pelo menos no ponto de vista dela. Helena, uma mulher branca de classe média e do “asfalto”, também não vê com bons olhos essa relação e também reclama ao marido: “Onde vai parar tudo isso?! O síndico já pediu uma reunião de condomínio por causa das duas feijoadas de domingo. Isso aqui não é uma favela Miguel!” (MURAT, 2005, 00:05:11 – 00:05:21).

As cenas seguintes serão intercaladas e dizem respeito às reclamações das duas mulheres. Dona Rosa continua dirigindo suas críticas ao marido: “Tu nunca mais vendeu um samba! Nunca mais caçou um trabalho! Nunca mais botou dinheiro dentro de casa!” (MURAT, 2005, 00:05:21 – 00:05:29). Jorge mantém-se indiferente. Helena tenta justificar-se para não ser considerada racista pelo marido: “Eu não sou racista! Eu não sou racista, mas eu não aguento mais!” (MURAT, 2005, 00:05:30 – 00:05:36). Um novo corte nos leva ao morro e para a indignação de Dona Rosa: “Eu passo o tempo inteiro na casa da patroa, quando chega sábado e domingo tu tá enfurnado na casa do doutor!” (MURAT, 2005, 00:05:37 – 00:05:42). Jorge acaba com a sua apatia e reage aos comentários da esposa tocando de forma bruta o violão.

Miguel, diferentemente de Jorge, permanece em silêncio ouvindo Helena: “Nem o domingo restou para nós! A única coisa que eu tenho para fazer é ir à igreja. Você quer

¹² Miguel e Jorginho, como é possível notar, têm os mesmos nomes que o de seus pais.

¹³ A personagem Dona Rosa, na década de 1950, é interpretada pela atriz Janaina Carvalho e, na década de 1970, por Dja Marthins.

¹⁴ Felipe Botelho Corrêa (2006, p. 56), em sua análise, também considerou esse conflito que nós destacamos, assim como o elo que o samba representa entre os sujeitos da narrativa fílmica: “Os conflitos nesse momento são expostos pelas esposas dos dois amigos. [...] Nesse momento, evidencia-se que o conflito gerado por um fato recebe reações distintas de acordo com a geografia de cada um: favela e asfalto. No entanto, a relação entre o morro e o asfalto, representada pelos personagens, é encarada como possível, apesar das barreiras. O samba é o elo de ligação entre os dois lados”. Nesse sentido, Pedro Vinícius Asterito Lopera (2007, p. 130) afirma que as duas esposas marcam a narrativa “pelos signos de raça e classe”. O argumento de Teresa Cristina Furtado Matos (2013, p. 6) converge para nossa análise; a autora considera que o samba, “símbolo da unidade nacional”, não consegue minimizar as tensões sociais. Eveline Alvarez dos Santos (2011, p. 55) afirma que o samba é “um elemento vivo na narrativa”.

que eu assista a quantas missas?! Isso não é vida de jornalista, isso é vida de vagabundo!” (MURAT, 2005, 00:05:47 – 00:06:02).

Acreditamos que o samba presente nesse filme de Lucia Murat não cumpre apenas a função de trilha sonora; sendo assim, compartilhamos dos pressupostos de Marcos Napolitano ao analisar sua presença em *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957). Existe uma diversificada produção historiográfica sobre as relações entre cinema e História e música e História; no entanto, há uma lacuna tratando-se de estudos que dizem respeito às relações entre cinema, música e história. Conforme mencionado, os filmes musicais marcaram períodos da história do cinema nacional. A música popular foi incorporada ao cinema brasileiro como temática dos filmes e “como recurso narrativo de trilha sonora musical” (NAPOLITANO, 2014, p. 75). Lucia Murat, no filme em questão, com as devidas particularidades, recupera esse aspecto da cinematografia brasileira.

Filmes como o já citado *Favela dos Meus Amores* (Humberto Mauro, 1935), *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943) e *Tudo Azul* (Moacyr Fenelon, 1951), para Alex Viany, são expressões de “um programa estético e temático” de um “projeto” do cinema popular brasileiro. Projeto no qual os dois filmes citados de Nelson Pereira dos Santos são manifestações “mais sérias e maduras” de uma tendência antecedida pelos filmes referidos. Estes foram incorporados pelo nacionalismo de esquerda articulado desde a década de 1930, através do Partido Comunista Brasileiro (NAPOLITANO, 2014, p. 76).

Para compreender a música como um elemento integrante da narrativa fílmica, é importante considerar a premissa de Jacques Aumont de que há um interesse pelas formas de cinema nas quais “o som já não seria, ou nem sempre seria, submetido à imagem”; diante disso, o som é visto “como um elemento expressivo e autônomo do filme, podendo entrar em diversos tipos de combinações com a imagem” (AUMONT, et al., 2002, p. 49).

Para Marcos Napolitano, as representações “do universo da música popular” nos filmes considerados por Alex Viany como emblemáticos para um cinema popular brasileiro, “constitui-se em projeto abortado e recalcado historicamente pelo próprio desenvolvimento ulterior do cinema e da música popular do Brasil”. Em linhas gerais, as articulações estéticas mais amplas do “samba do morro” passaram por um processo de modificação iniciada no final dos anos de 1950, não apenas nas telas do cinema, como também nas gravações dos discos (NAPOLITANO, 2014, p. 76).

Ainda segundo o autor, *Rio, Zona Norte* é “uma das últimas tentativas bem-sucedidas de ‘filme musical’”, com a capacidade de “conscientizar, emocionar e divertir” o público, sendo ele uma expressão do pensamento de esquerda da época. Em suma, o

filme narra a história de um sambista, Espírito da Luz Soares, interpretado por Grande Otelo, em busca pelo reconhecimento de seu trabalho como compositor (NAPOLITANO, 2014, p. 77).

A música no filme de Nelson Pereira dos Santos não se restringe ao campo temático, mas representa também “impasses de um projeto estético e ideológico da esquerda comunista e nacionalista à época” (NAPOLITANO, 2014, p. 78). A luta de classes é problematizada a partir da música, assim como a luta pela afirmação nacional. Fazendo um paralelo com o filme de Lucia Murat, o samba surge como uma possibilidade de elo entre grupos sociais marcados pela clivagem de classes sociais, e como símbolo de nossa nacionalidade. Ele está presente na cultura popular e nas memórias afetivas e sociais dos brasileiros. No filme de Lucia, além de ser um elo possível, ele é um elemento presente na memória afetiva de Miguel e em suas experiências quando criança.

Na década de 1950, não havia no Brasil uma música popular legítima que fosse expressão de um Brasil moderno e do projeto político de cunho nacional. No que diz respeito ao cinema desse período, havia uma luta para trazer à tona representatividades da realidade nacional, e outra para manter as produções fílmicas de forma independente (NAPOLITANO, 2014, p. 78):

Mas, diferentemente dos anos 1960, não havia uma música popular totalmente reconhecida e legitimada como expressão esteticamente válida para expressar tanto o Brasil “moderno” como o projeto político de matiz nacional, ao contrário das artes plásticas e da literatura. Naquele momento, a luta pela afirmação nacional e o exercício da crítica social pela canção, passava pela defesa do compositor popular, o “cidadão precário do samba” nas palavras de José Miguel Wisnik, pleno de potencialidades culturais como expressão do nacional-popular. No cinema, a luta pela representação fílmica da realidade nacional, confundia-se com a luta pela existência mesma de um cinema brasileiro independente e autoral, com condições dignas de produção e circulação (MELO E SOUSA, 2005). *Rio, Zona Norte* acaba sendo a homologia desta identificação solidária de artistas nacionais autênticos, sejam genuinamente populares ou não. O jovem diretor de cinema Nelson Pereira lutando para fazer um filme, contra a falta de estrutura, representando-se tanto na luta do compositor popular (Espírito), como no erudito (Moacir) para afirmar sua arte (NAPOLITANO, 2014, p. 78).

As questões sociais inerentes às vidas dos compositores pobres do morro são abordadas no filme de Nelson Pereira dos Santos. Em *Quase Dois Irmãos*, o sambista Jorge também não alcança o reconhecimento tão almejado, mas não há uma discussão a respeito dessa situação. A biografia do sambista Zé Kéti, escrita por Nei Lopes, cuja publicação data do ano de 2000, apresenta as dificuldades, o contexto, as parcerias, entre outros aspectos, relacionados à trajetória do sambista. Este chegou a trabalhar em projetos de Nelson Pereira dos Santos e de outros cineastas.

O samba do morro representou uma renovação do gênero nos anos 1950. Nessa época, o samba assumiu um caráter crítico, o símbolo da brasilidade foi “incorporado pelos compositores para demonstrar as fragilidades e contradições da nação”. As canções de Geraldo Pereira, Wilson Batista e de Zé Kéti são exemplos desse samba crítico (NAPOLITANO, 2010, p. 67).

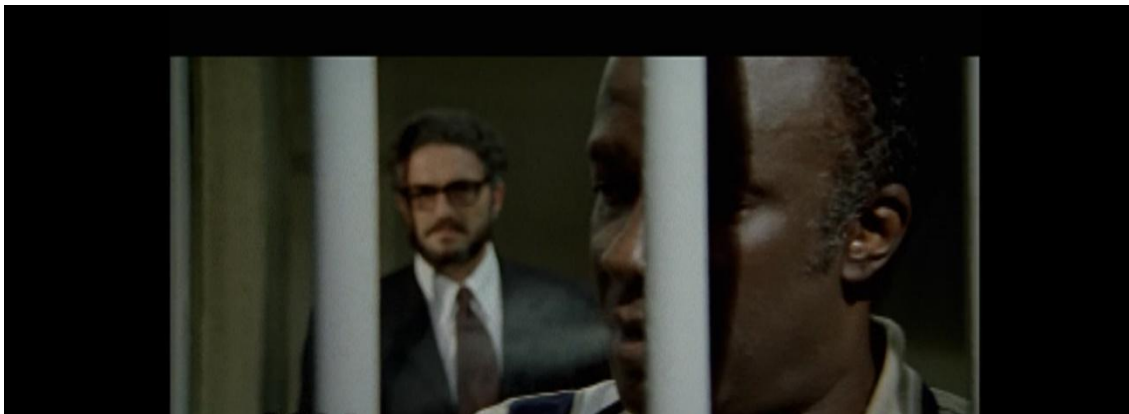
Ao centrar-se na década de 1950, a historiografia da cultura deve considerar essa época “em seu regime de historicidade específico”, sem atribuir-lhe a qualidade de precursora nem a desqualificando como uma decadência cultural ao ser comparada com outros momentos históricos. Outra análise problemática, segundo Marcos Napolitano, é considerar a década como “anos dourados”. Para ele, essa visão “tende a congelar um momento histórico sem levar em conta suas contradições específicas, valorizando-as pelos impasses e desilusões que seguiram” (NAPOLITANO, 2010, p. 71).

O filme de Lucia Murat, de certa forma, dialoga com esse projeto estético e nacional engendrado pela esquerda dos anos 1950, ao dar importância ao samba do morro, sendo este um elo que une dois homens de universos sociais tão distintos. Sem desconsiderar que o filme *Quase Dois Irmãos* tem como uma de suas centralidades questões de sua contemporaneidade, acreditamos que, ao estabelecer um diálogo com o projeto estético e nacional das esquerdas dos anos 1950 e 1960, ele resgata experiências e memórias de uma época através de uma estética, narrativa e sonoridade fílmica. A perspectiva romantizada pela qual esse período é tratado contrapõe-se aos conflitos que vão tomando corpo no decorrer da narrativa fílmica. A paixão pelo samba não consegue superar as barreiras impostas por posicionamentos ideológicos diferentes nem por questões inerentes à clivagem social.

2.2 Bangu e o presídio da Ilha Grande

Um corte nos leva para uma prisão, nos anos 1990. Miguel visita Jorginho no presídio de segurança máxima de Bangu. O posicionamento da câmera constrói um ambiente claustrofóbico comum de uma prisão, recurso que pode ser interpretado como um intuito de apelar às sinestésias dos espectadores. Ela filma, inicialmente, os dois personagens por trás das grades da cela. Miguel quer saber como o preso está: “Como você está Jorginho?” (MURAT, 2005, 00:06:21 – 00:06:22). Jorginho, em um tom não muito receptivo, responde: “Em pé, sem andar! Deitado sem dormir! Quem te viu, que te vê, hein, deputado! O mundo dá muitas voltas e sempre para no mesmo lugar. Mas aí está tudo diferente, não é mesmo?” (MURAT, 2005, 00:06:23 – 00:06:42).

Figura 16 – Fotograma da cena do encontro de Miguel e Jorginho no presídio de Bangu



Fonte: Murat, 2005, 00:06:15

Toca o celular de Jorginho. Ele pede licença para atendê-lo e é informado sobre as ações do grupo de crime organizado que lidera de dentro da prisão. Ordena: “Mata logo! Vai lá, executa, garoto! Paz, justiça e liberdade!” (MURAT, 2005, 00:07:00 – 00:07:06). Com o transcorrer da narrativa fílmica, será mostrado em outro momento do filme o porquê dessa ligação; tal cena será ambientada no morro.

Jorginho pergunta a Miguel o motivo da visita. Um corte nos leva para um momento da infância desses dois homens, época na qual a amizade deles não era afetada pelas diferenças das realidades sociais e econômicas existentes entre eles. De acordo com o que mencionamos, as memórias dos personagens, representadas por momentos de seus passados, norteiam a narrativa fílmica. Um novo corte nos traz para a sala de visitas do presídio de Bangu. Jorginho usa o termo “doutor” para se referir a Miguel, e este o diz que não é preciso tanta formalidade. Com um tom irônico pergunta: “Ou tu quer que eu te chame de companheiro?” (MURAT, 2005, 00:07:18 – 00:07:21). A narrativa do filme é uma espécie de teia ou quebra-cabeça, no qual os diferentes momentos das vidas dos personagens vão se intercalando. Nesse sentido, uma nova cena mostra os dois, quando meninos, jogando futebol em um campo de terra¹⁵. Essas cenas se contrapõem. Conforme já mencionado, a amizade de Miguel e Jorginho não resistiu às diferenças que existiam entre eles. Jorginho questiona Miguel do porquê de sua visita: “Vai dizer que sentiu saudades?” (MURAT, 2005, 00:07:25 – 00:07:26).

A cena na qual os dois meninos jogam futebol é seguida por outra partida de futebol, em que somos levados a outra temporalidade da narrativa do filme, os anos 1970. No presídio da Ilha Grande, Miguel e outros presos políticos jogam bola no pátio. Desde essa

¹⁵ O Jorginho criança é interpretado pelo ator Pablo Ricardo Belo.

primeira cena dentro do presídio, são apresentadas as estratégias criadas por esses presos para se manterem ativos na militância política. Eles conseguem ter acesso a uma página de jornal com uma notícia que afirma que não existem presos políticos no Brasil. Miguel lê a página do jornal: “Mataram a Marilena!” (MURAT, 2005, 00:09:39 – 00:09:40). Fica abalado ao saber da morte da militante. A cena faz menção à desarticulação dos movimentos de resistência à ditadura civil-militar, drasticamente punidos pelo aumento da repressão desde a instauração do AI-5, de dezembro de 1968.

Figura 17 – Fotograma da cena de Miguel e Jorginho crianças jogando futebol



Fonte: Murat, 2005, 00:07:22

Figura 18 – Fotograma da cena de Miguel jogando futebol no presídio da Ilha Grande



Fonte: Murat, 2005, 00:07:35

Retorno ao presídio de Bangu. Miguel responde à pergunta de Jorginho: “Não, não deu saudades! Se eu disse que deu, você não vai acreditar. Então, não deu!” (MURAT, 2005, 00:10:09 – 00:10:15). Jorginho, que não baixa a guarda, continua querendo saber o motivo que levou Miguel ao presídio: “Miguel, eu tô com uma guerra lá no morro, eu tenho uma pá de gente para ligar, o que que tu quer?” (MURAT, 2005, 00:10:16 –

00:10:23). Miguel recrimina as ações de Jorginho: “Ligar para quê, Jorginho? Para continuar mandando matar? Porra, meu irmão, eu não consigo acreditar que você concorde com essa loucura!” (MURAT, 2005, 00:10:24 – 00:10:33). Jorginho rebate a crítica de Miguel: “Sabe por que que tu não acredita? Porque tu não sabe nada de trabalhador!” (MURAT, 2005, 00:10:33 – 00:10:37). Essa fala de Jorginho expressa o que já foi mencionado aqui: o afeto que existia entre eles não conseguiu sobreviver às diferenças. É no convívio dentro do presídio da Ilha Grande que essas diferenças se sobressaem e afetam os laços de amizade.

Na cena seguinte, Jorginho, na década de 1970, escoltado por policiais saindo de um espaço que parece um tribunal, cruza com um grupo de presos políticos que também estão detidos, que gritam: “Nós somos presos políticos!” (MURAT, 2005, 00:10:52 – 00:10:53). Eles se recusam a usar o uniforme de presidiários. Jorginho parece se divertir com a situação, olha para os presos políticos e dá um sorriso. Nas cenas seguintes, ocorre a intercalação do diálogo entre Miguel e Jorginho, nos anos 1990, no presídio de Bangu, com situações de dentro do presídio da Ilha Grande, nos anos 1970. Aos poucos, o espectador vai tomando ciência da história da convivência desses dois personagens, e a razão de eles terem visões tão díspares.

Figura 19 – Fotograma da cena em que Jorginho acha divertida a atitude dos presos políticos



Fonte: Murat, 2005, 00:10:59

Jorginho, nos anos 1990, continua insistindo para saber o motivo que levou Miguel a Bangu: “Afinal, o que você veio fazer aqui, Miguel?!” (MURAT, 2005, 00:11:10 – 00:11:12. Miguel pede ajuda a ele para pôr em prática um projeto de assistência social no morro onde Jorginho é líder do crime organizado: “Nós conseguimos financiamento internacional para centros culturais em comunidades carentes. Se você me apoiar, eu posso conseguir uma para o morro dos Macacos. Pode ser uma alternativa para esse bando de

moleques desempregados. Hein?” (MURAT, 2005, 00:11:14 – 00:11:30). Jorginho recebe a proposta de Miguel com tom de ironia: “Qual é, doutor? Tu tá querendo construir um projeto social ou salvar tua família?” (MURAT, 2005, 00:11:34 – 00:11:40).

Mais um dos poucos momentos didáticos do filme nos é apresentado. Miguel vai ao encontro de sua filha Juliana, que o aguarda em um posto policial. Dentro de um automóvel em movimento, pai e filha têm um diálogo tenso, em que Miguel questiona a filha: “Juliana, você tem noção do perigo que está correndo? Se aquele guarda resolvesse não colaborar, você estava na cadeia!” (MURAT, 2005, 00:12:06 – 00:12:13). Juliana rebate o comentário do pai: “Olha só quem está falando em perigo!” (MURAT, 2005, 00:12:13 – 00:12:15). Miguel justifica e diferencia a sua rebeldia da de Juliana: “Como era diferente, a gente tinha um objetivo!” (MURAT, 2005, 00:12:17 – 00:12:19). A jovem não aceita a justificativa do pai: “Ah, sim, objetivo! Eu estou de saco cheio das tuas historinhas, pai!” (MURAT, 2005, 00:12:19 – 00:12:23). Esse momento ressalta o embate geracional, Juliana não aceita que a sua rebeldia seja menos sem causa que a de seu pai, e este não vê sentido no comportamento da garota. No filme *A Memória Que Me Contam*, os embates entre gerações são retomados de forma mais evidente, e traçamos uma discussão mais prolongada a respeito.

Figura 20 – Fotograma da cena da discussão entre Juliana e Miguel



Fonte: Murat, 2005, 00:12:10

Em uma balsa, encontram-se os familiares dos presos do presídio da Ilha Grande, entre eles Helena, mãe de Miguel, interpretada pela atriz Marieta Severo, e Ana, interpretada por Jerusa Franco, na época namorada de Miguel. A sequência dessas duas cenas estabelece um paralelo entre os problemas que Miguel enfrenta com a sua filha Juliana e aqueles que sua mãe vivenciou devido à sua opção pela militância de esquerda contra a ditadura civil-militar. Há um *close-up* no rosto da mãe de Miguel com uma expressão triste, enquanto a voz *over* dele soa: “A vida que sonhamos determina a vida que vivemos. A minha mãe assistiu perdida em sonhos

que não eram seus, mas determinaram uma vida que passou a ser dela” (MURAT, 2005, 00:12:38 – 00:12:50).

Corte para outro momento da narrativa, em que Jorginho é jogado dentro de uma cela, antes de ser levado ao presídio da Ilha Grande. A voz de Miguel ao fundo fala do destino trágico do amigo: “A vida de Jorginho talvez tenha sido uma tragédia anunciada, que nós ajudamos a escrever!” (MURAT, 2005, 00:13:04 – 00:13:11). Jorginho, dentro do cubículo, saberá em seguida que está no meio de presos políticos, e pergunta quem é o líder: “Quem é o xerife dessa porra?!” (MURAT, 2005, 00:13:11). Um dos presos se manifesta: “Aqui não tem xerife, não, rapaz! Outra coisa, vai calçando os sapatos porque aqui todo mundo é igual!” (MURAT, 2005, 00:13:12 – 00:13:19). Outro preso também se manifesta:

Olha aqui, meu irmão, essa aqui é a cela de quem vai para Ilha Grande, galeria da Lei de Segurança. Se você está aqui, é porque você vai para lá mais dia ou menos dia. Agora é bom ir sabendo o seguinte: lá tem 155 presos políticos que formam um coletivo. Esse coletivo tem três normas: não pode roubar, não pode pederastia e não pode fumar maconha! (MURAT, 2005, 00:13:27 – 00:13:45).

Jorginho não recebe bem essas regras: “Como que é?! Não pode dar um dois?”. Ele dá risada: “Porra, meu irmão, isso aqui não é uma cadeia?!” (MURAT, 2005, 00:13:46 – 00:13:52). Essas diferentes formas de vivenciar o espaço que condiz com a cadeia, entre essas duas categorias de presos, não serão superadas, apesar de no primeiro momento existir uma intenção dos presos políticos de integrar os presos comuns no coletivo que eles formavam.

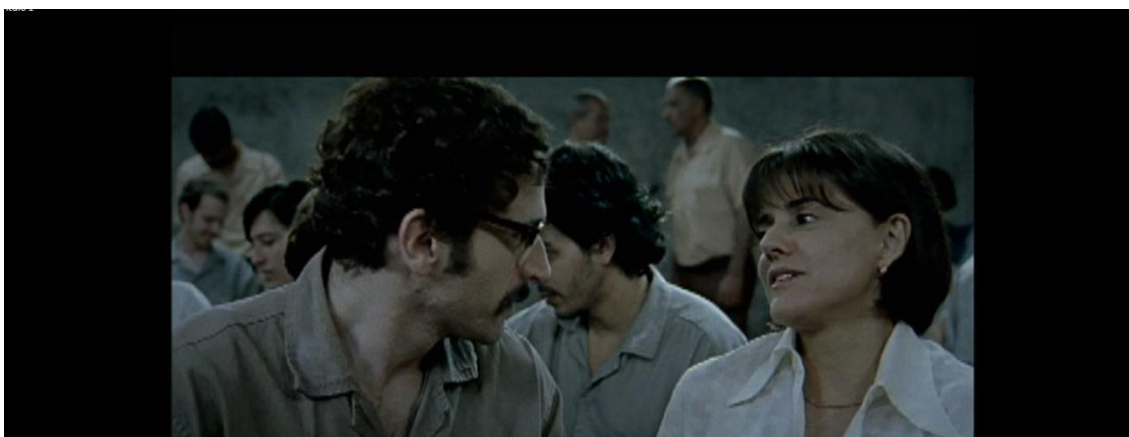
O primeiro preso político a se dirigir a Jorginho completa a fala do outro: “É uma cadeia de preso político. Agora, se você quiser discordar, também pode. Só que aí, meu irmão, vai pensando o que você vai fazer contra os 155 lá da ilha!” (MURAT, 2005, 00:13:53 – 00:14:06). Essa tentativa de integrar os presos comuns ao coletivo dos presos políticos ocorre de forma autoritária, uma vez que os valores e ideais desses são bem distintos dos outros.

Dentro do presídio da Ilha Grande, os presos se encontram com seus familiares. Miguel dá um pedaço de papel enrolado para Ana esconder e levar para fora de lá. Miguel conversa com sua mãe, que afirma que talvez seja possível arrecadar um dinheiro para eles com a venda das bolsas. Ela diz que trouxe um queijo suíço para ele. Miguel diz que isso é um luxo que não condiz com a realidade do presídio, onde os presos precisam dividir a comida. Helena compara Miguel ao pai: “Igualzinho a teu pai, né? Se ele fosse vivo, ele ia adorar ouvir você falando assim” (MURAT, 2005, 00:17:38 – 00:17:44). Miguel discorda de Helena: “Papai gostava de samba, não de revolução” (MURAT, 2005, 00:17:45 – 00:17:48). Helena não vê diferença entre a causa revolucionária de Miguel e a paixão de seu marido pelo samba: “Para mim, é tudo a mesma coisa. E a revolução vocês fizeram mesmo foi na minha vida” (MURAT, 2005,

00:17:49 – 00:17:44). Miguel questiona a mãe: “Tudo tem povo no meio, não é dona Helena?” (MURAT, 2005, (00:17:57 – 00:17:59). Ela completa o comentário do filho: “Povo, bagunça e sofrimento” (MURAT, 2005, 00:17:59 – 00:18:01). A vida de Helena, de uma forma ou de outra, foi afetada pelas paixões e ideologias de seu esposo e filho.

Maria Luiza Rodrigues Souza considera que a mãe de Miguel, alegoricamente, pode ser associada à pátria-mãe, ou seja, “a nação como espaço materno que se rompe pela incursão da ordem repressivo-militar”. Helena é uma mulher amargurada e tensa. Nos anos 1950, incomodava-se com as idas do marido e do filho às rodas de samba. Nos anos 1970, as inclinações políticas e a prisão de Miguel são os motivos que a afligem (SOUZA, 2007, p. 173). E nos anos 1990, o envolvimento amoroso de sua neta com um traficante do morro.

Figura 21 – Fotograma da cena em que Helena visita Miguel no presídio da Ilha Grande



Fonte: Murat, 2005, 00:17:07

As cenas ambientadas dentro do presídio da Ilha Grande são marcadas por uma atmosfera de tensão: a fotografia ora é opaca, ora escura; o posicionamento da câmera, em muitas situações, consegue criar uma sensação de asfixia; e a trilha sonora, que em um primeiro momento será de sambas cantados por Miguel e Jorginho, mais ao fim do filme passará, em tom dramático, a enfatizar os conflitos entre os presos dentro do espaço prisional. Mesmo no momento da visita dos familiares, essa tensão está presente, a qual fez parte da vida na militância política, da vida daqueles que entraram para a clandestinidade e do cotidiano dos criminosos. Dentro do presídio, essas situações continuam, de uma forma ou de outra, sendo vivenciadas pelos presos, sejam eles políticos ou comuns. Essa tensão manifesta-se nas estratégias que ambos têm que criar para sobreviver dentro do presídio e nos embates que surgem entre eles, sendo que tais não existem apenas entre as duas categorias distintas de prisioneiros, mas também entre seus pares.

Um dos exemplos dessas situações tensas, dentre outras, é o plano dos presos políticos de enviar para fora do presídio um bilhete. Conforme mencionado, Miguel o entrega a Ana, que vai ao banheiro e esconde o pedaço de papel na genitália. Os presos políticos tramam uma ação para gerar um tumulto no espaço onde estavam seus familiares, para, dessa forma, Ana não passar pela revista ao sair do presídio. O plano dá certo, e Ana consegue sair com o bilhete; todavia, Miguel e seu amigo, interpretado pelo ator Fernando Alves Pinto, são responsabilizados pelo tumulto, e os dois presos são levados à surda, forma como se referiam à solitária.

Os aspectos estéticos mencionados anteriormente – fotografia escura, posicionamento das câmeras privilegiando enquadramentos fechados – estão presentes na cena em que Miguel encontra-se isolado na solitária. Ele, no seu limite físico e psicológico, muito abatido, começa a batucar um samba com as mãos, e o canta em um tom de voz baixo¹⁶. Um *flashback* nos leva para outro momento da infância do personagem, em que ele dança junto com Jorginho um samba. O tom de voz aumenta gradativamente. Enquanto Miguel canta, cenas de um mestre-sala e de uma porta-bandeira são exibidas. A referida cena é interrompida pela escuridão da surda; em seguida, um guarda abre a porta, e o castigo de Miguel tem fim. Como já dito, o samba na vida de Miguel assume um caráter lúdico e expressa seus laços de afetividade.

Figura 22 – Fotograma da cena de Miguel na surda



Fonte: Murat, 2005, 00:21:18

¹⁶ O samba que Miguel canta é *Heróis da liberdade*, que foi o enredo da escola de samba Império Serrano no ano de 1969 (SANTOS, 2011, p. 58).

Figura 23 – Fotograma da cena de uma lembrança de Miguel de sua infância



Fonte: Murat, 2005, 00:21:59

Como bem destaca Jean-Claude Carrière, os cineastas, desde o início, notaram que a memória de imagens pode algumas vezes “ser mais forte e duradoura do que as palavras e frases”. As imagens surtem efeitos mais imediatos do que os relatos. Nas palavras do autor: “Estamos, de qualquer modo, lidando com um outro gênero de memória, completamente diferente, que pode ser partilhada por povos diversos, não importa a língua que eles falem” (CARRIÈRE, 2006, p. 22). De acordo com o discutido até o momento nesta tese, os filmes de Lucia Murat têm como característica marcante o trabalho com as memórias.

Nesse sentido, Jean-Claude Carrière menciona que todas as expressões, sejam elas artísticas ou sociais, estão envoltas por memórias reconhecidas ou não:

Todo tipo de expressão – pictórica, teatral ou meramente social – vive de memórias reconhecidas ou não reconhecidas, uma fonte de conhecimento, pública ou privada, que brilha com maior intensidade para alguns e com menor para outros. E todo mundo encontra sua voz, sua postura, seu caráter, nesse denso labirinto em que todos habitamos – uma postura e uma caráter que outros, um dia, irão descobrir e lembrar (CARRIÈRE, 2006, p. 22).

2.3 A greve de fome dos presos políticos e a chegada de Jorginho ao presídio da Ilha Grande

Miguel e os demais presos políticos escrevem uma carta destinada ao diretor, informando que irão fazer uma greve de fome. Eles querem não mais usar uniformes, que as galerias sejam abertas e o direito de ler jornais. A voz *off* de Miguel lê um trecho da carta:

Não aceitamos mais essa situação, visto que representa uma reafirmação do tratamento policial repressivo, o que é amplamente facilitado pelo isolamento geográfico-social da Ilha Grande. Vendo esgotadas todas as formas de conseguirmos nossas reivindicações, fomos impelidos a entrar em greve de

fome. Até que nos sejam garantidos os direitos fundamentais, e respeitada nossa dignidade (MURAT, 2005, 00:26:00 – 00:26:23).

A voz *over* de Miguel, em vários momentos da trama fílmica, não serve apenas para direcionar o olhar do espectador como também sua narração assume muito mais um caráter de questionamento da sua experiência na luta política, das consequências dessa luta em sua vida e da sua relação com Jorginho¹⁷. A narrativa fílmica teria ficado mais rica se em alguns momentos os pontos de vista de Jorginho também aparecessem por meio de uma voz *over* ou *off*, dando maior complexidade ao personagem. Em outras palavras, como o outro lado – o criminoso negro – vivenciou os conflitos inerentes da vida reclusa e da convivência com os presos políticos¹⁸. Mesmo antes de Jorginho chegar ao presídio da Ilha Grande, são nítidas as divergências entre ele e os presos políticos, que têm outros valores. Todavia, devido à amizade com Miguel, em um primeiro momento, Jorginho tenta seguir algumas das normas estabelecidas pelo coletivo dos presos políticos.

Miguel e seu companheiro de cela mobilizam os presos comuns para que eles participem da greve de fome. Eles entregam orientações para esses presos a respeito do que é necessário fazer para que aguentem ficar sem comer por um tempo. Um desses presos comuns não leva a sério as orientações. Miguel, em sua cela, prepara duas canecas de água com sal, uma estratégia para o organismo aguentar a ausência de comida.

William da Silva Lima, em seu livro, *400 Contra 1: Uma História do Comando Vermelho*¹⁹, narra algumas situações nas quais os presos – nesse caso, os presos comuns – fizeram greves de fome. Essas greves eram levadas adiante mesmo sem apoio externo. Em um dos seus relatos sobre essas greves, conta:

Lembro-me do dia: dez de novembro de 1975. Os que, nessa data, iniciaram o movimento junto com Nelson foram desistindo, mas ele, não. Uma semana depois, Sérgio Aché aderiu, em solidariedade, tendo sido acompanhado por Carlos Alberto Mesquita, recém-chegado do Fundão da Ilha Grande. Espalhados, os outros integrantes do nosso coletivo não aderiram. A administração não escondeu seu objetivo: impediu que os grevistas recebessem açúcar e sal, para minar suas forças o mais rapidamente possível (LIMA, 2016, p. 102-103).

¹⁷ Nas palavras de Pedro Vinícius Asterito Lopera (2007, p. 177), “o branco dotado de autoridade na diegese”.

¹⁸ Ygor Pires Monteiro, ao mapear as críticas direcionadas ao filme, destaca, entre uma delas, a que considerou que as personagens trazidas pela narrativa não são retratadas pelas suas particularidades; pelo contrário, aparecem como “entidades, imutáveis de sua classe, como representações de um segmento que provam a organização da sociedade como um todo”. Destaca também que o ator Flávio Bauraqui, apesar do aspecto citado, conseguiu dar vitalidade a Jorginho, “por compor um personagem mais multifacetado e complexo, próprio de uma pessoa real” (MONTEIRO, 2018, p. 94).

¹⁹ O mencionado livro inspirou o filme *400 Contra 1: Uma História do Crime Organizado* (Caco Souza, 2010).

Ele também escreve a respeito do convívio entre os presos políticos e os presos comuns, grupo do qual fazia parte. Em sua narrativa e no filme de Lucia Murat, ficam nítidas as diferenças de tratamento a que cada uma das categorias estava submetida:

Para esvaziar o movimento, o Desipe transferiu alguns de nós, em grupos, para estabelecimento do continente, cortou nossas comunicações com o exterior, tirou nosso pequeno estoque de sal e açúcar e fechou a água corrente. Que diferença! A greve de fome dos presos políticos tivera a presença de médicos e soro, com ampla divulgação! (LIMA, 2016, p. 99).

Os presos do grupo que William da Silva Lima fazia parte queriam usufruir das condições dos presos políticos:

Como prevíamos, a imprensa e o sistema penal logo capitalizaram os acontecimentos: queríamos *status* de presos políticos, mas éramos apenas bandidos sanguinários, capazes de eliminar friamente quem a nós se opusesse. A repressão se acentuou. Rasparam a cabeça de três companheiros. Em resposta, raspamos as nossas também, formando uma galeria de noventa carecas solidários. Foi o limite (LIMA, 2016, p. 94).

Antes de ocorrer o encontro entre Jorginho e Miguel dentro do presídio, Jorginho sente na pele a violência: ele é agredido por guardas por ter aderido à greve de fome, ou seja, situação que converge à narrada por William da Silva Lima. Mesmo sem saber que quem está levando a surra é seu amigo de infância, Miguel de sua cela convoca os demais presos a se mobilizarem em prol de Jorginho. Os presos políticos começam a bater nas portas das suas celas com canecas, pedindo que Jorginho seja solto. Assemelhando-se aos aspectos estilísticos de um *thriller*, as cenas dessa referida sequência são sobrepostas: inicia-se com o interior das celas, depois há um *close-up* nas canecas que batem nas portas dessas celas, seguido por um plano geral na galeria, a qual é tomada pelos gritos dos presos.

No momento em que Jorginho é surrado, um dos guardas lhe diz: “Negro subversivo não existe!” (MURAT, 2005, 00:31:02 – 00:31:04). Ou seja, a greve de fome, na lógica desse guarda, é um comportamento típico dos subversivos – os presos políticos –, e sendo Jorginho um negro, pobre e não engajado com a luta política é incoerente ele ter tal comportamento. O tratamento que Jorginho recebe dentro desse presídio não é o mesmo dos presos políticos. Cabe ressaltar que, reconhecemos os problemas vivenciados e as violações de direitos humanos sofridas pelos presos dentro de uma prisão, sejam eles políticos ou comuns, tal afirmação baseia-se na cena que analisamos. Acreditamos que essa cena chama a atenção para o fato de que o negro e pobre sofre mais drasticamente a

violência posta em prática pelas instituições que seguem uma lógica de comportamento autoritária.

Figura 24 – Fotograma da cena em que Jorginho é agredido



Fonte: Murat, 2005, 00:30:14

Miguel, com sua visão idealista, quando é questionado pelo guarda do porquê da bagunça na galeria, responde que um preso foi pego e na galeria não há distinção entre preso político e comum. Mais adiante esse posicionamento de Miguel, de integrar os presos comuns ao coletivo, de tratá-los como seus pares, não será mais sustentado, pelas razões já mencionadas.

2.4 Somos todos iguais?

O Jorginho mais velho é um contestador dos ideais de Miguel, muitos deles não semelhantes à época de sua juventude. Se nos anos 1970 havia muitas diferenças entre esses dois sujeitos, nos anos 1990 essas diferenças são ainda maiores. Miguel é um deputado que de alguma forma ainda busca intervir na desigualdade social; Jorginho é um presidiário, chefe do crime organizado, que não se vê levando outra vida a não ser essa. O samba os uniu nos anos 1950 e a prisão, nos anos 1970; porém, nos anos 1990 esses elos estão desfeitos.

O diálogo dos dois continua na sala de visitas de Bangu. Miguel inicia o diálogo: “Quer saber? Acho que nós dois perdemos” (MURAT, 2005, 00:31:45 – 00:31:49). Jorginho rebate o comentário de Miguel com ironia: “É Miguel, mas tu perdeu bonito! Terno, gravata e carro oficial com chofer” (MURAT, 2005, 00:32:00 – 00:31:07). Miguel prossegue: “Sabe por que minha filha está correndo esse risco? Que eu ensinei a ela que todos nós nascemos iguais” (MURAT, 2005, 00:32:00 – 00:31:07). Jorginho continua

discordando de Miguel: “Não Miguel, tua filha tá correndo esse risco porque o mundo é assim. E tu não consegue entender, meu irmão” (MURAT, 2005, 00:32:08 – 00:32:15).

A conversa iniciada entre Miguel e Juliana tem continuidade. Aos poucos são informados os motivos dos embates entre pai e filha. O silêncio é interrompido por Miguel: “Eu só queria entender qual é o motivo? Não é pedir demais?! O motivo! Por que cargas d’água você faz questão de viver em meio de um bando de homens machistas, que se comem uns aos outros? Eu só queria entender!” (MURAT, 2005, 00:32:21 – 00:32:37). Juliana não responde os questionamentos do pai, apenas diz que ele não é capaz de entendê-la: “Você não vai entender, pai, porque a gente é diferente!” (MURAT, 2005, 00:32:38 – 00:32:39). Miguel não concorda com a visão da filha, a qual se mantém firme em seu ponto de vista: “É diferente, mesmo! Você é racista! Você só gosta de coisa de branco! Você queria que os caras fossem brancos! Por isso que vocês se foderam!” (MURAT, 2005, 00:32:40 – 00:32:47). Essa cena expressa o que mencionamos anteriormente, sobre as discordâncias entre duas gerações distintas. Pedro Vinicius Asterito Lapera afirma que a geração aparece no filme como “categoria identitária capaz de nomear o senso comum nas relações cotidianas”. Os choques de concepções estão presentes na narrativa fílmica: Miguel contesta o romantismo do pai (a cena do diálogo entre ele e sua mãe, no dia de visita no presídio da Ilha Grande, demonstra esse aspecto); e sua filha, Juliana, expõe as contradições e limites das lutas que a geração do pai travou contra a ditadura civil-militar (LAPERERA, 2007, p. 156).

No presídio da Ilha Grande, Miguel, ao ler uma notícia, fica sabendo da morte do sambista pai de Jorginho e amigo de seu pai. Mais um *flashback* nos leva para a infância de Miguel, desta vez para um momento que ele viveu com o sambista. A voz *off* de Miguel lê a notícia de jornal sobre a morte do sambista, enquanto ele ainda menino guia o sambista pelo saguão do prédio onde ele vivia com a sua família. O menino diz ao porteiro que Jorge não é um empregado, mas sim amigo de seu pai. O personagem de Miguel, na década de 1970, foi construído de forma mais complexa do que a de Jorginho. Conforme mencionado, os pontos de vista do primeiro estão mais presentes na narrativa. Conhecemos mais a fundo o personagem Miguel; em contrapartida, pouco sabemos a respeito de Jorginho. Lucia Murat e Paulo Lins, ao optaram por não trazer à tona mais informações sobre Jorginho, os seus pontos de vista, seus conflitos existenciais, seus questionamentos surgidos a partir da sua relação com Miguel, da sua vida na criminalidade e dentro da prisão,

perderam a oportunidade de romper com alguns estereótipos recorrentes em filmes e até mesmos presentes em nossa sociedade, tratando-se dos envolvidos na vida do crime.

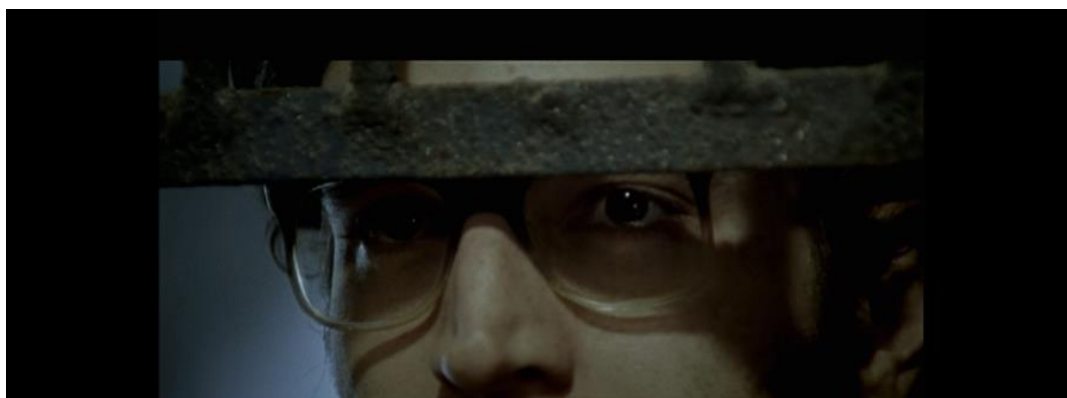
Figura 25 – Fotograma da cena da lembrança de Miguel da época de sua infância e sua relação com o sambista Jorge



Fonte: Murat, 2005, 00:33:38

O primeiro contato desses dois personagens dentro do presídio da Ilha Grande ocorre após uma cena de um momento dos dois quando crianças, em que Miguel conhece a casa de Jorginho no morro, nos anos 1950. Trata-se de uma forma de remeter aos vínculos afetivos que ainda existem entre eles. O olhar dos dois presos cruza-se através das frestas das portas de suas celas. A voz *over* de Miguel ecoa: “Encontrar Jorginho na cadeia era uma indicação de que tudo dessa vez seria diferente” (MURAT, 2005, 00:34:30 – 00:34:35).

Figura 26 – Fotograma da cena do primeiro encontro de Miguel com Jorginho no presídio da Ilha Grande



Fonte: Murat, 2005, 00:33:57

Figura 27 – Fotograma da cena do primeiro encontro de Jorginho com Miguel no presídio da Ilha Grande



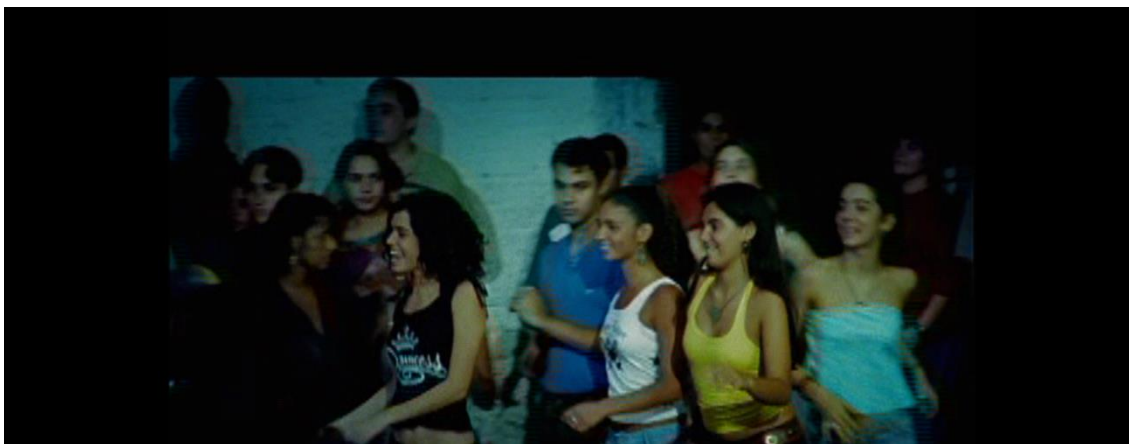
Fonte: Murat, 2005, 00:34:10

2.5 As moças da classe média sobem o morro

Em cenas seguintes, Juliana está em um baile *funk* do morro²⁰. Os membros do crime organizado estão nesse baile. De acordo com o já mencionado, a filha de Miguel tem um envolvimento amoroso com um deles – Deley. A concepção do filme em questão surgiu de situações semelhantes presenciadas pela cineasta:

Mas, a idéia do filme mesmo me veio à cabeça quando algumas adolescentes conhecidas passaram a subir o morro e ter relações com traficantes. Então, na verdade, o filme partiu de hoje. Era como se fosse uma reprodução, nos novos tempos, de uma mesma experiência que tinha vivido antes. A idéia portanto, já surgiu como sendo uma história que teria várias épocas, como círculo vicioso. No fundo o filme é profundamente autobiográfico da minha geração²¹.

Figura 28 – Fotograma da cena de Juliana no baile *funk*



Fonte: Murat, 2005, 00:36:12

²⁰ Para Felipe Botelho Corrêa (2006, p. 58), a mediação entre Juliana e Deley também se dá pela música, nesse caso não mais o samba, mas o *funk*.

²¹ Entrevista disponível em: <http://www.taigafilmes.com/quase/o_filme.html>. Acesso em: 27 de mar. 2018.

Outra crítica que dirigimos ao filme é o fato de a narrativa fílmica não ter explorado outras situações existentes no morro, dando enfoque apenas para a ação do crime organizado nesse espaço. Em outras palavras, poderia ter sido mostrado o cotidiano de outros sujeitos que não estão envolvidos no crime, os quais representam um número expressivo dos moradores das comunidades carentes. De fato, o crime organizado atua nesses espaços, mas a vida nessas comunidades não se resume a isso²².

A cena no baile *funk*, na qual Juliana dança, é intercalada com uma ação de um dos grupos criminosos no morro, em que os membros desse grupo cobram de um rapaz o dinheiro que ele deve, e, caso não pague, será executado. Esse grupo é liderado por Duda, e o grupo liderado por Deley, ao presenciar a situação, repreende a ação, dizendo que não é para “passar o rapaz”. Duda não os escuta e acaba matando o rapaz. Se no início do filme nos é apresentado um morro marcado pelo samba, na década de 1990 a situação é outra, em que o crime organizado controla o espaço pondo em prática ações violentas. Nesse novo contexto, os meninos trabalham para o crime organizado, ao invés de estarem aproveitando a infância.

2.6 Os conflitos no presídio de Ilha Grande: os direitos individuais versus os direitos do coletivo

No presídio da Ilha Grande, Jorginho e Miguel na mesma cela tocam uma música; Jorginho cantarola e batuca com as mãos, e pega um gato que passava pelo corredor. Miguel o põe dentro da fronha de um travesseiro, e o gato mia com medo. Os presos divertem-se com a situação. Outro preso político, João, interpretado pelo ator Paulo Hamilton, de sua cela chama pelo gato Trotsky; ele sai à procura do animal de estimação pelo presídio. Os dois presos políticos, Miguel e seu amigo, e o preso comum Jorginho dizem não saber do paradeiro do gato. Miguel pergunta a

²² Felipe Botelho Corrêa considera positiva a forma como a cineasta representou a favela no filme, de forma não maniqueísta, contextualizada e relacionada com o asfalto, para então tratar de questões como o racismo e a desigualdade econômica: “A perspectiva de *Quase Dois Irmãos* não trata da favela de forma maniqueísta quanto *Cidade de Deus*. Em certo sentido, a narrativa se apóia em um lúcido panorama da história brasileira. A favela, no filme de Lucia Murat, é contextualizada e dialoga com o asfalto, para, dessa forma, ser entendida como espaço diferenciado, e que a diferença vai mais além da própria geografia. A questão chega a ser problematizada em outros aspectos, como o racismo e brutal disparidade econômica entre os dois lados” (CORRÊA, 2006, p. 59). Por outro lado, Ygor Pires Monteiro (2018, p. 92), ao relatar as críticas dirigidas ao filme, menciona o problema da violência tratando-se da favela, como se nesse ambiente só existisse ela. Outra crítica apresentada é o caráter superficial da “imagem construída para os negros e suas práticas sociais” (MONTEIRO, 2018, p. 93) na narrativa que ocorre nos anos 1990.

outro preso qual é o sentido de ter um gato no presídio. Para Miguel, o leite dado ao gato é dos presos. O dono do gato afirma que o leite é dele, e não prejudica o coletivo.

Esse momento é marcado por uma tensão entre os presos. Miguel critica o fato de o outro preso ter um animal de estimação: “Vamos falar sério, tem companheiro morrendo no Vietnã, tem companheiro lutando para regressar ao Brasil, tem companheiro pegando em arma, tem companheiro no Chile lutando para implementar o Socialismo!” (MURAT, 2005, 00:43:52 – 00:44:07). João rebate o comentário de Miguel: “Tem companheiro matando gato, é isso?” (MURAT, 2005, 00:44:08 – 00:44:13). Miguel continua com seu posicionamento: “O que que você quer em uma cadeia de preso político? Que não tem comida para todo mundo, quer ter um bichinho de estimação, é isso?” (MURAT, 2005, 00:44:16 – 00:44:23). João também questiona Miguel: “É! Algum problema?” (MURAT, 2005, (MURAT, 2005, 00:44:25 – 00:44:29). Miguel responde João: “Tem problema sim! A gente está cheio de problema aqui! Para de frescura!” (MURAT, 2005, 00:44:29 – 00:44:38). João deixa cair o leite que segurava nas mãos, após uma tapinha que Miguel dá em seu braço. Outro preso político se incomoda com a sujeira. Ele pergunta se João não tem respeito pelos outros, e João, irritado, responde: “É leite, conhece não? É leite do coletivo!” (MURAT, 2005, 00:44:57 – 00:45:02). E derrama o restante do leite no chão.

Figura 29 – Fotograma da cena em que João questiona Miguel



Fonte: Murat, 2005, 00:44:10

Os conflitos dentro do presídio da Ilha Grande trazidos pelo filme em questão assumem diferentes dimensões, não se limitando apenas às divergências entre os presos políticos e comuns, mas também entre os próprios presos políticos. Em nome do coletivo,

o direito de João de cuidar de um animal de estimação é severamente criticado por Miguel. Em outros momentos mais adiante da narrativa fílmica, João manterá posicionamentos que se contrapõem aos de Miguel.

2.7 Os amores de duas gerações: entre a causa revolucionária e a rebeldia

As cenas que se passam nos anos 1990 no morro resumem-se às ações do crime organizado e aos momentos que Juliana encontra-se nesse espaço, na maioria das situações, para encontrar ou à procura de Deley. Juliana, a menina de classe média e branca, encanta-se com o traficante. Seu pai entende esse ato da filha como mera rebeldia, e Juliana considera que ela é uma pessoa desprovida de preconceitos²³, diferente da visão que tem do pai. Miguel em sua juventude também foi um rebelde, dedicou sua vida à causa revolucionária. Juliana tem uma rebeldia diferente da do pai, não se engajou em causas revolucionárias; todavia, rompeu barreiras impostas por questões de classes sociais e raciais²⁴.

A relação de Juliana e Deley não é romantizada; ela parece ter um interesse pelo rapaz além do mero envolvimento sexual, no entanto, o mesmo não ocorre com ele. A sobreposição de cenas, nas quais a jovem encontra o traficante e Miguel, no presídio da Ilha Grande, lamenta com seu amigo o fato de Ana ter terminado o relacionamento com ele, demonstra como essas duas gerações vivenciam suas relações afetivas e sexuais. As de Miguel se embolam com a luta revolucionária e as de Juliana podem ser interpretadas como reflexos de uma rebeldia, que, como afirmamos, rompe com algumas barreiras e preconceitos.

Ana envolveu-se com outro homem e decidiu acabar o relacionamento com Miguel, que não entende a atitude da moça e fica inconformado. Jorginho tenta consolar o amigo. Ele começa a batucar um pandeiro, convida Miguel para tirar um som, mas Miguel diz que não está a fim. Jorginho diz a Miguel que, se fosse com ele, o atual de Ana iria ver. Pergunta a Miguel se ele não aprendeu a ser macho, refere-se à moça como “filha da puta” e pede ao amigo para chamá-la da mesma forma. Miguel começa o xingamento em voz baixa e vai aumentando gradativamente a intensidade. Jorginho batuca no pandeiro e cantarola tal xingamento. Essa cena traz à tona o afeto entre os dois amigos. Jorginho

²³ Pedro Vinicius Asterito Lopera (2007, p. 163) menciona que a jovem tem um racismo recalcado. Em uma das cenas mais ao final do filme, na qual ela tem uma discussão com Deley, nota-se que ela não é tão desprovida de preconceitos, tendo em vista a forma como refere-se às outras mulheres com quais o traficante tem algum tipo de envolvimento.

²⁴ Utilizamos o termo raça nesta tese com o valor simbólico e de luta que o movimento negro lhe atribui.

chama Miguel de irmão. Jorginho começa a cantar o samba de Cartola cantado por seu pai: “Quem me vê sorrindo pensa que sou alegre, e meu sorriso é por consolação...”.

No que tange à representatividade feminina no filme, cabe mencionar que Pedro Vinicius Asterito Lopera chama a atenção para a reprodução de velhos estereótipos da mulher e a reafirmação da ordem masculina:

Aqui, o estereótipo da mulher que assume sua sexualidade como “puta” adquire uma funcionalidade: reafirmar a ordem masculina e obliterar momentaneamente a desigualdade (social e racial) nela contida, para isso enfatizando as práticas em torno do masculino (a ironia às cartas de amor; a vontade de mandar matar o amante; assaltos; seqüestros). Além disso, projeta na mulher as tensões da ordem masculina/falocêntrica (representada pela prisão e pela militância política) e afirma a “culpa” enquanto instrumento de opressão (uma vez que, na ausência desta, a mulher ver-se-ia desimpedida em seu campo de ação) (LAPER, 2007, p. 132).

Ele nota também uma contraposição entre as personagens Helena e Ana; esta uma revolucionária, com consciência política “e que assume a liberdade inclusive via sexualidade”; a outra “subsiste a desejos formulados no campo de ação de outros personagens”, ou seja, seu marido e filho (LAPER, 2007, p. 132). Por sua vez, Maria Luiza Rodrigues Souza enxerga um protagonismo das mulheres na narrativa fílmica. As companheiras de militância, namorada e mãe são as responsáveis pelas “articulações entre os presos políticos da Ilha Grande e o mundo exterior” (SOUZA, 2007, p. 137). Apesar de a centralidade, neste filme, não ser a atuação das mulheres nos movimentos de resistência, elas estão presentes na figura de Ana. Mesmo Ana cumprindo a função de articuladora dos presos políticos com o mundo exterior, com bem ressalta Luiza Rodrigues Souza, a sua figura fica opaca diante do enfoque dado a Miguel e aos demais personagens masculinos da narrativa. Podemos afirmar que o mesmo ocorre com a personagem Helena, que fica à mercê das decisões e experiências de seu marido e, depois, de seu filho.

2.8 Os problemas de convívio entre os presos políticos e comuns

Uma opção estética interessante é adotada pela cineasta para marcar a passagem de tempo dentro do presídio da Ilha Grande. O samba mencionado anteriormente continua soando ao fundo, enquanto um corte nos leva para a cela de Miguel cantando com o seu amigo e Jorginho; a aparência deles está diferente, o que denota um tempo transcorrido na narrativa do filme. O mesmo samba marca a despedida entre Miguel e o amigo referido, que cumpriu sua pena e está deixando o presídio da Ilha Grande. Os demais

presos comemoram a liberdade do rapaz. Essa é uma demonstração do espírito de coletividade entre os presos políticos.

Jorginho, em uma conversa com Miguel, diz que a turma dos subversivos está começando a ficar pequena. Em uma perspectiva otimista, fala que em breve quem estará deixando o presídio é Miguel. Este diz ao amigo que seus destinos estão cruzados. Miguel, não muito otimista, diz: “Não tem jeito não, rapaz. Cadeia é para vida toda” (MURAT, 2005, 00:56:13 – 00:56:17). Jorginho diz que a alternativa é tentar fugir: “Então, meu irmão, tem que armar e sair de pinote. Não ficar parado aí que nem vocês, porra!” (MURAT, 2005, 00:56:18 – 00:56:23). Miguel não considera essa uma boa opção: “Jorginho, entende uma coisa, do que adianta fugir vinte e morrerem dez?” (MURAT, 2005, 00:56:27 – 00:56:34). Jorginho não muda seu ponto de vista: “Porra, meu irmão, adianta pros dez que não morrer e pros dez que vão fugir! Miguelzinho, é melhor morrer do que ficar aqui vinte anos, morô? Eu, como tenho sorte, estou nos dez que sobra!” (MURAT, 2005, 00:56:36 – 00:56:49).

Na década de 1990, as discordâncias são ainda maiores. Jorginho diz que é o crime organizado que tem o controle do morro: “Sabe o que acontece agora lá no morro? Sabe quem manda lá? Não é polícia, não é delegado, não é político, não é porra nenhuma! É nós! E nós faz direito, tá sabendo? Quem vacila morre, quem trabalha tá direito!” (MURAT, 2005, 00:56:51 – 00:57:04). Miguel critica o ponto de vista de Jorginho, chamando a atenção para a falta de perspectivas dos jovens que vivem nos morros, sendo o crime organizado o responsável por essa situação: “Tá direito! Tá direito enquanto obedecer! Se não obedecer, morre! E se tiver um filho de dez anos de idade, pode apostar, o moleque vai preferir ser avião, cheirar cocaína. E dar uma de gostoso até os quinze anos porque aos quinze anos ele também morre!” (MURAT, 2005, 00:57:05 – 00:57:91). A passagem de tempo marcou ainda mais as diferenças de perspectivas entre os dois amigos; são mundos muito diferentes um do outro²⁵.

Um recurso cinematográfico recorrente nos diálogos entre Miguel e Jorginho, tanto na década de 1970 quanto na de 1990, é o campo/contracampo, o qual pode ser considerado como “chave no cinema dramático construído dentro dos princípios da identificação”. No decorrer dos diálogos, em um primeiro momento, “a câmera assume o

²⁵ Nesse sentido, Felipe Botelho Corrêa (2006, p. 58) afirma que: “O ‘quase’ de *Quase dois irmãos* é o símbolo de que, apesar das afinidades e de grande amizade construída, sempre existiu uma diferença no contexto social, político e econômico entre os dois personagens. Seja pela cor da pele, seja pelo lugar de onde vieram, o fato é que jamais eles se igualaram. Miguel se consolidou como deputado e Jorginho como traficantes de drogas. Um comanda a sociedade do asfalto, o outro, domina a favela”.

ponto de vista de um” e, em um segundo momento, de outro dos interlocutores da cena. Com isso ocorre uma “alternância de pontos de vista diametralmente opostos”. Este recurso possibilita que o espectador seja inserido dentro do espaço do diálogo. Simultaneamente, ele “intercepta a identifica-se com duas direções de olhares, num efeito que se multiplica pela sua percepção privilegiada das duas séries de reações expressas na fisionomia e nos gestos das personagens” (XAVIER, 2005, p. 35).

Um corte para o morro nos apresenta uma situação na qual é mostrado o abuso de poder do grupo de Duda, no qual há meninos. Duda nega-se a pagar a cerveja e o sorvete que consumiu em um pequeno comércio, e o dono diz que vai falar com o Deley. Então, o criminoso, a sangue-frio, mata o homem. Essa cena contradiz o que foi dito por Jorginho, pois, apesar de Duda ser uma espécie de dissidente do grupo liderado por ele, a ação do crime organizado afeta drasticamente a vida dos moradores do morro. A ação extrema de Duda enfatiza como as populações das comunidades pobres são afetadas pelo crime organizado, estando vulneráveis e à mercê das práticas dos grupos de criminosos.

Figura 30 – Fotograma da cena de uma das ações violentas do grupo de Duda



Fonte: Murat, 2005, 00:58:08

Há uma retomada da conversa entre Miguel e Jorginho, em que o primeiro mantém seu posicionamento crítico com relação à situação que o outro defende: “Do jeito que está não tem saída! Pô, Jorginho, está escapando de sua mão! Pensa bem! Quem sobrou do seu pessoal da nossa época? Ninguém! Está todo mundo morto!” (MURAT, 2005, 00:58:38 – 00:58:49). Os momentos de diálogo entre os dois personagens no presídio de Bangu são marcados por enquadramentos no rosto de ambos; ora há um plano fechado em um, ora em outro, de acordo com o mencionado.

No presídio da Ilha Grande, também há momentos de enquadramentos mais fechados; todavia, há também planos mais abertos, para mostrar ao espectador a

atmosfera do local, a interação e os conflitos entre os presos que ali se encontram. Os referidos conflitos no presídio irão intensificar-se com a chegada de um grupo de presos comuns. Jorginho recepciona bem o grupo, fica feliz com a chegada deles e, em um primeiro momento, intermediará a relação deles com os presos políticos; no entanto, uma relação amigável entre essas duas “categorias” de presos não será possível, conforme veremos mais adiante. Miguel ingenuamente chega a acreditar que esses presos poderiam engrossar a luta dos presos políticos contra a repressão.

O líder desse novo grupo de presos comuns, Pingão, interpretado pelo ator Babu Santana, dirige-se aos presos políticos e pergunta quem deles manda no presídio. Um dos presos políticos responde que ninguém manda, diz que há apenas uma representação eleita pelo coletivo: “Aqui as decisões são votadas pelo coletivo!” (MURAT, 2005, 01:00:15 – 01:00:17). Para Pingão, esse sistema é algo que não condiz com as suas experiências como criminoso: “Meu irmão, o caso é o seguinte, eu sou sabido, morô?! Essa porra de votação é para quem tem título de eleitor, tá sabendo?! Eu sou é vagabundo, matador!” (MURAT, 2005, 01:00:17 – 01:00:28).

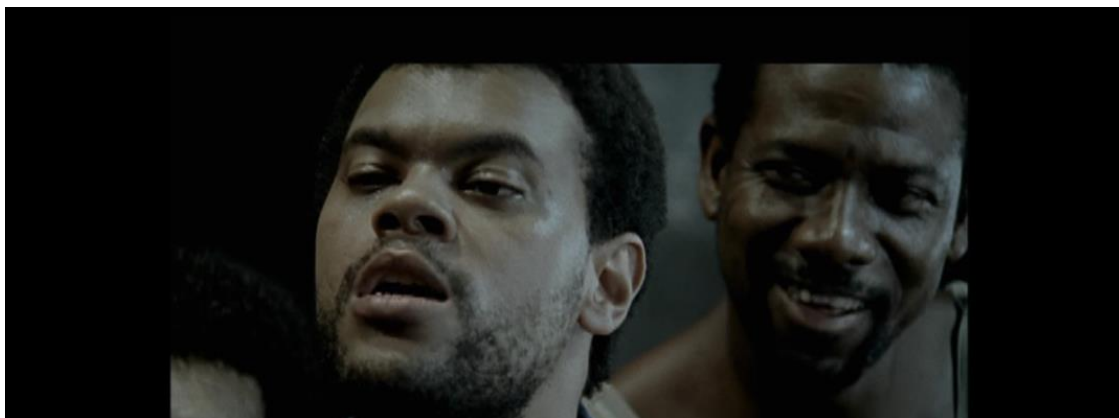
Os conflitos entre os presos políticos e os comuns, a partir desse momento da narrativa, irão assumir proporções maiores. Um dos presos políticos diz a Pingão que, para ficar naquela galeria, era preciso seguir as regras já existentes: “Então, dá um jeito de ir lá para o convívio, porque se tu quiser ficar aqui” (MURAT, 2005, 01:00:28 – 01:00:31). Miguel tenta impor as condições de convívio dos presos políticos:

Aqui, então, tu se enquadre nas normas da cadeia! Fica piano, está entendendo? Fica piano, porque tu só encontrou essa cadeia nesse estado por causa da gente, senão estava apanhando lá no PP! Tava aqui na tranca sem visita, o caralho! Tu não é esperto?! Essa cadeia tem normas, meu irmão! E tem mais, aqui não tem nenhum bundão, não senhor! Todo mundo aqui já sequestrou, todo mundo aqui já roubou, já matou! (MURAT, 2005, 01:00:32 – 01:00:56).

Pingão, irônico, ri de Miguel: “Roubou o quê, meu irmão?! Doce de criança? Matou barata no canto, é isso?!” (MURAT, 2005, 01:00:56 – 01:01:00). Miguel irrita-se e parte para cima de Pingão. Os demais presos políticos os seguram. Outro preso político tenta fazer Pingão entender que os presos políticos valorizam a igualdade entre todos: “É o seguinte meu irmão, aqui não tem valente! Valente aqui tem que mostrar valentia com os guardas, com a direção do presídio. Aqui é todo mundo igual, meu irmão, e vai continuar sendo!” (MURAT, 2005, 01:01:06 – 01:01:15). Pingão, intransigente, refuta esse discurso dos presos políticos e tenta agredir um deles. Jorginho procura intermediar a situação e

acabar com o tumulto, dizendo que Pingão entendeu o que foi colocado pelos presos políticos. Pingão chama os demais presos comuns do seu grupo para se retirarem dali.

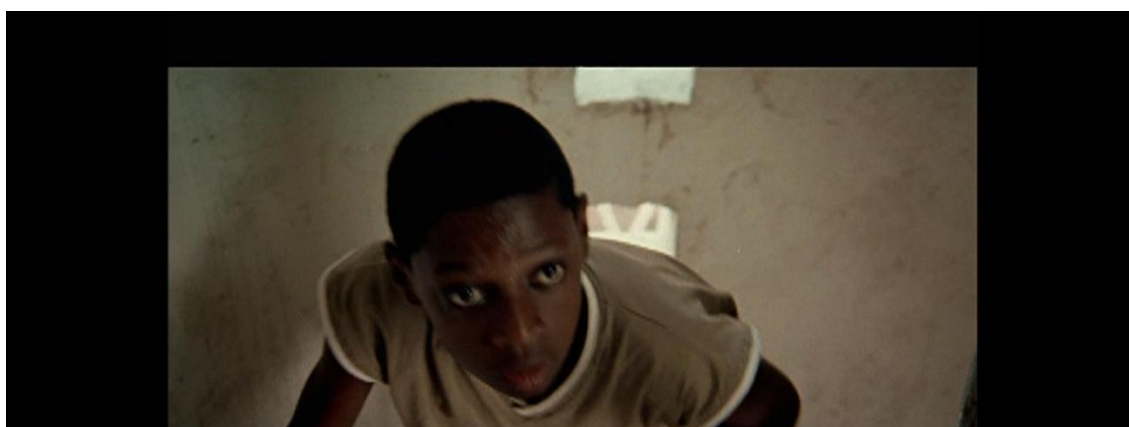
Figura 31 – Fotograma da cena do primeiro confronto entre Pingão e os presos políticos



Fonte: Murat, 2005, 01:00:58

Corte para o morro. Nos anos 1990, os conflitos também assumem maiores dimensões nesse contexto da narrativa, marcados, sobretudo, pelas rivalidades entre o grupo de Deley e o de Duda. Um menino apressado está indo avisar Deley a respeito do crime cometido por Duda – a morte do comerciante. Nesse momento, voltamos à cena do encontro entre Deley e Juliana; os dois estão transando e, enquanto o garoto sobe correndo as escadas em direção à casa de Deley, ouvem-se os gemidos da moça. Uma das características do filme é que algumas sequências da narrativa não são finalizadas em suas primeiras exhibições e os seus desfechos dão-se em outros momentos da narrativa, sobrepostas a outras problemáticas que o filme apresenta.

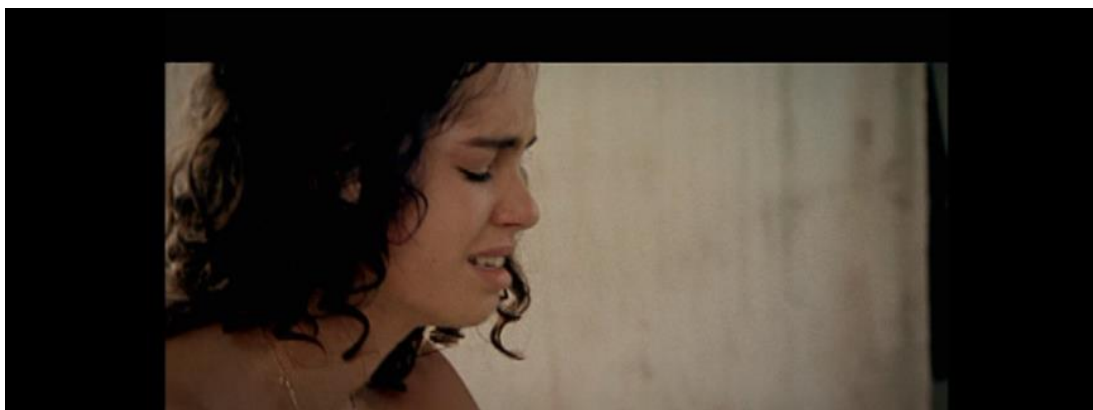
Figura 32 – Fotograma da cena em que um dos meninos do morro procura por Deley



Fonte: Murat, 2005, 01:01:34

O menino, ao perceber a situação, prefere ficar do lado de fora esperando. Ele chama por Deley, que sai para ver o que se passa. O menino avisa ao traficante sobre o ocorrido. Deley pede para que Juliana vá embora, e ela fica irritada com o pedido. Ele, agressivo, pede que a filha de Miguel pegue as coisas dela e que saia. Juliana rebate a agressividade e diz que não é para ele se dirigir assim a ela e que não é uma das meninas do morro. Deley pergunta se ela acha que é uma princesa, diz que ela é só mais uma e, muito agressivo, ameaça a moça. Juliana começa a se vestir, chorando, e vai embora. De acordo com o mencionado, Juliana acaba criando fantasias românticas com relação ao traficante, enquanto, para ele, ela é apenas mais uma aventura.

Figura 33 – Fotograma da cena de Juliana após discussão com Deley



Fonte: Murat, 2005, 01:03:25

Algumas das cenas seguintes, em linhas gerais, irão contrapor o crime organizado engendrando-se no presídio da Ilha Grande nos anos 1970, e a sua atuação na década de 1990.

Jorginho, em um primeiro momento, tenta mostrar a Pingão que é bom para os presos comuns adotarem as regras dos presos políticos; diz que estes são gente boa, que ajudam os presos do convívio (os presos comuns). Pingão diz que é difícil ficar tanto tempo preso sem “dar um dois”, ou seja, fumar maconha. Jorginho insiste, fala que é preciso enturmar-se e aconselha Pingão a não fazer besteiras.

A tensão no morro é grande a ponto de as amigas de Juliana, que a esperam em uma escadaria, perceberem que precisam ir embora dali. O bando de Duda cruza com as moças. Juliana, descendo as escadarias correndo, nervosa após a discussão com Deley, encontra suas amigas. Uma mulher do morro, provavelmente uma das amantes de Deley, pergunta a Juliana se está ruim de homem no asfalto. Ela diz que Deley é dela. As duas iniciam uma briga por causa do traficante. Juliana provoca

dizendo que estava na casa dele, a mulher do morro a agarra pelos cabelos e a joga no chão, chamando-a de “vagabunda”. As moças brancas e da classe média saem do morro correndo. O romantismo que permeia as relações entre asfalto e morro no início do filme – nos anos 1950 – não existe nesse outro momento do filme. Tal situação é nítida na relação entre Juliana e Deley, pelas razões que já mencionamos²⁶.

Figura 34 – Fotograma da cena das amigas de Juliana a sua espera



Fonte: Murat, 2005, 01:05:52

No presídio da Ilha Grande, o apaziguamento entre os presos políticos e comuns torna-se quase utópico depois da chegada de Pingão. Uma carta escrita pelo preso político Aluízio para sua esposa cai nas mãos do referido preso comum. Este não sabe ler e pede para que outro preso o faça. Na carta, Aluízio escreve que viu a quadrilha de Pingão fumando maconha. Pingão fica furioso e vai tirar satisfação com o preso político. Miguel tenta impedir a briga entre Pingão e Aluízio, mas Jorginho diz que não é para ninguém se meter. Os olhares trocados entre Miguel e Jorginho ressaltam a tensão que começa a surgir entre eles. A câmera ora em planos abertos, ora em planos fechados tenta demonstrar a situação tensa presente naquele momento entre os dois grupos de presos. Aluízio e um preso comum brigam, o primeiro sai vitorioso.

²⁶ Pedro Vinicius Asterito Lopera (2007, p. 163) ressalta que os conflitos que existem na relação entre Juliana e Deley expressam o rompimento do ideal de “democracia racial”.

Figura 35 – Fotograma da cena da discussão entre presos políticos e comuns

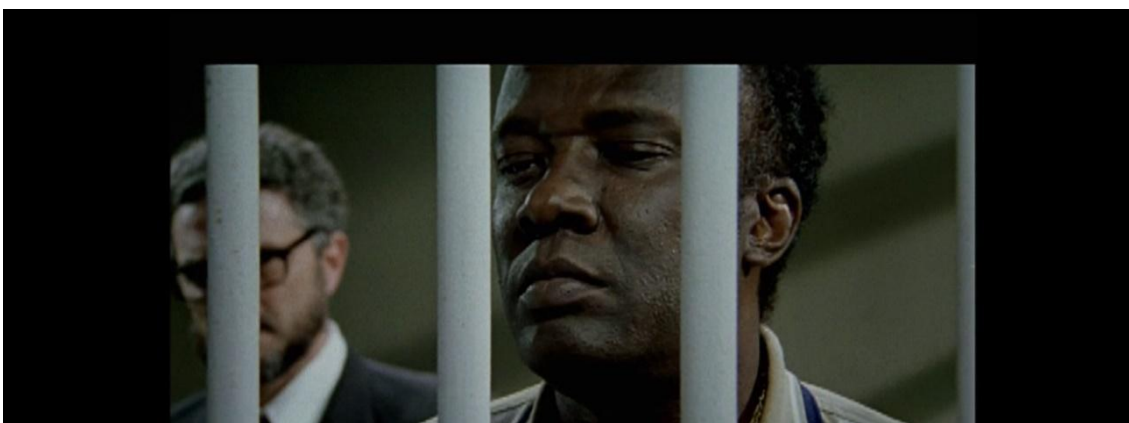


Fonte: Murat, 2005, 01:08:19

Jorginho também não gostou do teor da carta de Aluizio: “Mas que merda!” (MURAT, 2005, 01:08:59 – 01:09:00). Miguel tenta defender Aluizio: “Não foi culpa do Aluizio, a gente sempre mandou carta pelo pessoal do convívio para não ter problema com censura. Agora, vamos ter censura aqui dentro?!” (MURAT, 2005, 01:09:01 – 01:09:09). Jorginho diz que a realidade no presídio naquele momento é outra: “Você tem que entender, meu irmão, que as coisas estão mudando. Quem não tiver esperto vai dançar, morô ?!” (MURAT, 2005, 01:09:10 – 01:09:16). Na sala de visitas do presídio de Bangu, Jorginho apresenta uma visão pessimista sobre a sua condição. O Jorginho nessa temporalidade da narrativa apresenta maiores complexidades do que o que nos é apresentado na década de 1970:

Minha mãe morreu! A tua não! Meus filhos estão todos largados por esse mundo afora. Essa é a diferença. Por que você acha que hoje ia ser diferente? Por que você acha que ia ter uma saída, Miguel? É, eu ouvi falar dessa história da tua filha: a branquinha que se encanta com o do morro. Deley é dos meus, menino bom! Às vezes eu fico pensando que ele podia ter uma chance! É isso, Miguel? Tu veio oferecer uma chance para ele? (MURAT, 2005, 01:10:41 – 01:11:30).

Figura 36 – Fotograma da cena em que Jorginho expressa seu pessimismo



Fonte: Murat, 2005, 01:10:43

No presídio da Ilha Grande, Miguel, em sua cela, escuta um barulho, levanta-se e bate na porta de sua cela. Gritando, pergunta o que está acontecendo. Ocorrerá uma morte em uma cela dos presos comuns. O guarda grita para Miguel que aquilo não era assunto de subversivo. Enquanto o corpo é retirado da cela pelos guardas, Miguel continua gritando da sua cela.

Em cenas seguintes, Miguel, Aluizio e João discutem sobre a situação do presídio após a chegada do grupo de Pingão. Aluizio diz que eles têm que pedir a separação, defende que devem existir galerias para os presos políticos e outras para os presos comuns. Ele fala que os presos políticos estão em minoria e que podem correr risco de morte: “Estão cagando em nossa cabeça!” (MURAT, 2005, 01:13:04 – 01:13:06), afirma Aluizio. João, talvez o mais idealista entre eles, não concorda: “A gente não concorda. Essa é uma visão burguesa de quem está querendo refazer a luta de classes aqui dentro. A gente tem que ganhar os caras, nem que seja no método deles” (MURAT, 2005, 01:13:06 – 01:13:33). “Isso é utopia!” (MURAT, 2005, 01:13:14 – 01:13:15), rebate Aluizio. Miguel também discorda de João:

Que métodos? Você quer eliminar quem não concorda com a gente? É isso? É assim que os caras funcionam, meu irmão. Os caras têm uma visão mafiosa do mundo. A gente tem que separar e levar quem concorda com a gente, senão vamos nos foder, porque somos minoria. A gente vai ficar preso aqui mais quanto tempo? (MURAT, 2005, 01:13:15 – 01:13:19).

João responde: “Dez anos!” (MURAT, 2005, 01:13:29). Miguel continua:

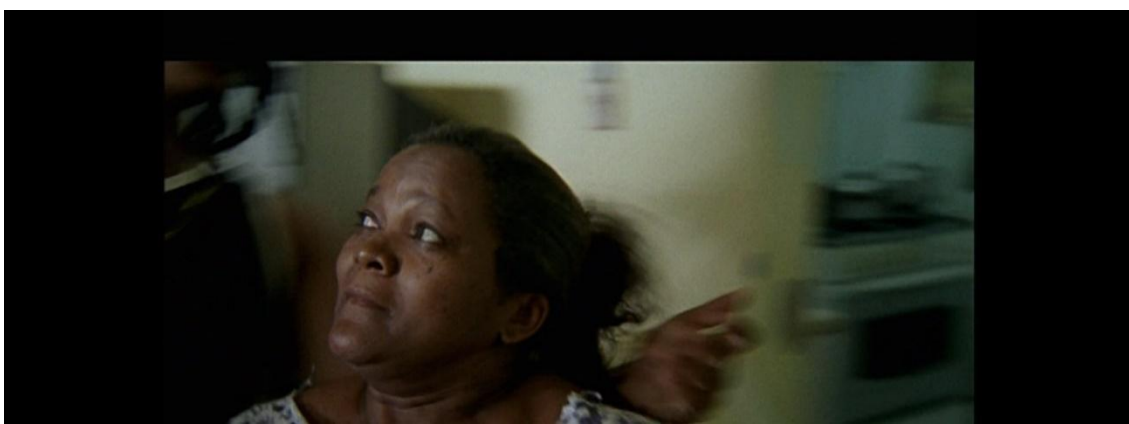
No mínimo! Se o que restar da gente se confundir com os comuns, a gente acaba! Eu concordo com Aluizio, porra! As organizações armadas acabaram, meu irmão! Somos nós aqui dentro, a ditadura lá fora! Nós somos praticamente o último foco de resistência do país! (MURAT, 2005, 01:13:29 – 01:13:44).

João continua com seu ponto de vista: “Companheiros, mais uma vez vocês estão tendo atitude de separar o povo, a gente tem que ganhar os caras” (MURAT, 2005, 01:13:44 – 01:13:49). Aluizio questiona a visão de João: “Ganhar os caras?! Os caras estão quebrando todas as normas, estão fumando maconha, estão matando gente aqui dentro!” (MURAT, 2005, 01:13:49 – 1:13:54). Defendendo seu posicionamento, João responde:

Isso é uma minoria. É uma minoria que a gente pode convencer, como convenceu todos os outros. Eu sou contra a separação. É contrariar todo um trabalho que as esquerdas nesse país vêm fazendo a mais de trinta anos. Quantos presos comuns nós já ganhamos? Se vocês colocarem em votação, vão perder! Nós somos contra! (MURAT, 2005 01:13:54 – 00:14:14).

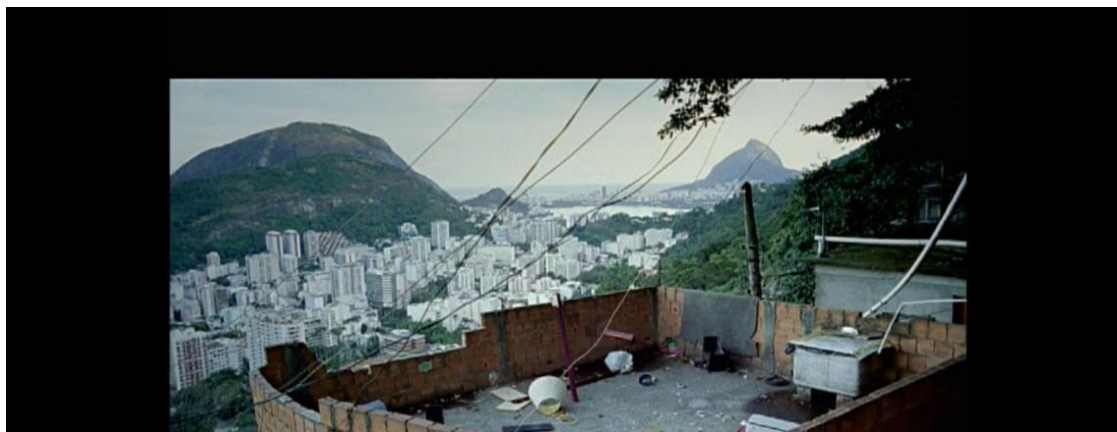
As ações extremas dos presos comuns, às quais Miguel e Aluizio fazem referência, são concretizadas pela cena seguinte na qual o traficante Deley com o seu grupo invadem a casa de uma moradora do morro, que é acusada de alcaguete. Ela é obrigada a sair do morro, do contrário, seria morta. Os homens do seu bando quebram os objetos da humilde casa da mulher, jogando-os para fora. Nessa cena, é mostrada a falta de limites dos criminosos dentro do morro. Um *travelling* sobre o morro, comuns em filmes que tratam das temáticas já citadas, nos mostra de forma mais ampla esse espaço.

Figura 37 – Fotograma da cena em que o bando de Deley invade a casa de uma moradora do morro



Fonte: Murat, 2005, 01:14:19

Figura 38 – Fotograma da cena de uma panorâmica do morro



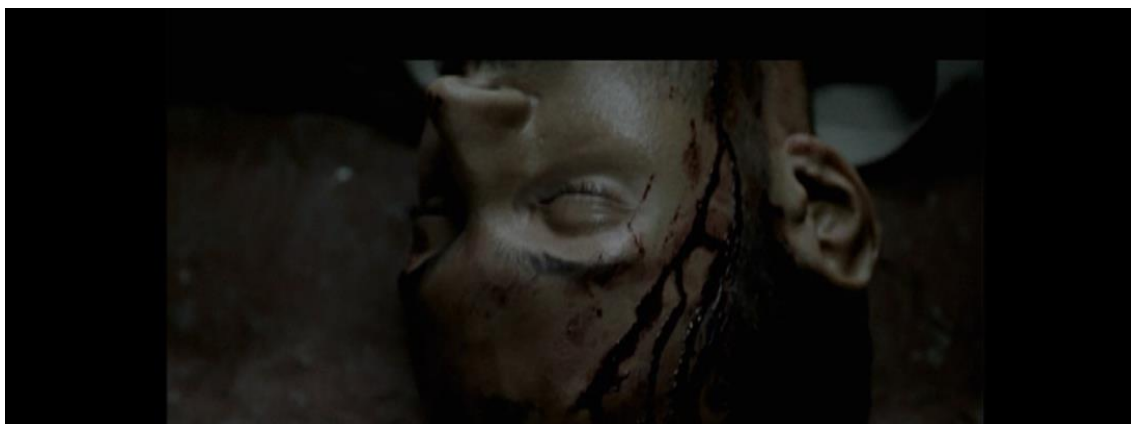
Fonte: Murat, 2005, 01:14:59

As tensões no presídio da Ilha Grande continuam. Miguel, em sua cela, procura pelo seu relógio. Ele discute com o Aluizio por causa do sumiço do relógio. Ele pergunta se ele o pegou. Aluizio nega. Eles chegam à conclusão de que alguém entrou na cela e pegou o relógio. Miguel fica indignado e diz que os caras estão fazendo o que querem na galeria: “Nós vamos perder o controle assim da galeria, meu irmão?! Qual é?!” (MURAT,

2005, 01:16:18 – 01:16:21). São levados ao pátio do presídio. Miguel conversa com Jorginho, diz a ele que os caras (os presos comuns) não vão implantar o terror dentro do presídio. Jorginho diz que quem roubou deve morrer. Miguel mantém-se em silêncio.

Outro preso conta a Aluízio que o responsável pelo roubo foi um preso chamado Tota e que ele trocou o relógio por maconha. Miguel vinga-se, chama Tota até sua cela e o tranca com dois presos políticos. Quando reaparece na cena, Tota está ensanguentado no chão, e os três presos entreolham-se. *Close-up* nos olhos deles. Eles deixam o corpo surrado do preso no corredor da galeria. Miguel diz ao guarda que Tota é ladrão e maconheiro. “Isso aqui é cadeia de preso político! Você pode ligar para a direção e avisar que ele não vai ficar aqui dentro!” (MURAT, 2005, 01:17:38 – 01:17:44). Cabe ressaltar que as atitudes extremas não se limitam apenas aos presos comuns e aos traficantes; os presos políticos não conseguem manter sua lógica de organização, regida por normas que o grupo de presos comuns, que tem Pingão como líder, insistem em infringir. Conforme mencionado, são perspectivas distintas de como vivenciar o espaço prisional, daí uma das razões do embate²⁷.

Figura 39 – Fotograma da cena do preso Tota, após ser agredido pelos presos políticos



Fonte: Murat, 2015, 01:17:16

O diretor do presídio da Ilha Grande, ao ver Tota no corredor da galeria, não toma providências e pede para levá-lo à enfermaria. Ironicamente diz que não vai sobrar um na galeria. Por outro lado, Pingão fica furioso com que foi feito com Tota e vai tirar

²⁷ Miguel Pereira (2009, p. 196) ressalta a postura autoritária dos presos políticos: “A partir do ingresso na prisão dos presos comuns, que, segundo os políticos, não deveriam ir para o mesmo cárcere, as regras de convivência são por eles anunciadas como obrigatórias naquele ambiente. Essa atitude revela-se tão autoritária quanto o autoritarismo imposto pela ditadura militar. Esse traço chega ao seu ponto culminante na sequência do roubo do relógio. Ali, até mesmo as práticas da violência assumidas pelos presos comuns são praticadas pelos presos políticos, criando mesmo uma barreira física que, em definitivo, separa as duas culturas”.

satisfações com Miguel. Este reafirma as normas de convívio dos presos políticos: “Aqui é cadeia de preso político, certo? Aqui não tem pederastia, aqui não se fuma maconha e aqui não se rouba!” (MURAT, 2005, 01:18:36 – 01:18:43). Os dois grupos de presos encontram-se na galeria, fora de suas celas: de um lado os políticos, de outro os comuns. Miguel continua: “Já que as determinações não foram seguidas por bem, têm que ser por mal!” (MURAT, 2005, 01:18:43 – 01:18:46).

João critica a atitude de Miguel e dos outros presos políticos, dizendo que eles estão tendo a mesma postura da repressão. Mais um momento do filme em que são trazidas à tona as divergências dentro do grupo dos presos políticos. João questiona o fato de os presos políticos chamarem os comuns de companheiros e os tratarem da forma que os estão tratando. Aluízio, indo de encontro ao que é defendido por João, diz: “Companheiro é o caralho, porra! Companheiro rouba as coisas dos outros, porra?!” (MURAT, 2005, 01:18:52 – 01:18:56). João continua não concordando com a forma como Miguel e os demais presos políticos estão conduzindo a situação: “Não! Mas também não resolve as coisas na porrada!” (MURAT, 2005, 01:18:52 – 01:18:56). Jorginho dirige-se a Miguel: “Eu não te falei, meu irmão, que esse negócio não ia dar certo desse jeito, porra!” (MURAT, 2005, 01:19:00 – 01:19:03). Miguel enxerga como única solução a separação: “Então, está na hora de separar, de quem é companheiro de quem não é companheiro!” (MURAT, 2005, 01:19:04 – 01:19:08).

Figura 40 – Fotograma da cena das discórdias entre presos políticos e comuns



Fonte: Murat, 2005, 01:18:28

Um corte nos leva para outra cena. Nessa nova situação, Miguel procura por Jorginho na cela dele. Diz que quer conversar, e Jorginho, não muito receptivo:

Quer dizer que nós somos tudo igual? Que a gente tem que se unir, que meu filho vai estudar na mesma escola que o teu? Que o nosso destino é o mesmo?

Nós vamos viver da mesma forma que vocês? Porra, meu irmão, se nem aqui dentro vocês querem morar com a gente, porra! Você é um safado, isso sim! Quando estão precisando de uma coisa da gente, todo mundo é igual, não é?! Agora vai mandar carta para o diretor para separar: rico pra lá, pobre pra cá, branco pra lá, preto pra cá! Não fode, porra! (MURAT, 2005, 01:19:45 – 01:20:21).

Miguel, em um tom de voz mais baixo, e sem a mesma revolta de Jorginho: “As coisas mudaram, porra! Porra, se a gente não separasse. Os caras não estão seguindo as determinações, porra” (MURAT, 2005, 01:20:23 – 01:20:25). “É só uma parte que não quer, porra! Tem muita gente aí se tu quiser formar contigo!” (MURAT, 2005, 01:20:36 – 01:20:40), afirma Jorginho. Miguel, com discurso apaziguador: “Eu sei! A gente vai fazer o possível para trazer essas pessoas com a gente. Você é o primeiro da lista! Todo mundo que tiver uma questão política vai com a gente” (MURAT, 2005, 01:20:41 – 01:20:40). Jorginho, com um posicionamento mais radical que o de Miguel, rebate o comentário dele:

Questão política?! Como tu vai provar que assalto e 171 é político, meu irmão?! Tu tá de papo furado para o meu lado, é isso sim! Porque, se não fizermos justiça, meu irmão, quem não formar morre. Sabiam que podiam contar com a gente. Matava que não formasse! Mas não conseguiram nem matar o Tota, né?! Agora vem essa porra de separação! (MURAT, 2005 01:20:50 – 01:21:15).

Miguel mantém o seu posicionamento: “A gente não está aqui para matar preso, porra!” (MURAT, 2005, 01:21:15 – 01:21:17). Jorginho critica os idealismos de Miguel: “Aqui, meu irmão! Agora chegou, morô?! Chega desse papo furado! Essa conversa toda de garoto bom que quer salvar o mundo! Foda-se você! Tô de saco cheio, porra! Agora cai fora! Cai fora, porra!” (MURAT, 2005, 01:21:18 – 01:21:35). Miguel sai da cela de Jorginho sem dizer mais nada. A possibilidade de diálogo entre os dois amigos torna-se impossível, e as diferenças entre eles intensificam essa impossibilidade. Diante dessa situação, um muro é construído na galeria para separar os presos. *Close-up* nos tijolos que vão dando forma e estrutura ao muro; o barulho da pá batendo neles aumenta gradativamente. Concretiza-se a separação e findam-se as intenções dos presos políticos de integrar os presos comuns ao seu coletivo e de os mobilizar em prol de suas lutas políticas²⁸.

²⁸ Felipe Botelho Corrêa (2006, p. 57) afirma que o muro é uma metáfora do enorme abismo entre a favela e o asfalto; a classe-média e as classes populares.

Figura 41 – Fotograma da cena em que o muro que separa as alas do presídio é construído



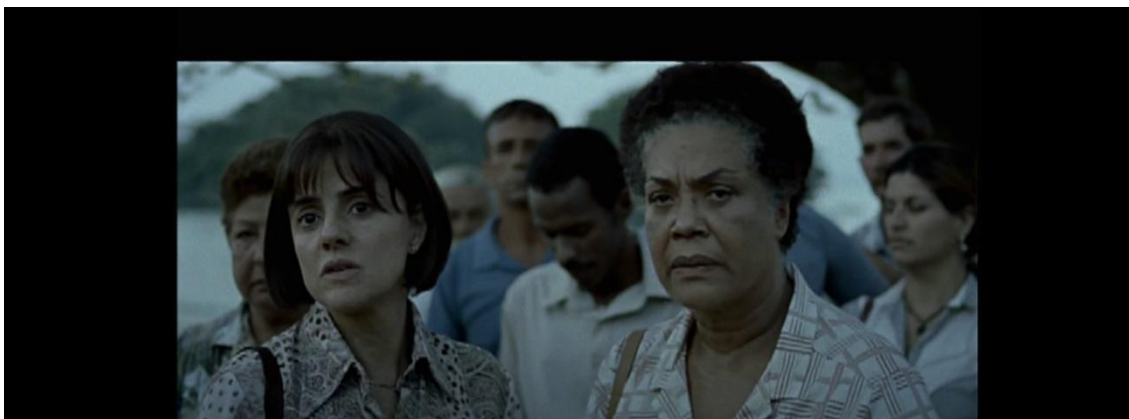
Fonte: Murat, 2005, 01:21:57

2.9 A falange vermelha

Jorginho, do lado da galeria dos presos comuns, pinta o muro com uma tinta vermelha; do outro lado do muro, aparece Miguel. Jorginho diz a Miguel que aquela galeria agora é dos políticos proletários. Miguel escuta o que Jorginho diz, vira-se e vai embora. Em outro momento, Miguel, Aluizio e João redigem uma carta de solicitação para que as visitas dos familiares dos presos políticos sejam separadas dos presos comuns. João diz que Miguel e Aluizio têm responsabilidade pela situação ter chegado àquele ponto. Miguel pergunta o que João quer que ele faça, que deixe os presos matarem, roubarem dentro do presídio?

Corte para um ambiente externo do presídio da Ilha Grande; é dia de visita. As mães de Miguel e Jorginho estão juntas. Um guarda pede que os familiares de presos políticos dirijam-se para direita e os de presos comuns, para a esquerda. A mãe de Miguel incomoda-se com a situação, diz que quer ficar com Dona Rosa. Ana diz a ela que a separação é necessária, é uma medida de segurança. A mãe de Miguel responde: “Se vocês continuarem com essas questões de segurança, vocês vão acabar igualzinho aos militares” (MURAT, 2005, 01:24:12 – 01:24:17). Helena tece uma crítica à postura da esquerda, nesse caso, representada pelos presos políticos do presídio da Ilha Grande. No filme *A Memória Que Me Contam* (2013), há de forma mais nítida e contundente uma autocrítica da esquerda.

Figura 42 – Fotograma da cena em que as mães de Miguel e Jorginho esperam para ir ao presídio da Ilha Grande



Fonte: Murat, 2005, 01:23:50

No presídio de Bangu, Miguel tenta convencer Jorginho da importância do projeto social que ele quer realizar. Miguel questiona Jorginho: “Você continua me achando um babaca, não é?” (MURAT, 2005, 01:24:24 – 01:24:26). Jorginho chama a atenção para o fato de Miguel desconhecer a realidade de seu mundo²⁹: “Não, Miguel! Mas às vezes eu acho que vocês não entendem das nossas coisas, pô!” (MURAT, 2005, 01:24:27 – 01:24:31). Miguel justifica-se: “Mas eu entendo do lado de cá, Jorginho! É um puta projeto legal, do caralho!” (MURAT, 2005, 01:24:32 – 01:24:35). Jorginho concorda com Miguel: “Tá bom! Tu veio para mi ganhar, né?! Oh, tu continua o mesmo!”. Apesar da existência de discordâncias e de os rumos antagônicos de suas vidas, a princípio parece que os dois velhos amigos chegaram a um acordo.

No presídio da Ilha Grande, Pingão diverte-se com uma situação em que alguns presos são obrigados a se vestir de mulher e são humilhados. Jorginho repreende Pingão e diz que não é porque eles estão separados que o terror será implantado. Pingão, relutante, diz que Jorginho está falando igual aos presos políticos e que ele não segue regras. Jorginho propõe que os presos comuns formem uma única quadrilha. Ironicamente, Pingão pergunta se Jorginho quer que eles levantem o braço para votar. Está aí a gênese do surgimento da Falange Vermelha, posteriormente chamada de Comando Vermelho.

²⁹ Teresa Cristina Furtado Matos (2013, p. 7) chama a atenção para o fato de Miguel não notar “as assimetrias raciais” entre ele e Jorginho: “Em certo sentido, nos debates entre Miguel e Jorge o tema do racismo aparece como dado opaco a Miguel, o homem da ação política, incapaz de ver o lugar das assimetrias raciais no arranjo das tensões sociais vividas no país, e em particular no Rio de Janeiro, cenário do filme, e no arranjo que constrói o destino dos dois personagens”.

Um corte para o morro nos anos 1990. Em uma pedra está pintada as siglas da referida organização criminosa, e as disputas entre os grupos de Deley e Duda acirram-se. A sequência dessas cenas mostra ao espectador como a organização surgiu e como se dá sua atuação no período citado. As disputas entre esses dois grupos rivais denotam como as coisas estão fugindo ao controle, fato que afeta as estruturas e a organização da facção criminosa.

Figura 43 – Fotograma da cena que nos é mostrada a sigla do Comando Vermelho



Fonte: Murat, 2005, 01:26:20

No presídio da Ilha Grande, na ala dos presos comuns, Jorginho arrecada dinheiro entre os presos para financiar uma fuga. Pingão questiona o esquema, dizendo que financiar a fuga de vagabundo não vai dar certo. Jorginho tenta convencê-lo. Pingão mantém-se firme e Jorginho em vão diz a ele que o outro preso foi ameaçado e que ele era obrigado, após a fuga, a ajudar os que permanecessem presos. Em linhas gerais, nos é mostrado como foi engendrando-se a organização do Comando Vermelho.

2.10 Temos todas duas vidas: uma que sonhamos, outra que vivemos

No morro, as tensões entre Deley e Duda intensificam-se, e o enfrentamento é iminente. O bando do último mata um garoto que trabalhava para Deley. O grupo deste chega logo em seguida atirando contra os criminosos do grupo rival. Inicia-se um tiroteio entre os dois bandos. Os corpos do garoto e de outros dois rapazes mortos no tiroteio são destacados como consequência da violência levada a cabo por essa organização criminosa.

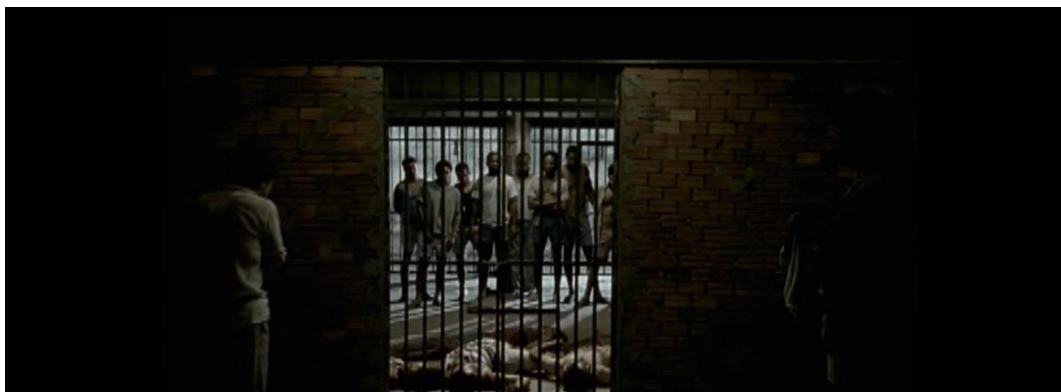
Figura 44 – Fotograma da cena de dois jovens do grupo de Duda mortos



Fonte: Murat, 2005, 01:29:03

Violência perpetrada desde o início da Falange Vermelha. No presídio da Ilha Grande, um guarda entra na ala dos presos comuns e os avisa que está na hora do banho de sol. Jorginho encontra-se parado, encostado na parede que separa as duas alas. O guarda pergunta se ele não vai. Um corte abrupto nos leva para uma cena em que uma faca é amolada e, depois, para outra em que mais facas são amoladas. A narrativa fílmica com o encadeamento dessas cenas assume outro movimento, evidenciando a tensão do momento. Em uma atmosfera misteriosa, não fica evidente quem será a vítima. Depois vemos que o alvo de Jorginho e seus aliados é Pingão, que é esfaqueado juntamente com seus comparsas. Os corpos deles são expostos perto da cela que separa as alas. Os presos políticos aos poucos se aproximam para ver o que se passa. A fotografia marcada por uma luz escura remete à situação de tensão e violência. A eliminação daqueles que são considerados inimigos é uma prática inerente às ações da referida organização criminosa.

Figura 45 – Fotograma da cena em que os corpos de presos comuns assassinados são expostos na galeria do presídio



Fonte: Murat, 2005, 01:30:24

O que separa os dois amigos, além de um muro, são perspectivas políticas e morais distintas, como também questões sociais e raciais. Miguel incomoda-se com a cena que presencia. Jorginho aproxima-se. A voz *over* de Miguel ecoa: “Eu não quero a morte, meu irmão. Por mais utópico que posso te parecer. Eu não quero a morte como solução!” (MURAT, 2005, 01:30:51 – 01:31:03). Jorginho o olha com um olhar vitorioso e sorri.

A montagem paralela é predominante no filme em questão e por meio dela nos são apresentadas diferentes situações. Ismail Xavier destaca que, nos primórdios do cinema, ela foi um procedimento muito usado nos filmes de aventura de caráter popular. A montagem paralela, que tem como precursor o cineasta D. W. Griffith, possibilita a convergência entre as ações da narrativa fílmica (XAVIER, 2005, p. 29). Na atualidade, o referido procedimento tem aspectos e recursos mais complexos, ela junto com a mudança de ponto de vista presentes em “uma única cena construíram duas alavancas básicas no desenvolvimento da chamada ‘linguagem cinematográfica’” (XAVIER, 2005, p. 30).

No morro, durante a noite, o grupo de Deley procura por Duda. Um corte nos leva para a cela de Jorginho no presídio de Bangu, o qual se encontra pensativo. Corte para o bando de Deley à procura de Duda, uma panorâmica sobre a cidade do Rio de Janeiro à noite. As luzes do Sambódromo são vistas ao longe. No morro, vemos uma sombra, e depois nos é revelado que é Juliana, que mais uma vez sobe o morro atrás de Deley. Moradoras do morro, com fantasias de carnaval, cruzam com Juliana. Os desfechos das situações da narrativa fílmica são intercalados.

O mesmo samba do início do filme soa ao fundo. Jorginho, em sua cela do presídio de Bangu, fuma um cigarro. Novamente, somos levados para o morro, e a filha de Miguel procura por Deley. Ela é avisada que a situação no morro não está boa e é aconselhada a deixar o morro. É noite de carnaval, e Miguel, no Sambódromo, assiste a um desfile de escola de samba. Cabe lembrar que foi nessa situação que Miguel foi apresentado no início do filme; agora teremos as informações suficientes para saber o motivo que o fez sair do Sambódromo. Juliana, descendo o morro, encontra um grupo de criminosos, que a pegam; fica subentendido que a jovem é estuprada³⁰.

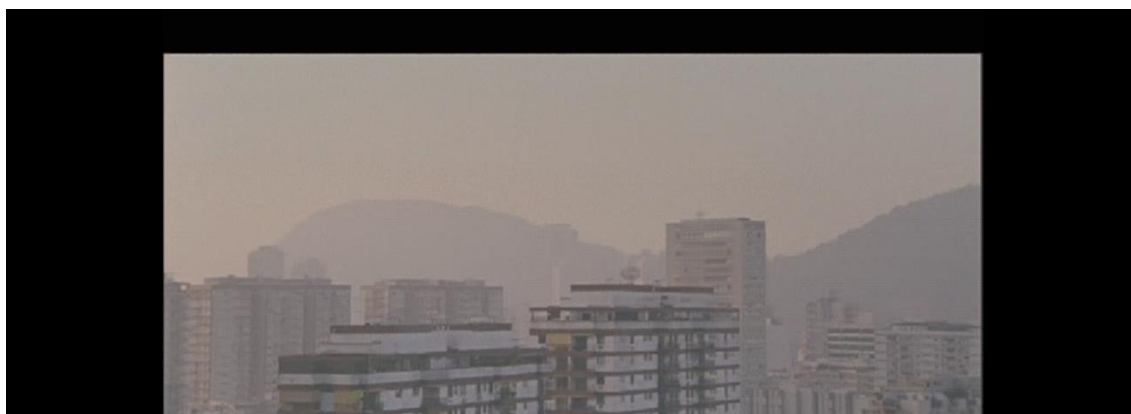
A câmera filma de cima o velho Jorginho deitado na cama de sua cela. Corte para o desfile de uma escola de samba. Corte para uma das cenas do início do filme, quando Miguel deixa o Sambódromo e dirige seu carro pelas ruas da cidade em uma noite de carnaval, com seus foliões. A cela de Jorginho é aberta e, na escuridão, alguém entra.

³⁰ O estupro de Juliana, na leitura de Maria Luiza Rodrigues Souza (2007, p. 174-175), simboliza “as impossibilidades de convivência entre Miguel e Jorge, como metonímias de classes sociais e raça”.

Jorginho é morto. Os foliões cercam o carro de Miguel, que sai do carro. Corte para a cela de Jorginho e deparamo-nos com o seu corpo estendido sobre a cama. Uma luz branca rompe essa sequência de cenas. Somos levados ao quarto de um hospital, no qual se encontra Juliana acompanhada pela avó. Miguel chega ao quarto, segura a mão da filha e olha para sua mãe, que diz que tudo irá ficar bem.

A voz *over* de Miguel mais uma vez conclui: “Temos todos duas vidas: uma que sonhamos, outra que vivemos” (MURAT, 2005, 01:36:08 – 01:36:18). Um samba de fundo: “Nós somos quase dois irmãos...”. Uma luz branca gradualmente fica nebulosa, um *travelling* sobre a cidade do Rio de Janeiro, percorrendo a parte nobre da cidade até um de seus morros, com uma visão panorâmica desses espaços, e ao fundo o Cristo Redentor – símbolo da cidade.

Figura 46 – Fotograma de uma das cenas finais do filme, de uma panorâmica da cidade do Rio de Janeiro



Fonte: Murat, 2005, 01:36:26

Figura 47 – Fotograma de uma das cenas finais, de uma panorâmica de um morro do Rio de Janeiro



Fonte: Murat, 2005, 01:36:48

Tem-se os desfechos das histórias do filme de Lucia Murat, em que são evidenciados os hiatos que separam esses dois mundos: o mundo de Miguel e o mundo

de Jorginho. Os elos de outrora não conseguem ser mantidos diante dos embates que emergem dessas diferenças. E o filme nos mostra como esses elos vão sendo desestruturados, como os “quase dois irmãos” vão cada vez mais se distanciando.

Ygor Pires Monteiro ressalta que o filme apresenta alguns problemas permanentes na sociedade brasileira. Ele afirma que a classe média, que se engajou com as liberdades individuais e políticas, não compreende as particularidades da favela e de seus moradores, o que expressa uma postura conservadora. Esta promove uma separação social “entre classes em condições financeiras, em cor de pele e em oportunidades de vida”, sendo a construção do muro no presídio um símbolo da manutenção “de desigualdades entre os cidadãos e de dificuldades em combater tais mazelas e superar as injustiças históricas” (MONTEIRO, 2018, p. 62).

Quase Dois Irmãos é um filme que pretende pensar a sociedade brasileira nas suas contradições, limites e impossibilidades. Ao percorrer três épocas distintas, a narrativa fílmica vai aos poucos trazendo à tona os conflitos relacionados às questões de classe e raça, que tomam forma através da relação entre Miguel e Jorginho. É no trânsito entre passado e presente que o enredo na narrativa desenrola-se. Dentre os filmes analisados nesta pesquisa, é o que mais aborda questões da sociedade brasileira, para além do legado e de aspectos da ditadura civil-militar. Ele traz um problema central de sua contemporaneidade, que é a violência gerada pela criminalidade. O filme apresenta uma autocrítica da esquerda, ainda mais evidente em *A Memória Que Me Contam*; característica também notada por Ygor Pires Monteiro (2018, p. 62). Em suma, o filme *Quase Dois Irmãos*, entre outras questões, evidencia os limites e fracassos das ações das esquerdas tratando-se da proximidade e do entendimento das especificidades das classes populares.

Se *Que Bom Te Ver Viva* assume um papel de denúncia e contestação com relação a uma conciliação histórica, *Quase Dois Irmãos* trabalha com uma memória da ditadura que traz à tona, conforme já mencionado, os limites e fracassos dos ideais das esquerdas revolucionárias. Assim como já comentado, recupera, de certa forma, uma perspectiva cara ao cinema nacional no que se refere às abordagens sobre as classes populares, mas cai em uma cilada, recorrente em outros longas-metragens que lhe são contemporâneos, ao não trazer perspectivas para além da violência e da criminalidade ao falar das favelas.

Apresentamos uma leitura diferente da de Miguel Pereira com relação ao filme:

Assim, ao falar do passado e denunciar as práticas equivocadas da esquerda, Lucia resgata também o valor desse lugar de sonhos e possibilidades de um

mundo em que todos seremos irmãos, e não quase irmãos. A metáfora do título é também um desejo afirmado ao longo de toda a narrativa. Aponta para uma outra representação da política em que essa possibilidade possa ser colocada em andamento (PEREIRA, 2009, p. 201).

Não notamos essa possibilidade de conexão, ao contrário, o filme ressalta as disparidades e os conflitos entre as classes sociais no país. Contudo, concordamos com o autor quando afirma que a obra é uma expressão da “memória enquanto espaço de representação política e histórica da sociedade contemporânea” (PEREIRA, 2009, p. 200), pelo fato de considerarmos que as obras audiovisuais cumprem um papel no direito à memória e à verdade no Brasil. Premissa que regeu a realização desta pesquisa.

3 UMA LONGA VIAGEM: ENTRE AUTOBIOGRAFIAS E NUANCES POÉTICAS

O filme *Uma Longa Viagem* (2011) foi premiado no 39º Festival de Gramado, como melhor filme pelo júri popular e oficial. A diretora Lucia Murat, assim como em *Que Bom Te Ver Viva* (1989), recorre à linguagem documental e às encenações em planos ficcionais; procedimentos estilísticos e narrativos que possibilitam priorizar as experiências subjetivas no transcorrer do desenvolvimento do enredo fílmico. Em *Uma Longa Viagem*, a cineasta explorou de forma mais rica e ousada tais procedimentos. A narrativa do filme estrutura-se a partir das cartas que seu irmão, Heitor, escreveu para família enquanto viajava pelo mundo. A mãe de Lucia Murat queria que as cartas fossem datilografadas e transformadas em livro; no entanto, recém-saída da prisão, em 1974, Lucia não atendeu ao pedido da mãe: “Não tinha a menor condição de levar a ideia adiante naquele momento, pois minha preocupação era sobreviver depois do período que passei na prisão”, declarou a cineasta (ITIBERÊ, 2012, p. 52).

Alguns trechos dessas cartas são encenados pelo ator Caio Blat, vencedor do Kikito de Melhor Ator no referido festival, e são o cerne da narrativa fílmica, direcionando as entrevistas que Lucia fez com Heitor e estruturando a narrativa do filme. “A presença de Caio foi definida desde o início, porque havia um arco emocional tão marcante que precisava ser encenado”, justifica Murat. Para ela, o ator conseguiu expressar as vivências de seu irmão na transição de um jovem curioso para um adulto atormentado (ITIBERÊ, 2012, p. 52). Quando os(as) cineastas optam por momentos encenados em seus documentários, possibilitam novos sentidos a eles. Os planos encenados não cumprem a mera função de repetir/atestar falas ou situações apresentadas. A teatralização da história, por meio do corpo no documentário, leva os espectadores a olharem para a história de novo, de outra forma, com “posicionamentos variados”, considerando-se “seus efeitos no presente” (MARTINS; MACHADO, 2014, p. 76).

De acordo com Andrea França Martins e Patrícia Machado, a atuação de Caio Blat devolve a existência das memórias do corpo de Heitor e preenche as ausências de imagens dos sujeitos que resistiram à ditadura, nos apresentando “uma vida *hippie*, mística, errante”. O espaço cênico, por sua vez, torna-se uma espécie de combustível “desse tempo impuro da memória da contracultura”, sendo a “liberação do corpo” “uma alternativa tão subversiva quanto a militância de esquerda no Brasil” (MARTINS; MACHADO, 2014, p. 79).

Conforme foi possível perceber, o cinema para Lucia Murat assume o caráter de sobrevivência e de superação. Nesse sentido, ela afirma: “A morte de Miguel nos deixou perdidos e resgatar o passado foi uma forma de voltar aos trilhos” (ITIBERÊ, 2012, p. 52). Miguel teve um infarto aos 58 anos. Ao ler as cartas décadas depois, enxergou nelas o enredo de seu filme: “Me dei conta de que havia cartas muito bonitas e bem escritas, e elas revelaram uma trajetória, a jornada de um garoto ingênuo que vai para Londres aos 18 anos e retorna dez anos depois, extremamente angustiado” (ITIBERÊ, 2012, p. 52).

Na entrevista realizada com a cineasta em janeiro de 2018, ela relatou o processo de realização do filme:

Mas aí teve a morte do meu irmão, e eu comecei a entrevistar meu outro irmão, meio de brincadeira para superar a dor, e para ele deixar umas coisas para os sobrinhos, a história dele. E nisso nas entrevistas eu voltei às cartas, que minha mãe tinha pedido para bater à máquina e publicar. E aí achei tudo muito interessante e pensei no filme. Tinha um edital no Minc para documentário e entrei com ele. Era um filme também que o roteiro já era isso! A gente trabalhou muito na edição, você tinha todos os trechos de fala [...] mesmo das cartas que não tinham [...] e depois disso a gente teve um processo muito longo de montagem, a gente fez uma pré-edição com os textos, foi pensando o que que ia filmar, e aí depois disso que a gente filmou, depois de ter montado os textos. Os textos da carta, os textos que eu tinha falado! E as entrevistas dele. E aí a gente foi vendo o que precisava de imagem. E aí começou uma pesquisa muito grande de material de época, e a proposta foi também basicamente ter uma relação pessoal e experimental com o material [...]. Não era uma questão de mostrar aqueles países, mas a gente pegou muitos Super-8 da Inglaterra, mas ter uma experiência mais pessoal com as imagens. Então, foi uma pesquisa grande, nesse sentido, e algumas coisas que a gente filmou depois. Particularmente, a cadeia e o exército que a gente filmou, e na última etapa a gente filmou o Caio Blat. Foi a última parte.

Neste filme a cineasta fala em primeira pessoa. Ao apresentar relatos sobre a vida de seus irmãos, Heitor e Miguel, Lucia fala também de si: dos seus ideários quando jovem, do trauma provocado pela tortura e dos anos na prisão. “Em *Uma Longa Viagem*, falo em primeira pessoa, e a possibilidade de mentir é menor. Acho que a ficção permite mentir de maneira prazerosa” (SCHENKER, 2011, p. 14). Para Marina Gurgel (2014, p. 192-193), o filme é uma imersão no fluxo da consciência e no percurso da memória da cineasta. Diante disso, a narrativa não se apega a uma lógica cronológica, mas ao fluxo fluido que diz respeito ao ato de lembrar.

Andrea França Martins e Patrícia Machado chamam a atenção para o fato de o tempo da memória no filme em questão se teatralizar como imagem; esta tem “ressaltada sua dimensão de acontecimento – performativo, perceptivo, sensorial”.

Na teatralização, os testemunhos e as imagens de arquivo não são um lugar de verdade, mas instrumentos de *performance*, que lidam com as sensações das experiências políticas (MARTINS; MACHADO, 2014, p. 79). Para as autoras, o filme representa uma memória em aberto, afetiva, que tem como ponto de partida “uma lacuna na esfera do privado (o irmão)”, e, através da *performance*, apresenta a história da geração dos anos 1960 e 1970 (MARTINS; MACHADO, 2014, p. 81).

A imagem no filme é um trabalho de memória, a qual está marcada por uma leitura afetiva e pessoal do passado, que reordena “as representações que a história produz em cada um”. *Uma Longa Viagem* recupera “a questão da memória política do país”, tão presente nos documentários da década de 1980; no entanto, através de outro viés, o “de um corpo e de uma imagem performados, de uma singularidade encarnada” muito notada nos documentários de nossa contemporaneidade (MARTINS; MACHADO, 2014, p. 80).

A trilha sonora corrobora para trazer à tona “o espírito de uma época”, transitando pelos âmbitos emocionais e das sensibilidades que permeiam as histórias da cineasta e de seus irmãos, sobretudo a de Heitor. No filme, ouvimos canções interpretadas por Janis Joplin, Pretty Things, Claude Channes, Nara Leão, Dean Martin, Jefferson Airplane, The band, e as escritas e cantadas por Caetano Veloso e Jards Macalé.

Os arquivos pessoais representados, principalmente pelas fotos de família, preenchem o filme, ilustram gradativamente os relatos da cineasta. Outras imagens de arquivos são utilizadas, por exemplo, trechos de filmes Super-8, *OK vs KO* (1973), de Luciano Figueiredo e Oscar Ramos, e outro sobre as Diretas Já, de Clóvis Molinari. Fragmentos de obras clássicas do cinema também são exibidos, como os dos filmes *A Chinesa* (Jean-Luc Godard, 1967) e *Tabu* (F. W. Murnau, 1931). Cenas do filme *Sanson & Delilah* (Cecil B. DeMille, 1949) também compõem o campo imagético do filme. Essas imagens integram a narrativa fílmica, a qual é construída em tom autobiográfico, transitando entre as histórias pessoais e a história do país.

As imagens de arquivo e os testemunhos complementam-se no transcorrer da narrativa. Em alguns documentários contemporâneos, os arquivos e depoimentos compõem a imagem para *teatralizar* a história, aspecto presente em *Uma Longa Viagem*. Eles apresentam maneiras de explorar “as possibilidades performativas da memória histórica”; com isso, os espectadores enxergam as imagens por meio de

“um processo lacunar onde elas só adquirem realidade na relação com o espaço da cena” (MARTINS; MACHADO, 2014, p. 71):

Se no documentário dos anos 1980, os testemunhos e as imagens de arquivo da ditadura cumprem a função de janela aberta para a história, nos documentários contemporâneos, frequentemente, eles jogam com o espaço da cena, com uma teatralidade que não quer ser janela, mas quer expandir os sentidos. Entre o interstício frágil da carne, da fala e das imagens do passado, habitam redes de afeto, dizem esses filmes recentes, redes que jogam o espectador dentro de um universo familiar, íntimo (de filhos, pais, irmãos) e estranhamente opaco (MARTINS; MACHADO, 2014, p. 72).

Tanto as imagens de arquivo como os testemunhos não podem ser considerados como provas para legitimar ou deslegitimar “um saber histórico”; pelo contrário, faz-se necessário o reconhecimento de suas fragilidades e lacunas. Quando aceitamos “o que não é evidente e/ou intencional”, surge a possibilidade de representações de “uma história descontínua, uma história que desarranja as representações que os acontecimentos produzem em nós” (MARTINS; MACHADO, 2014, p. 76).

Uma Longa Viagem, no nosso ponto de vista, consegue extrapolar algumas características estéticas e narrativas de “documentários convencionais”, ao apresentar as imagens de arquivo, sejam elas as fotografias de famílias ou imagens em movimento de filmes e de eventos históricos. A montagem dessas imagens dinamizadas com as encenações de Caio Blat e os relatos de Heitor e de Lucia proporcionam ao filme nuances poéticas. O filme em questão tem um forte caráter subjetivo, uma tendência presente nos filmes documentários contemporâneos que tratam da temática das ditaduras civis-militares na América Latina. Os sujeitos das experiências são os sujeitos dos discursos (LINS; MESQUITA, 2008, p. 23).

Não se trata apenas de filmes em primeira pessoa, pois neles “a pessoa do realizador se funde numa espécie de ‘personagem’ que protagoniza a busca” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 52). Nota-se uma conexão entre histórias privadas e as das esferas públicas. Os domínios privados e os públicos estão interligados por meio de comunicações constantes (LINS; MESQUITA, 2008, p. 53). Andrea França Martins e Patrícia Machado afirmam que alguns documentários atuais partem de uma ausência íntima: “À falta de imagens, de documentos, de verdade, soma-se a lacuna íntima” (MARTINS; MACHADO, 2014, p. 81).

Filmes sobre as ditaduras no Cone Sul, feitos não pelas vítimas diretas da repressão e violência de Estado, ou seja, integrantes de movimentos de resistência e

presos políticos, mas por filhos(as), sobrinhos(as) e netos(as) desses, tornarem-se numerosos a partir da segunda metade dos anos 1990. São obras que lidam com aspectos da resistência, da repressão, dos assassinatos, dos desaparecimentos e da vida nos exílios sob uma ótica da intimidade. Nas palavras do historiador Fernando Seliprandy Fernandes: “O prisma dos afetos revela outras facetas da grande história¹. Uma memória intergeracional se adensa no campo cultural” (FERNANDES, 2018, p. 12). São documentários que fazem releituras das ditaduras civis-militares, reivindicam verdade e justiça e acabam compondo “um contraponto frente às matrizes consagradas da memória coletiva”. Suas abordagens dão uma nova movimentação às discussões a respeito dos períodos autoritários; todavia, essas memórias intergeracionais não estão imunes às sedimentações “de suas novas pautas e fórmulas” (FERNANDES, 2018, p. 13).

Ao definirmos em poucas palavras esses documentários, destaca-se o fato de eles trazerem à tona “um passado revisto pela lente da intimidade”, que “cristalizam determinados chavões da contemporaneidade”. Eles formam “um prisma afetivo de rememoração”, distanciando-se “das matrizes da vitimização e do heroísmo” presentes em outros filmes sobre as ditaduras civis-militares na América latina. Em suma, essas produções intergeracionais estão “sedimentando seus próprios paradigmas” (FERNANDES, 2018, p. 321).

Essa tendência do cinema documentário que assume um caráter mais pessoal, subjetivo, também é percebida no circuito literário. Nos últimos anos, ocorreu um aumento relevante de publicações de aspecto biográfico e autobiográfico. Há um interesse crescente dos leitores “por um certo gênero de escritos – uma escrita de si”, representada por diários, correspondências, biografias e autobiografias (GOMES, 2004, p. 7). Da mesma forma que os documentários estão na encruzilhada entre o privado e o público, as referidas produções literárias mantêm relações diretas com a esfera pública. É no espaço privado que se condensam “as práticas de uma escrita de si”; contudo, o público mantém-se presente (GOMES, 2004, p. 9). As

¹ No que diz respeito a essas produções, Fernando Seliprandy Fernandes (2018), em sua pesquisa de doutoramento em História Social, analisou um *corpus* documental composto de alguns desses filmes. No levantamento realizado no decorrer da pesquisa, foram localizados 67 filmes (curtas, médias e longas-metragens) com a característica mencionada. Os filmes analisados de forma mais densa na tese são: *Diário de uma Busca* (Flávia Castro, Brasil/França, 2010); *Los Rubios* (Albertina Carri, Argentina, 2003); *Mi Vida Con Carlos* (Germán Berger-Hertz, Chile, 2009) e *Os Dias Com Ele* (Maria Clara Escobar, Brasil/Portugal, 2013). Os quatro filmes foram dirigidos por filhos de vítimas das ditaduras em seus respectivos países.

dimensões de esferas privadas então relacionadas e imbricadas às de uma esfera pública, são experiências e histórias que compõem as teias de uma história social e política.

A escrita de si diz respeito a uma “produção de si no mundo moderno ocidental” (GOMES, 2004, p. 10). Por meio das práticas da escrita de si, podemos perceber “como uma trajetória individual tem um percurso que se altera ao longo do tempo”. Os indivíduos que registram suas vidas não são apenas os “grandes homens”, os homens públicos, os heróis, “a quem se autoriza deixar sua memória pela excepcionalidade de seus feitos”. Tal possibilidade se originou na sociedade moderna, que valoriza todos os indivíduos (GOMES, 2004, p. 13):

Na medida em que a sociedade moderna passou a conhecer o valor de todo indivíduo e que disponibilizou instrumentos que permitem o registro de sua identidade, como é o caso da difusão do saber ler, escrever e fotografar, abriu espaço para legitimidade do desejo de registro da memória do homem “anônimo”, do indivíduo “comum”, cuja vida é composta por acontecimentos cotidianos, mas não menos fundamentais a partir da ótica da produção de si (GOMES, 2004, p. 13).

Esse contexto descrito por Angela de Castro Gomes possibilitou o surgimento de narrativas com perspectivas variadas, que se adensam em uma esfera pública e, dependendo de seus conteúdos e propósitos, podem se inserir na seara dos debates públicos. Nesse sentido, e tratando-se da cinematografia de Lucia Murat, Ygor Pires Monteiro destaca o quão as sensibilidades estéticas da cineasta sobre o período da ditadura civil-militar têm uma dimensão pública devido ao cinema; e como elas não estão limitadas “a uma experiência circunscrita apenas à cineasta, mas pode ser compartilhada no seio da sociedade com indivíduos de trajetória semelhante” (MONTEIRO, 2018, p. 15).

Os relatos memorialísticos dos indivíduos das sociedades modernas são marcados pelas subjetividades e fragmentos de suas vidas. Eles possuem valor como documentos históricos e expressam “uma nova concepção de verdade”, cara às sociedades que priorizam o individual; sociedades que zelam pela sobrevivência dos indivíduos nas memórias dos outros, uma vez que “a vida individual tem valor e autonomia em relação ao todo”, pois é a partir dos indivíduos “que nasce a organização social” (GOMES, 2004, p. 13)².

² A perspectiva analítica da micro-história possibilitou o surgimento de novas estratégias de conhecimento. Como faz referência Jacques Revel (2010, p. 438): “De certa forma, ela permitiu colocar o problema que nos mobiliza aqui. Ela convidou-nos a efetuar uma volta crítica aos procedimentos e

A noção de verdade na cultura dessas sociedades está associada com uma perspectiva de foro íntimo e com as experiências de vida dos sujeitos. Uma verdade que não se restringe a uma “verdade factual”, de cunho objetivo, “submetida à prova (científica e/ou jurídica)”. Mas uma verdade que tem “vínculo direto com a subjetividade/profundidade” dos sujeitos. Sem a pretensão de ser unitária; pelo contrário, tem um sentido plural, “como são plurais as vidas individuais, como é plural e diferenciada a memória que registra os acontecimentos da vida” (GOMES, 2004, p. 13).

É possível afirmar que produtos culturais (filmes, livros, obras das artes plásticas etc.), marcados pelas subjetividades de seus autores ou outros indivíduos, são um campo que tem muito a contribuir com os estudos nas áreas das humanidades. A partir da análise dessas fontes, podemos entender aspectos e especificidades de esferas privadas, de situações cotidianas, e de como elas estão articuladas com as esferas públicas. Conforme mencionado, como elas atuam no cenário público e o valor que possuem, uma vez que as subjetividades dos indivíduos têm relações com características sociais, políticas, econômicas e culturais das sociedades.

3.1 As cartas de Heitor: o eixo estruturante da narrativa

De acordo com o já apontado, as cartas que Heitor enviou a sua família enquanto viajava pelo mundo são a inspiração para a realização do documentário aqui em questão, mas sua função não se restringe apenas a isso. As cartas estruturam a narrativa do filme, presente também em sua estética, tendo em vista que em alguns planos elas são projetadas ao fundo, enquanto o ator Caio Blat declama alguns de seus trechos e encena momentos da vida de Heitor.

O fato de as cartas de Heitor serem o elemento formativo do enredo da narrativa fílmica expressa o caráter pessoal e subjetivo de *Uma Longa Viagem*, além das imagens de arquivo, como fotos e imagens em movimento de sua família e da cineasta, e os relatos desta. Entretanto, não se deve ignorar que os conteúdos presentes nas cartas selecionadas pela cineasta para a realização de seu filme dizem respeito a um processo de seleção, a um recorte. Da mesma forma, os seus relatos, ou seja, as experiências e impressões de Heitor são construções conscientes ou

instrumentos de análise histórica que nos eram mais familiares – tão familiares que nos pareciam evidentes”. Para Carlo Ginzburg (2006, p. 20), as histórias, trajetórias e experiências dos indivíduos podem ser estudadas como microcosmos de determinados estratos sociais.

inconscientes feitas por este. Em uma cena próxima do fim do documentário, Heitor confessa que, em algumas de suas cartas, fez uso de tons mais amenos, para não preocupar sua mãe:

Ao repensar seu passado, Heitor é confrontado pela sua irmã com a seguinte questão: quais as diferenças entre suas cartas e a memória que possui no presente sobre sua trajetória. Ele explica como precisava amenizar nas palavras ao se comunicar por correspondência com sua mãe para não a preocupar e como todo aquele encantamento nem sempre persistia anos após todas aquelas experiências: chega a citar como a passagem pelo Paquistão não trouxe apenas um enriquecimento cultural e social, mas também dificuldades cotidianas em termos de moradia, incompreensão dos costumes, etc. (MONTEIRO, 2018, p. 199-120).

Convergindo com as discussões que realizamos até o momento sobre memória, cabe destacar, mais uma vez, que a memória diz respeito a processos de construção, sujeita a reformulações constantes. Cada ida ao passado pode suscitar novas leituras ao seu respeito; aspecto que, segundo Ygor Pires Monteiro, está presente no cinema de Lucia Murat e nas lembranças de Heitor ao longo do filme (MONTEIRO, 2018, p. 120). Voltando à escrita epistolar, é cabível afirmar que ela é um meio de registro de memórias individuais.

A escrita epistolar é ancestral e sua maior difusão deu-se com o aumento das comunicações e dos deslocamentos. O comunicar-se por carta passou a ser um fenômeno de massa, impulsionado “pelo desenvolvimento dos transportes em trens e navios nos finais do século XIX”. O ato de escrita de cartas pode ser considerado como uma democratização da escritura, sendo responsável pela difusão e consolidação da leitura e escrita (TRUZZI; MATOS, 2015, p. 258):

As experiências históricas dos deslocamentos ampliaram as distâncias entre pessoas, dilatando a sensação de ausência, suscitando sentimentos de saudade que geraram a necessidade de comunicação e os esforços de aproximação. Nesse contexto, a escrita de cartas se expandiu, incorporando os populares, o que configurou desafio para uma massa pouco letrada que, com grande esforço, procurava manter vínculos. Assim a prática epistolar se disseminou, democratizando a escritura e assumindo papel de destaque como elemento de estímulo à difusão e à consolidação da leitura/escritura entre os imigrantes, que foram levados a produzir documentos invocadores nesse processo (TRUZZI; MATOS, 2015, p. 258).

As cartas eram meios através dos quais se visava lidar com os afastamentos, com a distância, “combater silêncios, perpetuar afetos, reforçar laços de família, parentesco e amizade, fazer-se presente na ausência, assumir responsabilidade e driblar a saudade” (TRUZZI; MATOS, 2015, p. 259). Um recurso para superar as

saudades, de reconstituição de elos do passado outrora perdidos, de “circularidade cultural entre a sociedade de partida e de acolhimento”, de “transmissão e reconstrução das tradições, entre várias outras questões” (TRUZZI; MATOS, 2015, p. 262).

Como já mencionamos, as cartas são declamadas e encenadas pelo ator Caio Blat. Assim como a personagem de Irene Ravache em *Que Bom Te Ver Viva*, o ator interage com o espectador, fala olhando diretamente para câmera. Uma estratégia que provoca o espectador a ter uma maior interação com o filme, assim como refletir sobre o que é visto e sentido a partir das histórias apresentadas (MONTEIRO, 2018, p. 109). O ator também interage com as imagens de Super-8 que são projetadas no decorrer das cenas; tais imagens remetem aos lugares visitados por Heitor. Sobre essas projeções, o ator afirma: “O que é projeção? É o próprio cinema. O fato de a projeção estar sobre o corpo do ator, você sente como se a imagem estivesse te atravessando, como se você realmente estivesse mergulhado naquela memória” (MONTEIRO, 2018, p. 111). Na leitura de Ygor Pires Monteiro, a atuação de Caio Blat influi na construção e nas atualizações das memórias, pois “as memórias podem assumir múltiplas formas e serem apropriadas por diferentes sujeitos sociais”. Semelhante a Andrea França Martins e Patrícia Machado, o referido pesquisador ressalta que as imagens são geradoras de memórias (MONTEIRO, 2018, p. 111-112). São as memórias individuais, de Heitor e da cineasta, que se emaranham com memórias coletivas em permanente construção.

As cartas também orientaram as entrevistas que Lucia Murat realizou com Heitor. Ora a cineasta está fora do enquadramento da câmera, e só a sua voz é ouvida, ora aparece no plano fílmico, em outros poucos momentos; em um desses, vê com o irmão fotografias antigas da família. Heitor, em alguns momentos, fala com um pouco de dificuldade, talvez pelo uso contínuo de medicações para a esquizofrenia. Ele embarca na proposta da cineasta de lembrar e recontar as suas aventuras pelos países visitados, principalmente os do continente asiático:

O impacto e a força dessas entrevistas também se evidenciam pelo carisma de Heitor e por sua disposição bem-humorada de expor suas memórias, sensibilidades e vivências em frente às câmeras com grande naturalidade. Ele, em vários instantes, busca em sua memória situações eventos e passagens de sua vida interessantes de serem narrados (até mesmo com um leve inclinar da cabeça e uma expressão facial de esforço por recordar o que quer falar) e os conta em tom descontraído (como ao censurar a irmã por não ter colocado na versão final do documentário seu

tempo de trabalho na Nova Zelândia ou suas peripécias para conseguir comprar drogas) (MONTEIRO, 2018, p. 115).

3.2 O que fazer diante da morte, “além de chorar ininterruptamente?”

No plano inicial do filme, com uma música dos anos 1970 de fundo, o ator Caio Blat passeia por um corredor que termina em um escritório da família Murat, com fotos e objetos pessoais. Um homem de costas, sentado em uma escrivaninha, escreve uma carta, ficando subtendido, apesar de não vermos seu rosto, que se trata ou faz referência a Heitor. Tem-se o prelúdio da narrativa do filme, a sobreposição e os complementos dos relatos de Heitor nos dias atuais e as encenações que o ator faz das cartas do jovem, místico e aventureiro irmão de Lucia Murat.

Figura 48 – Fotograma da cena inicial do filme



Fonte: Murat, 2011, 00:00:33

A primeira voz *over* da cineasta ecoa no filme; ela menciona o quanto Miguel, Heitor e ela defendiam ideais libertários, apesar de trajetórias distintas seguidas por eles: “Com histórias tão diferentes, nunca deixamos de ser os três, os que puseram a ordem de cabeça para baixo, que aprontaram, os que trouxeram um monte de problemas” (MURAT, 2011, 00:01:21 – 00:01:31). Enquanto a diretora narra esse trecho transcrito, nos é apresentado um *close-up* em uma foto dos três irmãos crianças sobre a areia de uma praia. Assim como no filme *A Memória Que Me Contam* (2013), a cineasta faz uso de uma metáfora associada às águas do mar. Na leitura de Ygor Pires Monteiro, a ideia que é transmitida é a de liberdade e o retorno ao passado e ao presente (MONTEIRO, 2018, p.

107). De fato, os dois filmes citados e *Quase Dois Irmãos* (2005) têm uma dinâmica narrativa que transita por diferentes temporalidades.

Figura 49 – Fotograma da fotografia de Lucia Murat com seus irmãos Heitor e Miguel quando crianças



Fonte: Murat, 2011, 00:01:30

Desde o início do filme, fica evidente o aspecto pessoal de sua narrativa: tanto pelo teor da fala de Lucia Murat quanto pelos objetos e fotografias de sua família que nos são apresentados. E a música de fundo, conforme mencionado, consegue trazer à tona o espírito, ou melhor, a sonoridade de uma época, mais especificamente a década de 1970. São reveladas as motivações que a levaram a fazer o filme: a morte de seu outro irmão, Miguel, motivou Heitor a falar e ela a resgatar as cartas que sua mãe tinha guardado; está aí a gênese do filme *Uma Longa Viagem*. O questionamento feito pela diretora sobre o que se fazer diante da morte, “além de chorar ininterruptamente?” (MURAT, 2011, 00:02:46 – 00:02:50), tem como resposta o filme aqui em questão.

Em sua primeira aparição no filme, Heitor está sentado em uma cadeira e sua imagem está centralizada no plano fílmico sob uma luz clara, típica para a realização de entrevistas. Ele nos conta o porquê de sua saída do país, motivada pela preocupação de seus pais de que ele, influenciado por Lucia, passasse a integrar alguma organização de esquerda de resistência à ditadura civil-militar. O depoimento de Heitor nos leva ao *take* seguinte, no qual o ator Caio Blat (interpretando Heitor jovem) escreve uma carta para Lucia e a declama em voz alta. Nos são apresentados os laços afetivos entre os dois irmãos. A carta é iniciada com a designação “Minha irmãzinha querida”. O ator, ou

melhor, o jovem Heitor afirma que não precisa lhe escrever uma carta grande, pois sabe dos sentimentos que ele tem por ela; fala e escreve que, no tempo que passou fora, não parou de pensar nela e admirá-la:

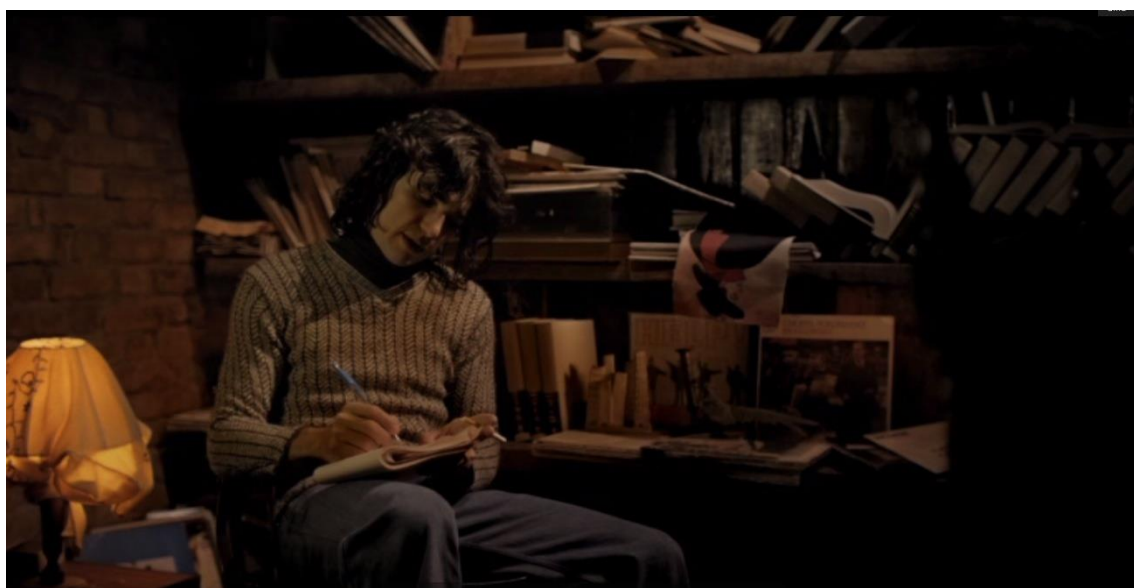
Durante todo esse tempo, sempre a tive fresca, viva, ativa na minha memória. Irmãzinha, comprei quatro livros para você, espero que goste. Senão, escreva-me! Contando o que você quiser, e nem que eu venda as calças, possa estar certa que os livros que você quiser eu mandarei (MURAT, 2011, 00:04:31 – 00:04:57).

Figura 50 – Fotograma do momento da primeira fala de Heitor no filme



Fonte: Murat, 2011, 00:03:33

Figura 51 – Fotograma da cena que Caio Blat encena a escrita de uma carta de Heitor para Lucia



Fonte: Murat, 2011, 00:04:34

Para falar de sua trajetória na militância de esquerda, a cineasta opta por um recurso didático que consiste em mostrar imagens de um quartel do exército, seguidas por imagens filmadas a distância de militares em fila, em marcha, acompanhados por cachorros. Daí o valor que as imagens assumem nesse filme, como destacam Martins, Machado e Monteiro no que diz respeito aos trabalhos de memórias. Acreditamos que, ao apresentar essas imagens, além do caráter didático que elas proporcionam à narrativa fílmica, a cineasta cria uma iconografia sobre o passado relatado.

Figura 52 – Fotograma da cena no quartel do exército



Fonte: Murat, 2011, 00:05:00

Lucia Murat nos relata que, após o golpe civil-militar de 1964, passou a viver dois anos na clandestinidade. Em março de 1971, foi presa, ficou dois meses e meio incomunicável, sofrendo torturas no DOI-Codi do Rio de Janeiro³. Em junho, foi levada para a vila militar, momento em que passou oficialmente a ser presa política, com direito a visitas uma vez por semana e a receber cartas, que passavam por uma censura. Fala que não entende como o livro que lhe foi enviado de Londres, *Soledad Brother: The Prison Letters*, do ativista negro norte-americano George Jackson, passou pelo crivo da censura dos militares. Um corte nos leva para uma cena na qual Lucia Murat encena que está em uma cela de prisão lendo o livro mencionado.

³ No primeiro capítulo, foram mencionados fatos desse período da vida da cineasta.

A prisão de Lucia Murat não é a centralidade do filme, mas cumpre uma função importante no desencadeamento da narrativa. Nesse sentido, cabe mencionar a leitura de Gabriela Santos Alves e Ursula Dart Bottrel do Nascimento:

A construção desse arco dramático, que dedica grande parte do tempo de tela do filme a Heitor, evidencia uma estratégia de representação construída por Lucia para falar de si mesma e de sua experiência no cárcere calcada na ideia de ausência. *Uma longa viagem* não trata da prisão de Lucia como tema central, mas constrói sua narrativa a partir disso e desenvolve-se a partir de alguns de seus desdobramentos, em especial as viagens e os deslocamentos de Heitor. Assim, tanto essa ausência quanto a pessoalidade dos depoimentos são marcas narrativas fortes e que conduzem nossa proposta de entendimento do filme, afinal o pessoal é político (ALVES; NASCIMENTO, 2018).

A opção política feita por Lucia e os desdobramentos dessa sua escolha influenciaram a vida de seus irmãos, sobretudo, a de Heitor. Ao falar de sua experiência na prisão, não fala de um fato restrito à sua pessoa, mas comum a outras mulheres e homens que foram presos políticos em nosso país. Em outras palavras, os relatos da cineasta, marcados pelas suas lembranças e subjetividades sobre os anos no cárcere, podem ser considerados experiências vivenciadas por uma geração de jovens militantes contra a ditadura civil-militar.

Das imagens dos militares no Brasil e de prédios institucionais do exército, passamos para imagens de arquivo de momentos da luta do movimento negro por direitos civis nos Estados Unidos. Entre as fotos, são exibidas algumas de Angela Davis discursando para uma multidão, seguidas por outras sobre a mobilização em prol à liberdade da ativista. *Close-up* na imagem de um pôster com a seguinte mensagem escrita: “Free Angela Davis! Youth Against War & Fascism”; de um *bottom* com a imagem de Davis e dos dizeres “Free Angela”. De fundo ecoam as vozes dos manifestantes da época. Lucia confessa que se encantou por George Jackson e que queria ser Angela Davis, e mais imagens das manifestações do movimento negro nos Estados Unidos nos são apresentadas. Sobre seu encontro com a ativista negra norte-americana, a cineasta relata:

Eu chorei muito quando a conheci em um pequeno teatro em Nova York, ao assistir a uma palestra que a homenageava. Só um pouco menos que chorei quarenta anos antes na cela da vila militar. Tínhamos conseguido que entrasse clandestinamente um rádio na cadeia, e a gente ouvia todo dia cedinho as poucas e, censuradas, notícias brasileiras e algumas internacionais (MURAT, 2011, 00:07:18 – 00:06:57).

Figura 53 – Fotograma de uma fotografia de um discurso de Angela Davis



Fonte: Murat, 2011, 00:06:09

As cenas dos ativistas negros norte-americanos são substituídas por imagens de portas de celas (estas presentes também no filme *Que Bom Te Ver Viva*), quando Lucia começa a relatar sobre a entrada do rádio na prisão. A voz de um radialista noticia a morte de George Jackson. O momento da narrativa fílmica construído nesse instante do filme é de uma cena com a porta de uma cela sendo aberta, e dentro dela nos deparamos com um rádio antigo. Um momento ilustrativo para aquilo que é narrado pela cineasta. Nota-se no filme algo que pode ser denominado como uma estética memorialística.

Corte para imagens atuais de Nova York. Lucia volta a falar sobre o seu encontro com Angela Davis. Uma foto das duas juntas é apresentada ao espectador. A cineasta fala que possivelmente a ativista e intelectual negra norte-americana não deve ter entendido por que ela, uma brasileira branca, estava tão emocionada em encontrá-la. O que aproxima essas duas mulheres é o engajamento político com os ideais de esquerda, as resistências que ambas travaram em seus respectivos países e o fato de serem mulheres públicas com respaldo em determinados nichos de suas sociedades. Os relatos sobre a trajetória e as experiências da cineasta estão espalhados pelo filme; todavia, a centralidade da narrativa do filme são as experiências de Heitor. Apesar da distância e de caminhos diferentes seguidos por eles, há elos entre eles. Como o filme não tem uma preocupação em seguir uma lógica cronológica, fica mais fluido percorrer essas trajetórias e experiências e trazer à tona esses elos familiares e afetivos que os unem.

Figura 54 – Fotograma da fotografia de Lucia Murat com Angela Davis



Fonte: Murat, 2011, 00:07:58

3.3 “A vida, afinal, tinha sido tão diferente para nós três”

A cineasta afirma: “A vida, afinal, tinha sido tão diferente para nós três” (MURAT, 2011, 00:08:15 – 00:08:19). *Take* para uma cena na qual ela segura uma câmera, criando um sentido para o frame seguinte de Miguel e Heitor sentados em um sofá, filmados por ela. A leitura possível é que o cinema de Lucia Murat não cumpre a função apenas de ela lidar com o passado traumático, mas também ele é um porta-voz para trazer à tona outras histórias, de mulheres com trajetórias políticas semelhantes à sua, às de seus irmãos, às de uma geração.

Figura 55 – Fotograma de Miguel e Heitor filmados por Lucia



Fonte: Murat, 2011, 00:08:19

No novo *take*, uma câmera filma Caio Blat de costas dobrando uma carta. Ele começa a recitar a referida carta escrita de Londres, em 1971. Imagens da cidade são projetadas, enquanto o ator relata as experiências de Heitor na cidade, que confessa à mãe que não tem interesse pelos diplomas nem se via ocupando um lugar na sociedade londrina. Ele diz também que o que está aprendendo mostrará quando retornar ao Brasil.

Figura 56 –Fotograma de uma imagem projetada de Londres



Fonte: Murat, 2011, 00:08:37

Figura 57 – Fotograma da cena em que Caio Blat interage com as imagens projetadas de Londres



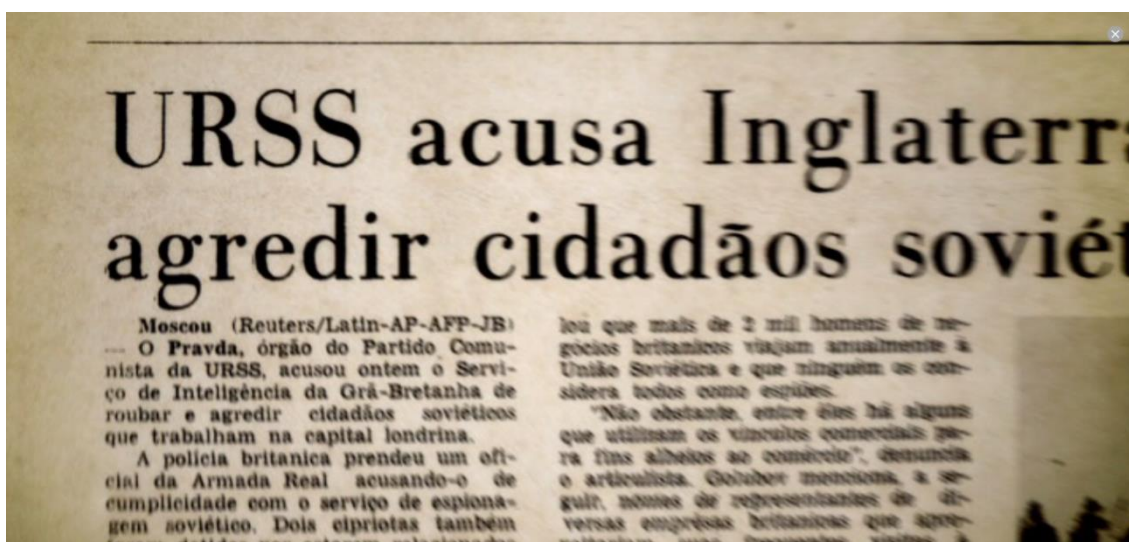
Fonte: Murat, 2011, 00:08:49

Em seguida, os relatos que dão sequência à narrativa fílmica são do próprio Heitor, que conta às câmeras de sua irmã o seu primeiro contato com um “baseado”; fala sobre um ataque de epilepsia que sofreu; de uma partida de futebol com os russos; do seu

contato com um velho indiano, que se tornou seu primeiro guru. Heitor converteu-se ao hinduísmo e começou a sonhar com a Índia. Ele levanta-se da cadeira em que estava sentado e um corte nos leva para Caio Blat, sentando-se nessa “mesma cadeira”. Um recurso estilístico utilizado pela cineasta para marcar a sobreposição dos relatos de Heitor na contemporaneidade com os de suas experiências juvenis.

Caio Blat começa a falar dos amigos russos de Heitor que foram expulsos da Inglaterra por serem espões. Imagens de jornais com manchetes sobre a presença de espões russos no território inglês são apresentadas. Estratégia muito recorrente nos documentários, proporcionando um caráter ilustrativo à narrativa. Lucia aproveita o gancho para falar um pouco sobre o propósito dos “comunistas” da época, afirmando que eles eram contra a União Soviética, discordavam do socialismo real e lutavam contra o capitalismo. A cineasta confessa que teve medo ao entrar na organização.

Figura 58 – Fotograma da imagem de uma notícia a respeito da espionagem dos soviéticos



Fonte: Murat, 2011, 00:10:30

A entrada de Lucia Murat em uma organização de esquerda teve consequências em sua família. Nesse sentido, no quadro seguinte vemos Caio Blat sentado escrevendo uma carta para a mãe da cineasta, de Miguel e de Heitor. Ele afirma que Lucia não destruiu família alguma e que sente que eles estão se unindo mais, se abrindo. Para de escrever e fala olhando para a câmera: “Enfrentando as bordoadas da vida com muito brio!” (00:12:01 – 00:12:03).

A partir de então, passamos a conhecer um pouco mais sobre a família da cineasta, mais fotos nos são apresentadas. Lucia Murat menciona como a educação de sua mãe foi cunhada em um moralismo. Seu irmão Miguel estudou em um colégio de padres e depois

foi para a faculdade de medicina. Relata quando o irmão experimentou drogas: “Os tempos eram outros! A ditadura fazia propaganda sobre um suposto conluio tóxico comunista. E Miguel também acabou preso por um mês por ter sido pego fumando maconha!” (MURAT, 2011, 00:12:21 – 00:13 10).

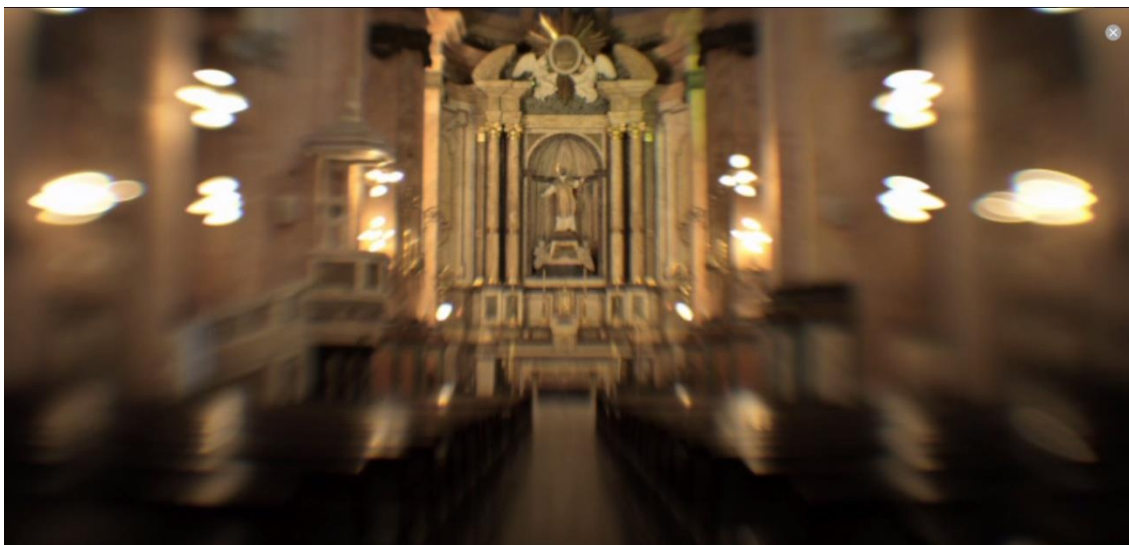
Figura 59 – Fotograma de uma fotografia da família da cineasta



Fonte: Murat, 2011, 00:12:50

Conversa entre a cineasta e Heitor. Este fala que, para Sartre, quem chega aos trinta sem ser preso é um idiota. Lucia completa o que o irmão disse, falando que os três foram presos. Ela fala que sua mãe, ao visitá-la em Bangu, afirmou que não tinham mais elasticidade. Para a mãe deles, segundo Lucia, preso político tudo bem, mas preso comum era demais. A cineasta fala a respeito da religiosidade de sua mãe, do contato dela com a teologia da libertação, e imagens desfocadas de uma igreja preenchem o plano fílmico. A relação de Lucia Murat com a religião não era a mesma que a de sua mãe. Confessa que a deixou aos treze anos, quando provocou uma confusão em um jantar de família, ao falar que não acreditava mais em Deus. Seu pai, o qual ela diz que era um indivíduo pragmático, lhe disse: “Tudo bem, mas precisava dessa confusão toda? Não podia só não acreditar mais?” (MURAT, 2011, 00:15:22 – 00:15:27). Lucia lhe respondeu: “Não, não podia!” (MURAT, 2011, 00:15:28 – 00:15:30).

Figura 60 – Fotograma da imagem de uma igreja



Fonte: Murat, 2011, 00:14:15

Na cena seguinte, Lucia pergunta ao irmão se ele comunga; ele lhe diz que sim e que acha que não tem pecado. Imagens sacras nos são apresentadas enquanto Lucia continua a falar de sua relação com a religiosidade. Ela afirma que na política militou com padres simpáticos que não tentaram fazer a sua cabeça. Confessa que não tinha um sentimento religioso nela: “Na tortura, foi muito difícil acreditar, mesmo assim continuei não conseguindo acreditar. Miguel virou cientista. Compartilhamos pelo resto de nossas vidas nosso agnosticismo. Mas éramos dois dessa vez” (MURAT, 2011, 00:16:05 – 00:16:22).

Heitor conta sobre a sua amizade com um homem chamado Robert, o qual lhe dava caixas de fósforo com haxixe. Corte para Caio Blat, relatando que se deu muito bem com Robert, e que Heitor pensou em ir com o amigo para Amsterdã de bicicleta, mas elas foram roubadas. Fala sobre a possibilidade de irem para Katmandu, capital do Nepal. A voz *over* do ator relata a decisão de Heitor de ir para o Marrocos com um grupo. O ator interage com imagens projetadas em uma parede. Nas cenas seguintes, serão apresentadas as experiências de Heitor nas viagens realizadas por ele.

Ele fala à irmã para ela não perguntar sobre Cannes. Fala que não aconteceu nada lá, por isso acha horrível. Conta que lá só jogou futebol com os marroquinos e que foi barrado nas portas dos festivais. Ele e Lucia riem da situação. Enquanto Caio relata a viagem de Heitor a Cannes, imagens de arquivo da cidade são projetadas em uma parede. Afirma que foi convidado pelo amigo Greg, que tentava fazer a cobertura do Festival.

Menciona que a vida em Cannes era cara, que seu dinheiro acabou quase no primeiro dia. Olha para as imagens projetadas e fala que o ambiente era doentio.

Figura 61 – Fotograma de uma imagem de Cannes



Fonte: Murat, 2011, 00:19:13

Os relatos sobre as impressões de Heitor sobre Cannes são um ensejo para Lucia Murat falar sobre o seu contato com o cinema, como ele a ajudou a sobreviver, conforme mencionamos no início desta tese. Imagens da cidade continuam a ser exibidas. Ela confessa que não se sente incomodada com a sua agitação e chama a atenção para os rumos que sua vida e a de seu irmão tomaram: “Quando hoje estou nos lugares que Heitor passou, vejo que pela vida nos cruzamos no espaço, nunca no tempo” (MURAT, 2011, 00:19:30 – 00:19:35).

Em síntese, os relatos de Heitor são complementados pelas encenações de Caio Blat recitando as cartas. Existe uma sobreposição de impressões: as do jovem Heitor, que nos são apresentadas por meio das encenações de Caio Blat, as do Heitor na contemporaneidade e as da cineasta. Subjetividades que emergem das experiências desses personagens e que marcam o teor narrativo e estético do filme.

Uma narração em voz *over* de Lucia Murat fala a respeito da genealogia de sua família. Mais uma vez fotografias antigas são exibidas. Ela fala que a sua família tem dois lados bem definidos. Da parte de sua mãe, há os poetas e intelectuais: “Uma certa preguiça que justificava o não trabalho. Era meio feio trabalhar para ganhar dinheiro. A licença de enlouquecer, o medo de enlouquecer” (MURAT, 2011, 00:23: 00 – 00:23: 08). Já a família de seu pai é oriunda do sul do país, possui fazendas, são imigrantes, marcada por uma cultura pautada no trabalho.

3.4 Uma busca espiritual no Oriente Médio

Em uma das encenações de Caio Blat, ele relata a chegada de Heitor ao Afeganistão. Conta que um grupo de oito pessoas teve que se hospedar em um mesmo quarto. Heitor fala a respeito de suas experiências nessa viagem, de sua visita a uma casa de chá. Ele chegou a pensar em abrir uma com Robert em Sidney, na Austrália. Voltamos para o plano ficcional, em que Caio escreve uma carta na qual fala sobre a viagem de Heitor para Cabul, capital do Afeganistão, uma viagem com duração de trinta e seis horas. Ele escreve: “O Afeganistão é uma beleza! Povo muito pacífico e gentil” (MURAT, 2011, 00:32:59 – 00:33:39). Heitor, em suas viagens pela Ásia, acabou consumindo outros tipos de drogas; ele fala a respeito no filme.

Lucia Murat faz referências ao ataque às torres gêmeas nos Estados Unidos, em 11 de setembro de 2001: “E o desconhecido Afeganistão surgiu nas páginas de todos os jornais, parecia impossível que meu irmão tivesse lá há mais de trinta anos” (MURAT, 2011, 00:35:17 – 00:35:26). Diante disso, a cineasta depara-se com a impossibilidade de ligar o presente com o passado: “Agora lendo essas cartas, tudo parece ainda mais fantástico. Como se fosse impossível ligar esse presente com o passado” (MURAT, 2011, 00:35:31 – 00:35:39).

Em mais um dos relatos de Caio, que dão voz às cartas de Heitor, ficamos sabendo como Heitor gostou de estar no Oriente Médio, de como se sentiu feliz nesse lugar. Conta como era comum a presença de outros jovens viajantes em Cabul, como o povo do Paquistão é pacífico e que a viagem não ofereceu risco. Em seguida, Heitor confessa a Lucia que mentiu para mãe, que no Paquistão as coisas estavam tensas: “Mas, se eu falasse isso para mamãe, ela teria uma crise histérica” (MURAT, 2011, 00:37:27 – 00:37:32).

3.5 A prisão

Heitor relata sua ida a Amsterdã carregando drogas e como acabou optando em ir para tal cidade, pois o custo de vida lá era mais barato. Caio Blat encena a prisão de Heitor, na referida cidade holandesa. Ecoam as vozes deste e da cineasta de fundo. Lucia pergunta ao irmão sobre a experiência de estar preso, e ele responde a ela que o pior foi o isolamento na delegacia de polícia: “A prisão é maravilhosa! Tinha cinema, televisão. No quarto, só radinho, mas tocava rock o dia inteiro! Gente do mundo inteiro, tinha até um cubano lá” (MURAT, 2011, 00:40:27 – 00:40:44). A partir dessa experiência de

Heitor, Lucia volta a falar sobre a época em que esteve presa. Fotos dela com o irmão são mostradas. O possível banco no qual eles tiraram a fotografia é filmado. Os espaços, as imagens de arquivos, fotografias estruturam a estética e a narrativa fílmica. De acordo com o mencionado, as imagens presentes no filme têm relação e também fazem um apelo às memórias privadas e coletivas. O espaço do pátio do presídio e o banco, no qual a cineasta tirou a fotografia com o irmão, simbolizam o período em que ela esteve presa e dos encontros e reencontros que se deram nesse momento de sua vida. Lucia revive esse espaço e esses momentos vendo fotografias outrora tiradas.

Figura 62 – Fotograma da imagem que faz referências a um banco do presídio de Bangu



Fonte: Murat, 2011, 00:40:40

Figura 63 – Fotograma de uma fotografia de Lucia no presídio de Bangu



Fonte: Murat, 2011, 00:41:33

Lucia Murat respondeu por oito processos. Enquanto relata sua permanência na prisão, imagens contemporâneas do presídio são apresentadas, intercaladas pelas fotografias da cineasta com suas companheiras de prisão e com Miguel. Ela afirma que foi por causa de Miguel que conseguiu se estabilizar, ele foi o seu ponto de equilíbrio.

Heitor retornou ao Brasil em 1974. Em junho do mesmo ano, Lucia saiu da prisão. Época em que o país começava a vivenciar o processo de abertura política. Ela reconhece que o fato de ser de uma família da elite, bem relacionada, a favoreceu. Heitor conta que, quando ela saiu da prisão, estava paranoica. O trauma de tal experiência, conforme já discutimos, marcou a vida de Lucia Murat. Ela relata sua experiência ao sair de Bangu: “A única imagem do dia que saí de Bangu é de um portão imenso. E eu ali sozinha, com muito medo, uma enorme expectativa e minha máquina de escrever” (MURAT, 2011, 00:50:48 – 00:50:59). Um enquadramento em uma máquina de escrever posicionada em frente a um portão que é aberto. Uma metáfora sobre os caminhos seguidos pela cineasta após sair do presídio, uma vez que passou a escrever para alguns jornais. Ela nos relata que esqueceu algumas coisas durante os três anos e meio em que esteve presa, e como, ao sair, se deparou com um mundo ainda bonito. As imagens contemporâneas da cidade do Rio de Janeiro ilustram essa beleza que a cineasta faz referências.

A saída da prisão deu início a um novo momento na vida de Lucia Murat, o qual é ilustrado pela cena em que ela fala sobre o fascínio que sempre cultivou pelos Beatniks; fascínio que em um determinado momento não podia mais ser mantido: “Depois de uma revolução de derrotas, eu tentava sobreviver. A falta de limites, de compromissos, os excessos seriam a partir de agora sob controle. E me afastei, nos afastamos!” (MURAT, 2011, 00:53:51 – 00:54:06). A câmera se afasta da imagem de Lucia sentada lendo um livro, até uma porta ser fechada. A eloquência de sua juventude, ao engajar-se nos movimentos de resistência à ditadura civil-militar, não sobreviveu à experiência da prisão e da tortura.

Figura 64 – Fotograma de Lucia Murat no momento da narrativa em que ela fala a respeito de sua admiração pelos Beatniks



Fonte: Murat, 2011, 00:53:36

3.6 A visita de Heitor ao Pacífico

Heitor, em suas andanças pelo mundo, viveu por dois anos no Pacífico. Époça em que conheceu a Ilha de Páscoa, o Taiti, entre outros lugares. Ele, ao relatar este momento de sua vida, lembra-se do filme *Tabu*⁴ (F. W. Murnau, 1931) e pergunta a Lucia se ela o conhece. Trechos do referido filme são exibidos e uma imagem projetada na parede completa a encenação de um banho de cachoeira, por Caio Blat.

Figura 65 – Fotograma de uma das cenas do filme *Tabu*



⁴ Filme coproduzido pelo documentarista norte-americano Robert Flaherty, que narra a história de Reri, uma nativa de Bora Bora, que é impedida de viver seu amor por Matahi devido às tradições de seu povo que a escolheu para ser a virgem sagrada dos deuses.

Fonte: Murat, 2011, 00:55:45

Lucia Murat relata a admiração que tem pela antropóloga Margaret Mead, que realizou pesquisas importantes sobre a Polinésia:

*Se *Tabu* o filme foi o sonho do paraíso perdido, Margaret Mead foi o começo do meu que se fez possível. Quando as meninas da minha idade queriam casar, eu queria ser uma intelectual em Paris com muitos amantes. Como Simone de Beauvoir, é claro, que por sua vez tinha atrás de si mulheres como Margaret Mead. A partir de um longo trabalho de entrevistas realizadas nos anos 20 com jovens de Samoa, Mead concluiu que a passagem para a adolescência dos mares do Sul era uma transição tranquila, e não marcada por confusões emocionais como no puritano Estados Unidos da época. Sua tese virou bandeira, que permitiu às feministas agirem em nome da ciência, pedindo liberdade sexual e direitos iguais. Quando chegaram aos anos 60, ninguém mais queria ser mulherzinha. Enquanto Heitor viajava pelos mares do Sul, eu começava o meu primeiro filme. E Miguel iniciava uma carreira acadêmica (MURAT, 2011, 00:57:19 – 00:58:13).*

As experiências vivenciadas por Heitor são gatilhos para a cineasta falar das suas. As perspectivas nos são apresentadas a partir das memórias dos dois; sendo assim, conhecer a história de Heitor é também conhecer a história de Lucia Murat. Esta construiu uma narrativa fílmica que privilegia o entrelaçar de sua trajetória com a de seu irmão.

Heitor conta que fez as viagens pelas ilhas do Pacífico descalço e com uma pequena mala que ganhou da mãe. Lucia pergunta-lhe o que carregava nessa mala, e ele diz que um cortador de unha e um lenço. Caio Blat fala sobre a ida de Heitor a Sidney: o momento era outro, muitas mudanças haviam ocorrido e seus amigos da época de Londres estavam casados e tendo filhos. Um corte nos leva para uma conversa da cineasta com seu irmão. Ela o questiona se não se sentiu sozinho. Heitor diz que sim, relata que ficou distante de Robert, que era seu grande amigo. Lucia quer saber se nunca pensou em se casar; ele diz que teve várias chances, mas queria atravessar a Índia a pé; porém, diz que agora não tem mais essa vontade, não quer ir nem mais para Petrópolis: “Santo Cristo é o mais longe que eu vou” (MURAT, 2011, 01:00:19 – 01:00:22).

Esse relato de Heitor demonstra o quão diferente ele está do que era no ano de 1977. Caio encena a escrita de uma das cartas de Heitor no referido ano. Nela fala à família como valoriza a sua liberdade. Sem ela, perde a sua razão de viver, a sua ânsia. A sua ideia de liberdade o alimenta, o estimula, o motiva a levantar-se da cama todas as manhãs. Menciona, entretanto, que ela pode também estar o carregando para uma incapacidade de se relacionar socialmente. Como veremos, essa ânsia, essa busca constante não o levará a uma realização plena, mas sim para um estado de angústia, causado ou agravado por problemas psiquiátricos.

3.7 Uma vida em êxtase

Enquanto Caio relata as impressões de Heitor sobre a Austrália, imagens do deserto e de uma estrada preenchem o plano fílmico. É a partir desse instante do filme que ele começa a falar sobre a esquizofrenia: “A esquizofrenia não é uma doença, e não deve ser curada clinicamente. Nada mais é do que uma suscetibilidade maior em direção ao eterno. Uma vida em êxtase, como Deus deu a Adão” (MURAT, 2011, 01:05:58 – 01:06:11). A empolgação de Heitor sobre os relatos de suas viagens cede lugar para algumas ideias confusas sobre certos momentos vividos por ele.

Figura 66 – Fotograma da cena que apresenta imagens do deserto



Fonte: Murat, 2011, 01:04:38

Lucia Murat, ao mostrar algumas cartas a ele, fala que elas são diferentes das lembranças que ele relata; diz que são meio caretas. Heitor concorda com a irmã, confessando que só para Miguel contava tudo o que se passava com ele em suas viagens pelo mundo. Caio encena a escrita de uma carta de Heitor para Miguel; nela questiona o valor dado ao trabalho por Miguel. Contrariamente, Heitor não tinha um emprego, e mantém-se certo de sua decisão de continuar “mexendo-se perdidão”. Imagens de Miguel, já formado médico, são apresentadas. A voz *over* de Lucia nos relata que, quando Miguel terminou seu doutorado, o pai deles já havia falecido. De repente emerge um silêncio na narrativa fílmica, que simboliza a dor gerada pela morte de Miguel, enquanto imagens dele são exibidas. Lucia Murat mostra fotos dele para Heitor, e simultaneamente uma gravação com a voz de Miguel ecoa.

Figura 67 – Fotograma com a imagem de Miguel



Fonte: Murat, 2011, 01:08:11

Heitor relata que, da Austrália, foi para a Nova Zelândia e que trabalhou muito por lá. Ele diz sentir orgulho do fato de ter construído um galpão de abóbora com suas mãos. Dirige-se à cineasta e fala que ela não mencionou esse momento da vida dele no filme. Ela lhe responde, sem justificativas, que sim. Em linhas gerais, é possível afirmar que o filme é resultado de algumas escolhas feitas pela cineasta no que diz respeito aos relatos e aos fatos de sua vida e de seus irmãos que ela quis priorizar na narrativa do filme em questão.

O ator Caio Blat, ao relatar as experiências de Heitor no Oriente Médio, não deixa de enfatizar o desejo que o irmão de Lucia Murat tinha de atravessar a Índia. Um corte nos leva para Heitor, que conta sua experiência em Bali ao consumir o cogumelo “blue mini” e que, após a euforia e o êxtase gerados pelo seu consumo, voltou ao *self*; ou seja, na nossa leitura, Heitor foi se tornando cada vez mais uma pessoa angustiada, e experimentar diferentes tipos de drogas foi uma alternativa encontrada por ele para lidar com essa situação. Nesse sentido, Heitor confessa a Lucia Murat que buscava com as drogas a sensação de união de todos os seres. A encenação seguinte de Caio Blat corrobora essa nossa impressão; o ator encena um transe e sua figura mistura-se com as das sombras projetadas. A estética do ator transforma-se no decorrer do filme, como uma forma de simbolizar as transformações ocorridas com Heitor nos anos que esteve viajando pelo mundo.

Lucia Murat fala a respeito da primeira internação de Heitor ao fim de sua longa viagem; ela e Miguel foram contra, mas não havia alternativa. Uma simulação de alguém sendo colocado em uma ambulância ilustra os relatos da cineasta. Esta começa a falar sobre a loucura. Afirma que, nos anos 1960, tinha um charme, que remetia à libertação. Confessa que sempre achou que enlouquecer depois da tortura era algo mais digno. Mais uma vez um recurso recorrente no filme

é utilizado, nesse caso, cenas de um pátio de um hospital psiquiátrico são apresentadas. Ela também faz referências à antipsiquiatria, que buscava a cura sem intervenções autoritárias.

O corpo e a estética do ator Caio Blat, de acordo com o mencionado, expressam os problemas psíquicos que Heitor passou a ter. Ele encena, mais uma vez, a escrita de uma carta à sua família e afirma que, quando começar a se sentir em casa, volta para casa. A cineasta menciona as várias internações de Heitor, que ele não aceitava a doença e não queria os remédios. A família optou por aceitar uma medicação com a qual ele melhor se adaptava. Heitor, após o tratamento, não foi mais internado, e os três irmãos, segundo Lucia Murat, passaram a viver os efeitos colaterais das escolhas feitas tratando-se do tratamento da doença de Heitor: “Pode não ter sido o ideal, mas foi o que conseguimos” (MURAT, 2011, 01:27:35 – 01:27:39).

Em um dos seus últimos relatos, Heitor confessa às câmeras de sua irmã que queria ter ficado na Índia, e não voltar mais. Conta que perdeu seu passaporte em Nepal e precisou voltar a pé para Nova Deli. Em 1978, a família recebeu uma carta do Itamaraty comunicando que Heitor havia sido internado em uma casa de saúde em Nova Deli, pois estava fora de si. Fotos dele, jovem, na Índia são exibidas. Outros jovens, segundo a cineasta, estavam na embaixada dos Estados Unidos. Jovens que, assim como Heitor, aventuraram-se mundo afora, à procura de algum sentido para suas vidas, ou apenas indo de encontro aos valores impostos pela sociedade da época no que diz respeito às formas como deveriam comportar-se. Nas palavras de Lucia Murat: “Tinha sido uma longa viagem para cada um deles” (MURAT, 2011, 01:29:19 – 01:29:23). No caso de Heitor, ele afirma que a espiritualidade plena que esperava não foi encontrada na Índia como acreditava que ocorreria.

Figura 68 – Fotograma de uma fotografia de Heitor na Índia



Fonte: Murat, 2011, 01:28:44

O plano final do filme remete à praia do início, com a fotografia dos três irmãos crianças sobre a areia, só que agora na escuridão da noite. Por fim, apenas a fotografia de Miguel, quando criança, é arrastada por uma onda. A voz *over* de Lucia Murat conclui: “O que fazer diante da morte, além de chorar ininterruptamente? Frágeis, perdidos, tentamos lembrar tudo aquilo que aconteceu, quando ainda éramos três” (Murat, 2011, 01:30:20 – 01:30:32). A morte de Miguel, que a motivou a realizar o filme, é mencionada mais uma vez no desfecho do filme, como catalisadora da necessidade de as lembranças dos momentos e das experiências dos três irmãos saírem da esfera privada da família Murat Vasconcelos, de seus álbuns de fotografias, de seus vídeos, de suas cartas, para uma esfera pública. Heitor, por fim, diz que deu a volta ao mundo duas vezes, e não se deve fazer isso, porque se perde a noção do tempo. São subjetividades e memórias pessoais que devem ser entendidas à luz de acontecimentos políticos e aspectos de uma época.

Figura 69 – Fotograma de uma das cenas finais do filme



Fonte: Murat, 2011, 01:30:15

Não apenas esse filme de Lucia Murat como os demais analisados nesta pesquisa vão de encontro ao silenciamento e esquecimento de uma memória social. Em *Uma Longa Viagem*, os testemunhos de si mesma que ela apresenta possibilitam a criação de “espaços para subjetividades mais libertárias”, cujo ponto de vista da história “é o de uma mulher, ex-militante, que foi torturada pelo regime ditatorial brasileiro”. Seus filmes assumem um poder de fala por meio de testemunhos e afetos, rompendo as “fronteiras entre individual/coletivo, privado/público e razão/emoção,

possibilitando assim o surgimento de outras subjetividades” (ALVES; NASCIMENTO, 2018).

Dentre as demais obras, é a que assume o caráter mais pessoal e autobiográfico. Conforme já mencionado, a dimensão de uma esfera privada está articulada a uma dimensão macro, a um momento da história do país e, de certa maneira, às histórias de uma geração que esteve envolvida na resistência à ditadura civil-militar e/ou que viveu ideais libertários. São testemunhos, subjetividades e afetos que assumem um papel político em nossa sociedade, uma vez que inseridos em uma esfera pública, passam a compor uma memória social, uma memória coletiva⁵. A luta persiste para criarem-se espaços para a escuta e a circulação dessas memórias pessoais. As disputas em torno de uma memória hegemônica da ditadura civil-militar mais do que nunca se mostram operantes em nossa sociedade, aspecto que discutiremos no próximo capítulo.

⁵ Nesse sentido, Ursula Dart Bottrel do Nascimento afirma que: “Lucia, ao voltar-se para si mesma e para suas experiências, volta-se também para o outro, para a história e as memórias sociais, criando dinâmicas que trafegam entre o que é privado e público, interior e exterior, passado e presente, lembrança e esquecimento. Essas dinâmicas contínuas são essenciais para o processo de escrita de si de Murat que, por sua vez, acaba impactando o mundo exterior, já que as memórias criadas por ela contribuem com uma modificação de uma sociedade no presente” (NASCIMENTO, U., 2019, p. 11). Em sua pesquisa de doutorado, Jônatas Xavier de Souza (2018) também ressaltou as aproximações entre o privado e o público, aspecto que marca cinematografia da cineasta.

4 A AUTOCRÍTICA DE UMA GERAÇÃO: UMA ANÁLISE DO FILME *A MEMÓRIA QUE ME CONTAM*

Conforme mencionado no primeiro capítulo, no qual analisamos *Que Bom Te Ver Viva* (1989), o filme *A Memória Que Me Contam* (2013) apresenta como personagem central a revolucionária Ana. Em outras palavras, o filme trabalha com as memórias afetivas que as companheiras e os companheiros de militância e seus parentes, mais especificamente, a sobrinha Chloé e Eduardo, filho da personagem Irene, interpretada por Irene Ravache, têm da referida personagem. É um filme de ficção, assim como *Quase Dois Irmãos* (2005). Não há na narrativa do filme um enredo linear com início, meio e fim. A personagem que conhecemos mais a fundo é Ana, seja a partir dos relatos que seus amigos fazem dela, seja através de suas aparições em vários momentos do filme.

O filme, assim como *Quase Dois Irmãos*, traz muitos elementos de sua contemporaneidade, sobretudo os que dizem respeito às políticas de memória em torno da ditadura civil-militar. Os afetos e as experiências da militância política nos movimentos de esquerda e os traumas da violência e repressão sofridas estão presentes na obra, assim como uma autocrítica contundente da atuação e dos limites das esquerdas revolucionárias.

Lucia Murat, com a personagem Ana, homenageou sua amiga Vera Silvia Araújo de Magalhães, que, assim como ela, militou no Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8). Vera, entre outras ações, participou do sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick em 1969, foi a única mulher a participar da ação. Ela faleceu em 2007 devido a um câncer. Lucia e Vera¹ se conheceram quando tinham 17 anos:

Estudávamos no Andrews, fizemos exame para a faculdade de economia, saímos de casa pouco antes do AI-5 num movimento mais Beatles do que político e dividimos apartamento. Na militância, Vera não era uma figura da liderança de massas, mas sempre foi um grande cérebro (SCHENKER, 2012, p. 16).

Vera era bisneta do político republicano Augusto Pestana e neta de Clóvis Pestana, ministro dos transportes nos governos de Gaspar Dutra e Jânio Quadros. Ela participou de ações como assaltos a bancos, supermercados, cofres e carros fortes. Tinha o hábito de disfarçar-se com uma peruca loura; por essa razão, ficou conhecida como a Loura dos

¹ Silvia Araújo de Magalhães também foi lembrada no polêmico filme de Bruno Barreto, *O Que é Isso, Companheiro?* (1997).

Assaltos. Ainda como parte dos disfarces, usou os nomes Dadá, Carmen, Andréa e Marta (CENTENO, 2014, p. 372).

No sequestro do embaixador norte-americano, Vera estava em um fusca grená, um dos três carros utilizados na ação. Seu parceiro foi João Lopes Salgado, que levou consigo uma bomba caseira feita em uma lata de leite Ninho. Ela ficou com a função de levantar informações sobre a rotina de Elbrick. Disfarçada de empregada doméstica, circulou de minissaia pela rua São Clemente, no bairro de Botafogo, enganou um funcionário da guarda da embaixada dos Estados Unidos e também o chefe da segurança. Acabou descobrindo a rotina do embaixador, seus horários, que o automóvel que utilizava – um Cadillac preto, modelo Fleetwood Limusine Série 75 –, não tinha travas de segurança (CENTENO, 2014, p. 372-373).

Em uma entrevista concedida a Marcelo Ridenti, Vera Silvia Araújo de Magalhães relatou algumas situações que vivenciou como militante de uma organização de esquerda; os seus relatos convergem com a discussão que apresentamos no primeiro capítulo sobre as dificuldades encontradas pelas mulheres para integrarem-se nessas organizações:

Era uma guerra, enquanto mulher, ser de uma direção. Era uma coisa muito barra pesada, nada fácil para mim. Acho que em 1969 eu saíria da direção por mil outras razões, inclusive, porque havia quadros novos surgindo. Mas houve um argumento fantástico, de que eu era uma pessoa instável emocionalmente. Só que as pessoas que diziam isso eram homens que eu namorava, e estavam na direção (a gente teorizava e praticava: a monogamia não existe, seria uma proposta burguesa, conservadora). E eu perguntava: por que eles não saem? Por que só eu sou instável emocionalmente? [...] Eu fui para o grupo armado como uma espécie de compensação, já que saí da direção que é um cargo máximo. O outro cargo máximo seria ir para um grupo armado, talvez mais valorizado do que a própria direção, pois ia fazer ações. [...] Eu era mulher, portanto, fazia todos os levantamentos com o papel de mulher que a sociedade me atribuía. Por exemplo, eu seduzia o gerente do banco para uma conversa, para ir jantar à noite, saber as informações do dia de pagamento, etc. Eu que me virasse se não quisesse dar o desfecho àquela conversa inicial, o que evidentemente não iria querer. O interesse era só pelas informações. Mas vivi situações bastante complicadas, sozinha. A função feminina eu cumpria exatamente como precisava. Na hora da ação, todo mundo tinha metralhadora, ou 38. A mim, cabia o pior revólver. Até que, no final, eu ganhei uma metralhadora, uma metralhadora, uma grande conquista individual. [...] Uma vez eu saí, em plena Cinelândia, com um coronel, que era dono de uma fábrica de arma. Passa meu pai e me vê vestida de prostituta, porque essa era a *mise en scène* naquela ação. Para cada ação uma *mise en scène*. O meu pai não entendeu nada, imaginava que eu saíra de casa para fazer a revolução e, de repente, parecia que eu tinha caído na vida. Na hora, fingi que não vi. Se o coronel desconfiasse de mim, não tinha ninguém para me dar cobertura, eu me fodia ali mesmo. Por quê? Porque na cabeça dos homens, tanto dos meus amigos quanto dos inimigos, a mulher é inofensiva. Eu fui sozinha fazer o levantamento do sequestro do americano. Fui de mini-saia, vestida de empregada doméstica, conquistei o chefe de segurança do embaixador, ele me achou engraçadinha me deu todas as informações. [...] Em todas as ações eu tive um papel bem feminino, que evidentemente facilitava a ação, por isso eu

aceitava. Mas eu discutia isso no organismo, queria no mínimo uma cobertura, ir sozinha era um tremendo risco. [...] Todos eram comandos, a gente revezava os comandos das ações. Evidentemente que eu tinha medo. Quando começamos a pegar em armas, a gente teve tiroteio com a polícia, fomos cercados algumas vezes, escapamos. Mas foi um traumatismo para mim, como para todo comando. Agora, a única pessoa que levantava essa questão era eu. Por quê? Porque eu era mulher, e a fragilidade de mulher era muito fácil de ser absorvida. A dos homens não. Ficavam putos, ainda por cima. Depois do primeiro tiroteio, esse comando ficou dois meses sem fazer ação, só levantamento. É claro que era medo. Pronto, fui levantar o problema, quase me “mataram”. Imaginem se aqueles homens novos, fantásticos, heróis da nossa terra, iam ter medo. Medo era assunto que não era para ser tocado, mesmo (RIDENTI, 1990, p. 120-121).

Vera foi presa em 9 de março de 1970 e libertada em 15 de junho do mesmo ano. Sobre o momento de sua prisão, ela relata:

Eu não me rendi. Sai correndo e atirando. Acertei o policial. Era ele ou eu. O tiro que ele me deu entrou e saiu da cabeça. Mas num tiroteio você não sente dor. É uma emoção tão impressionante que você não sente nada, a não ser o grande desejo de sobreviver. Eles deram dezenas. Eu saí com o 38 na mão e eles saíram me dando porrada, coronhada, tudo. De repente chegou um policial, me levantou no colo e disse: “A minha filha tem a sua idade. Por que você está fazendo isso?” (CARVALHO, 1998, p. 180).

Ela esteve entre os quarenta presos trocados pelo embaixador alemão. Nós apresentamos a relações desses presos no primeiro capítulo desta tese. Acabou sendo banida, morou no Chile, Argélia, Alemanha, Suécia e França. Estudou Sociologia e Economia na Sorbonne, em Paris. Vera manteve as sequelas de um tiro e das torturas. Em finais de 2007, foi internada devido a um enfisema. Seus amigos na época acharam que seria apenas mais uma dentre outras internações. Vera Silvia Araújo Magalhães faleceu no dia 19 de dezembro, aos cinquenta e nove anos (CENTENO, 2014, p. 373-374).

Luiz Maklouf Carvalho relata que notou uma vibração nela ao lembrar a resposta dada aos torturadores, enquanto estava pendurada em um pau-de-arara, sofrendo com choques elétricos: “Minha profissão é ser guerrilheira” (CARVALHO, 1998, p. 171).

César Alessandro Sagrillo Figueiredo considera que, no filme em questão, a cineasta visou entender quais os significados da figura de Vera Silvia para a esquerda, como ela tornou-se um mito “e a sua cristalização no enquadramento da memória política”. Ele ressalta que, segundo Lucia Murat, o filme demonstra que o mito não se explica; diante disso, a obra apresenta “elementos para compreender de maneira plural e sob vários olhares tudo que Vera Silvia representou para a esquerda e para a memória de uma geração que pegou em armas”, sendo ela um emblema para a geração de 1968 (FIGUEIREDO, 2017, p. 38).

Ainda segundo o autor, o filme apresenta um processo de endeuçamento coletivo de uma personagem cristalizada no tempo, a qual é mantida no passado, mas não por isso menos presente na memória de todos (FIGUEIREDO, 2017, p. 39):

A memória que me contam (2013), muito mais que um filme sob a figura de uma personagem, é um filme de memória de uma geração que pegou em armas e pagou um preço muito caro e que persistem em cobrar essa conta. Vera Silvia representava esse elo entre o passado e o presente, entre o vivido e sofrido, igualmente, era o mito que teimava em viver e se reinventar a despeito de toda a sanha dos torturadores e da ditadura militar, fazendo com que Vera, mesmo morta, se mantivesse viva na consciência coletiva e na memória de uma geração, principalmente, com a materialidade fílmica da amiga Lucia Murat (FIGUEIREDO, 2017, p. 40).

É possível afirmar que, da mesma forma que os demais filmes da cineasta sobre a ditadura civil-militar brasileira, sua presença é nítida; uma presença menos direta da diretora pode ser notada em *Quase Dois Irmãos* (2005). Apesar de ela também falar de uma geração da qual fez parte, não há nenhuma personagem na trama que remeta a ela. Diferentemente do que ocorre nos demais filmes analisados nesta pesquisa, como vimos em *Que Bom Te Ver Viva* (1989), a personagem representada por Irene Ravache é um *alter ego* da diretora, e, em uma *Longa Viagem* (2011), há relatos de suas experiências em primeira pessoa.

No caso de *A Memória Que Me Contam* (2013), a personagem de Irene representada por Irene Ravache também é uma espécie de *alter ego* da cineasta. Irene, assim como Lucia Murat, é uma cineasta que, na juventude participou de movimentos de resistência à ditadura civil-militar e que faz filmes sobre a sua geração; entre eles, um filme em homenagem a Ana. Todavia, a cineasta, em uma entrevista concedida à revista *Previu*, afirmou que a personagem de Irene não se trata de um *alter ego* seu. “A ficção me permite aproveitar facetas diversas. Não há dúvida, porém, de que recupero a personagem de *Que Bom Te Ver Viva*, que ressurgue menos agressiva. É natural. O tempo passou e você sobreviveu” (SCHENKER, 2012, p. 16).

Como veremos adiante, as reflexões que as personagens fazem no filme, sobre suas atuações no passado como “revolucionárias”, nada mais são do que as reflexões que a cineasta faz de sua geração, como a própria afirma em suas entrevistas: nos seus filmes sobre a ditadura civil-militar, independentemente da narrativa e do enredo, predominam as suas experiências.

O filme *A Memória Que Me Contam* (2013) foi exibido na 36ª Mostra de Cinema de São Paulo, no Festival de Tiradentes, e no 45º Festival de Brasília em 2012. Seu lançamento nas salas de cinema ocorreu em 2013. A primeira opção para o título do filme

foi *Sala de Espera*, uma vez que a maioria das cenas nas quais as personagens interagem dá-se na sala de espera de um hospital no qual Ana encontra-se internada. A opção pelo título *A Memória Que Me Contam*, no nosso ponto de vista, foi mais apropriada, uma vez que as memórias que as personagens têm de Ana são um elo afetivo entre eles; além do mais, o filme aborda as questões no Brasil contemporâneo acerca da memória da ditadura civil-militar, como os conflitos em torno da abertura dos arquivos das Forças Armadas e a implementação da Comissão Nacional da Verdade.

A escritora Tatiana Salem Levy dividiu a escrita do roteiro com Lucia Murat. A presença da escritora na elaboração do roteiro do filme proporcionou uma visão sobre o período da repressão no Brasil de uma geração que não viveu diretamente a época. Essa questão geracional encontra-se no filme; os filhos de Irene e Ricardo e a sobrinha de Ana representam os jovens contemporâneos que de alguma forma tentam entender as utopias de outrora.

4.1 Ana: a revolucionária

É possível afirmar que o filme em questão não apresenta respostas sobre as visões de mundo e as atuações de uma geração; é sem dúvida um filme de questionamentos que apresenta um tom nostálgico. Tal nostalgia não está representada apenas pelas inúmeras lembranças que os personagens têm da revolucionária Ana (Letícia Spoladore), mas também pela estética da obra. A sua fotografia é marcada por um tom opaco, aspecto que notamos também em *Quase Dois Irmãos*, e por uma grande presença de cenas filmadas com pouca luz.

Na primeira cena do filme, nos são apresentadas ondas do mar, e um corte acaba nos levando para uma noite chuvosa; notamos a água da chuva caindo sobre o para-brisa de um automóvel. A primeira personagem que aparece em cena é Irene, que se encontra dirigindo o referido automóvel. Assim como em outras cenas do filme, ela aparece com um semblante triste.

Ouvimos pela primeira vez a voz de Ana, que fala sobre um pesadelo em que está sufocada pela água do mar. A imagem da água da chuva caindo no para-brisa do carro de Irene aos poucos se transforma nas águas do fundo do mar, as quais Ana faz referência. A revolucionária encontra-se submersa e a sua voz *over*, acompanhada por uma música erudita, menciona os seus esforços para sair do fundo do mar e conseguir chegar à superfície. Ana declara: “Não consigo me livrar dessa situação, parece que estou me afogando até hoje” (MURAT, 2013, 00:02:32 – 00:02:37).

Figura 70 – Fotograma da cena em que Ana afoga-se



Fonte: Murat, 2013, 00:02:20

A água do mar na qual Ana afoga-se e a água que cai sobre o carro de Irene podem ser interpretadas com recurso utilizado pela cineasta para ressaltar um elo entre as duas personagens: a Ana do passado e a Irene do presente. A água do mar sufoca e aflige Ana. Nesse primeiro momento do filme, já nos é indicado que a personagem Ana lida com conflitos internos, os quais não conseguiu superar no decorrer de sua vida. A aflição também é notada em Irene, que está indo para o hospital onde Ana encontra-se internada.

A chave interpretativa para esta obra de Lucia Murat converge para uma premissa de André Bazin destacada por Jacques Aumont, ao discorrer acerca de duas atitudes que considera como principais no que diz respeito à representação fílmica. Segundo Aumont, André Bazin define um grupo de cineastas como “os que acreditam na imagem” e um outro como “os que acreditam na realidade” (AUMONT et al., 2002, p. 46). A cineasta, ao focar no valor e nas possibilidades estéticas da imagem, não fica submetida à verossimilhança dos fatos, mas à liberdade visual, poética e narrativa da linguagem cinematográfica.

No nosso ponto de vista, os breves planos iniciais assumem a função de prelúdios do filme e adiantam elementos sobre a construção da narrativa fílmica; esta, como mencionamos, não é linear. Na montagem do filme, esses planos aparecem na seguinte sequência: Ana falando do seu pesadelo, afogando-se nas águas do mar; Irene indo ao hospital e encontrando-se com os seus amigos na sala de espera do mesmo; Eduardo (Miguel Thiré), filho de Irene, e o seu namorado Gabriel (Patrick Sampaio), filho de Ricardo, saindo do aeroporto e chegando à cidade do Rio de Janeiro.

A cena de Ana submersa nas águas do mar é um primeiro contato que temos com os conflitos existenciais e os traumas que a personagem carregou durante sua vida. Em

alguns momentos do filme seus amigos falam a respeito e, como veremos adiante, a revolucionária, em uma última conversa com Irene, desabafa sobre essas suas angústias. O encontro de Irene na sala de espera do hospital com seu marido Paolo (Franco Nero), Zezé (Clarisse Abujamra), Henrique (Hamilton Vaz Pereira), Cacalo (Oswaldo Mendes) e Ricardo (Otávio Augusto), companheiros de militância política, que mantêm uma relação de amizade longínqua, remete a outros momentos da narrativa fílmica, em que as personagens esperam por notícias sobre o estado de saúde de Ana, falam de suas lembranças e fazem autocríticas sobre as suas atuações no movimento guerrilheiro atuante no país após a segunda metade da década de 1960. Os jovens Eduardo e Gabriel representam as perspectivas de uma nova geração, que, conforme mencionamos, tentam entender as motivações que levaram seus pais a envolverem-se com os movimentos de resistência à ditadura civil-militar. Na metade do filme, a sobrinha de Ana, Chloé (Naruna Kaplan Macedo), que vive na França, passa a interagir com as demais personagens e, assim como Eduardo e Gabriel, tenta compreender as utopias da geração de que Ana e seus amigos fizeram parte.

Ana aparece sempre jovem, na maioria das vezes fumando um cigarro, com semblante amistoso e um olhar triste. Interage com alguns personagens do filme em uma espécie de plano imaginário. É possível afirmar que essas aparições de Ana em diferentes momentos do filme dizem respeito às memórias afetivas que os demais personagens têm dela. Aos poucos, quando vamos conhecendo a história de Ana, conhecemos também a história de várias outras pessoas que se envolveram com a luta armada, que foram presas e vítimas de tortura, foram para exílio e não conseguiram superar os traumas das sevícias. Em poucas palavras, Ana é um emblema de uma geração.

Seu contato com os ideários de esquerda ocorreu quando ela ainda era uma menina. Na cena em que Eduardo e Gabriel chegam ao Rio de Janeiro, e o primeiro através da janela de um táxi observa reflexivo a paisagem da cidade, ficamos sabendo como se deu esse contato. Vemos pela janela do táxi, como se fosse a visão de Eduardo, imagens de uma favela e a narração de Ana ecoa:

Eu tinha 12 anos quando li o *Manifesto Comunista* pela primeira vez. Eu fiquei encantada, proletários do mundo uni-vos! Sai dando tudo que era meu: bicicleta, bonecas, roupas. Foi uma loucura! A minha mãe dizendo: “Comunismo não é isso, menina!” Mas não teve jeito, até hoje eu sou assim: despossuída! (MURAT, 2013, 00:04:20 – 00:04:42).

Figura 71 – Fotograma da visão de Eduardo de uma favela através da janela de um carro



Fonte: Murat, 2013, 00:04:21

Irene é quem mantém uma relação mais afetiva com Ana. Eduardo também sente muito pelo estado de saúde da amiga da mãe. Irene comenta com o filho sobre o sofrimento de Ana. O que notamos é que os demais conseguiram seguir com as suas vidas adiante, assim como as mulheres de *Que Bom Te Ver Viva*. Diferentemente, Ana ficou presa a um passado, e as melhores lembranças que os amigos têm dela é da sua juventude, quando ela era uma revolucionária.

Eduardo vai ao hospital visitar Ana e imagens desfocadas de partes do corpo envelhecido da doente são mostradas. A jovem Ana, com seu olhar sereno e com um sorriso amistoso, conversa com Eduardo. Este lhe pergunta: “Valeu a pena?” (MURAT, 2013, 00:08:12 – 00:08:13). Ana responde com convicção: “Valeu, Duda! Só valeu! O legado que nós deixamos é lindo. E olha que nós vimos as coisas mais cruéis que se pode fazer um ser humano” (MURAT, 2013, 00:08:13 – 00:08:25). Em cenas seguintes do filme, essa afirmativa de Ana é questionada. Em outras palavras, ocorre uma crítica por parte dos próprios militantes da esquerda, que apresentam discursos que vão de encontro a uma visão romântica da atuação e do papel da luta armada no Brasil.

Entre os amigos de Ana, está o ministro da Justiça José Carlos de Almeida (Zé Carlos Machado). Assim como os demais, quando jovem, ele foi um militante da esquerda. Passados os anos de chumbo, José Carlos entrou no cenário político e busca meios legais para trazer à tona os crimes cometidos pelos militares durante a ditadura civil-militar. A sua luta, que no passado dava-se pela resistência armada, no período democrático ascende para as instâncias institucionais.

Este filme de Lucia Murat faz menção aos embates em torno da abertura dos arquivos das Forças Armadas. José Carlos está envolvido nessa tramitação. Um jornalista

da Telecinco, emissora espanhola, ao não conseguir uma declaração do ministro sobre o andamento da tramitação, chama a atenção para o fato de o Brasil ser o único país da América Latina que não tornou público alguns arquivos da ditadura. Adiante apresentamos uma discussão sobre essa questão da abertura dos arquivos.

A vida atribulada do ministro impede que ele, assim como os demais, vá ao hospital onde Ana encontra-se enferma. Essa ausência de José Carlos incomoda seus amigos. No nosso ponto de vista, o personagem do ministro representa as lutas dos ex-presos políticos e dos familiares de mortos e desaparecidos no que diz respeito às reparações e às indenizações pagas pelo Estado brasileiro às vítimas de violações de direitos humanos no período do governo dos militares.

4.2 Os afetos de duas gerações

De acordo com o que já mencionamos, o filme lida com as visões de mundo de duas gerações diferentes. A opção da cineasta em apresentar no enredo do filme um jovem casal de homossexuais sugere que a geração de 1960, apesar de considerar-se libertária, deparou-se com alguns tabus. Na referida conjuntura, o homossexualismo deixa de restringir-se à clandestinidade. Todavia, esse processo foi marcado por tensões, conflitos e ambiguidades. Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis apresentam a leitura que Zuenir Ventura fez das mudanças ocorridas na referida conjuntura:

Nem sempre foram absorvidas pelas organizações políticas como um fenômeno paralelo, convergente ou aliado. [...] A esquerda – mesmo a radical, que sonhava com a Revolução geral – olhava para aquele movimento com a impaciência de quem é interrompido em meio a uma atividade séria pela visão inoportuna de um ato obscuro. Manifestava um soberbo desdém ideológico pelas travessuras comportamentais da geração de Leila Diniz (ZUENIR, 1988, p. 36, *apud* ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 401)².

Os personagens de Eduardo e Gabriel conseguem romper com alguns estereótipos que se mantêm vivos em nossa sociedade no que diz respeito ao homossexualismo. A boa interação e interpretação dos dois atores contribuíram para que a relação entre os dois jovens personagens tenha como característica a naturalidade, a qual nos é apresentada de forma sensível.

² A pesquisa de doutorado de Renan Honório Quinalha (2017) traz à tona a repressão implementada pelo regime militar contra aqueles de orientação sexual e/ou identidade de gênero dissidentes.

Em uma das cenas na qual é evidenciado o companheirismo dos dois jovens, Gabriel ouve e consola Eduardo, que sofre com o estado de saúde de Ana. Uma câmera na diagonal filma os dois personagens: Gabriel fica fora de quadro, sendo Eduardo o foco da filmagem; opção estilística interessante adotada pela cineasta, em vez de optar pelo *close* tradicional. Esse diálogo entre Eduardo e Gabriel é marcado por segundos de silêncio e, conforme mencionado, demonstra a relação de cumplicidade existente entre os dois, que em outras cenas do filme também é notada.

Depois de alguns minutos de silêncio e de goles de uma bebida alcoólica, Eduardo, entristecido, relata ao companheiro: “Quando eu era pequeno, eu queria que ela fosse minha mãe” (MURAT, 2013, 00:12:28 – 00:12:31). Dá uma pausa em sua fala, fica reflexivo e retoma seu desabafo:

Sabe aquela pessoa que você acha o maior barato? Que te deixa fazer tudo. Que te abre o mundo. Ela pirava, eles não deixavam eu chegar perto, se a barra pesasse. E depois que eu cresci, fui eu que não quis ver. Acabei me afastando, sabe? Não conseguia, é coisa demais para minha cabeça! (MURAT, 2013, 00:12:40 – 00:13:35).

Gabriel consola Eduardo com um abraço e diz: “Ela não era sua mãe, Duda” (MURAT, 2013, 00:13:50 – 00:13:51). Eduardo concorda: “Não, ela não era minha mãe” (MURAT, 2013, 00:13:56 – 00:13:59). Apesar de Gabriel ser também filho de alguém que tinha uma relação de amizade com Ana, era Eduardo quem mantinha uma relação mais próxima com ela; por essa razão, sente tanto pela morte iminente da personagem.

Figura 72 – Fotograma da cena em que Gabriel consola seu companheiro Eduardo



Fonte: Murat, 2013, 00:13:46

Nas cenas seguintes, a partir do diálogo entre Irene e Paolo e a conversa que este tem com Ana, percebemos como a geração de 1968 – forma como Paolo intitula

sua geração – lidava com as relações afetivas. No quarto, o casal conversa sobre situações do passado. A câmera, posicionada novamente na diagonal, enquadra os dois personagens que se encontram sentados em uma cama. Irene afirma:

Ah, Paolo! Antes trepar era uma coisa tão fácil! A gente fazia até por caridade! Você nem estava muito a fim, mas o cara insistia, você ficava com pena e ia. Mas nunca dava certo, porque o carente queria uma segunda vez, e aí também já era demais! Olha, essa era a prova de que a caridade não dava certo, que a opção tinha que ser a revolução! (MURAT, 2013, 00:14:31 – 00:14:53).

Irene dá um gole no vinho e sai do quarto. Inicia-se um diálogo entre Paolo e Ana, em italiano. Quando eram jovens, os dois tiveram um envolvimento amoroso. Paolo fica tocado com a lembrança que tem da companheira de luta e ex-amante, e dá um suspiro saudoso.

Notamos nos filmes de Lucia Murat procedimentos caros à decupagem clássica. Na cena descrita, a diretora faz uso da câmera subjetiva, que “assume o ponto de vista de uma das personagens, observando os acontecimentos de uma sua posição, e, digamos com os seus olhos” (XAVIER, 2005, p. 34). Por meio da câmera subjetiva, a identificação do espectador com a personagem ou situação dá-se de forma mais efetiva. Seu olhar, identificado com o da câmera, acaba confundindo-se com o da personagem; essa partilha do olhar pode suscitar a partilha de um estado psicológico, a qual leva à catalisação de “uma identidade mais profunda diante da totalidade da situação” (XAVIER, 2005, p. 35).

Figura 73 – Fotograma da cena em que Paola conversa com Ana



Fonte: Murat, 2013, 00:15:33

Figura 74 – Fotograma da cena em que Ana conversa com Paolo



Fonte: Murat, 2013, 00:15:54

Irene volta ao quarto e continua falando: “Sabe o que me fascinava? Era como a Ana nos convencia. Paolo, ela teve um caso com você durante o nosso namoro! Mas para ela isso não era traição. E ela nos convencia disso! E o melhor era que a gente acreditava!” (MURAT, 2013, 00:16:35 – 00:16:52).

Paolo, com o seu sotaque italiano, afirma: “A gente acreditava porque o melhor que foi construído pela geração de 68 é...?” (MURAT, 2013, 00:17:01 – 00:17:07). Aponta e pergunta para Irene, que responde: “A construção do afeto!” (MURAT, 2013, 00:17:07 – 00:17:09). Paolo pergunta a Irene por que ela não faz um filme sobre Ana. Irene responde: “Para descobrirmos por que a amamos tanto! Pode ser um bom título” (MURAT, 2013, 00:17:21 – 00:17:29).

A liberação sexual que a geração dos anos de 1960 vivenciou pode ser considerada como uma forma de contestação à ordem social vigente. Tal liberação não foi vista com bons olhos pelos agentes da repressão. Quando o que estava em questão era a sexualidade livre das mulheres, predominou um discurso moralista, que evidenciava o machismo. Um dentre os outros exemplos dessa situação são os relatos dos agentes do SNI sobre Lucia Murat, esta relatou a Ayrton Centeno que, quando teve contato com os arquivos produzidos a seu respeito, deparou-se com uma situação hilária e que demonstra o quão o machismo estava e está impregnado na sociedade brasileira. “Tinha lá uma coisa absolutamente hilária.” Encontrou nos arquivos relatos sobre a sua atuação política, a qual era considerada pelos órgãos de repressão como subversiva, e sobre a sua vida sexual: “Pertence à organização clandestina, é comunista, é isso e aquilo e [...] mantém relações promíscuas com muitos homens”. Como bem mencionou a cineasta: “Jamais você encontraria uma coisa dessas do SNI que dissesse: ‘Fulano é isso e aquilo e mantém

relações promíscuas com muitas mulheres” (CENTENO, 2014, p. 376). Os relatos que o SNI produziu sobre os homens envolvidos com as organizações de esquerda na época da ditadura civil-militar não faziam referências às suas sexualidades. Não era considerado como uma afronta à moral que os homens tivessem muitas parceiras.

A prática do amor livre que alguns jovens dos anos 1960 tentaram experimentar era vista por segmentos mais conservadores da sociedade como um problema que deveria ser combatido. As declarações do brigadeiro João Paulo Moreira Burnier, defensor dos ideários da ultradireita militar, demonstram isso:

Guardo, sim, a convicção de que esses subversivos, na sua maioria, estavam bastante enxertados das ideias do padre Lebre³ e de Marcuse³ sobre amor livre e sobre como gozar a vida em todos os seus sentidos. [...] Essas ideias começaram a perturbar a mocidade brasileira e os subversivos marxistas se aproveitaram delas para fazer o combate à suposta ditadura militar (CENTENO, 2014, p. 376).

A contestação da moralidade sexual posta em prática por essa geração não se restringiu ao campo de “uma experiência duplamente socializada”, ou seja, um valor propagado em grupos de experiências comuns de vida, como ocorria nos Estados Unidos e na Europa, mas assumiu “uma expressão de identidade política” (ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 400).

Os relatos sobre os jovens dos anos de 1960 chamam a atenção para a mutação cultural realizada pelos movimentos da época; a liberação sexual foi apenas uma dentre outras transformações. Entre as mudanças impulsionadas por esses jovens, cabe mencionar

as transformações da imagem da mulher, com o feminismo; [...] as modificações na estrutura da família; o enaltecimento do modo jovem de ser como estilo de vida; a flexibilização das hierarquias e da autoridade; a construção de novas relações entre o adulto e o jovem e o adulto e a criança; a criação de um novo imaginário da fraternidade; a introdução do “novo” na política a emergência das questões ecológicas como se fossem também políticas, para ficar com algumas das referências mais destacadas (CARDOSO, 2005, p. 93).

Como ressalta Irene Cardoso, os movimentos que ocorreram na década de 1960 tiveram como característica o caráter transgressor e a afirmação de novos valores:

Os movimentos dos anos de 1960, seja na sua expressão mais propriamente política, seja na contracultura, ou mesmo nos modos em que combinaram essas expressividades, tiveram como *traço* característico a transgressão de padrões

³ Louis-Joseph Lebre³ foi um padre francês da Ordem Dominicana. Herbert Marcuse foi um filósofo alemão com formação marxista que influenciou as rebeliões estudantis nos Estados Unidos e na Europa durante os anos de 1960.

de valores estabelecidos. Transgressão não no sentido de uma pura negatividade, ou de uma negação absoluta dos limites estabelecidos, mas de um movimento que os atravessa afirmando novos limites. Em outros termos, um movimento que é de negação de valores estabelecidos, mas que na sua face positiva se lança no risco da afirmação de novos valores (CARDOSO, 2005, p. 94).

Jean-François Sirinelli (1998, p. 131) afirma que o conceito geração pode ser entendido como “reflexo da inserção do homem na profundidade histórica”. O autor refere-se ao fato de muitos historiadores, por algum tempo, não se sentirem confortáveis com o uso de tal conceito:

A suspeita se devia ao fato de que todo pesquisador que se interroga sobre os fenômenos de geração se sente, *a priori*, ameaçado por pelo menos dois perigos: a banalidade e a generalidade do propósito. Banalidade porque a sucessão das faixas etárias é a própria essência das sociedades humanas; generalidade porque, por essa mesma razão, o uso da noção de geração fica às vezes na superfície das coisas, sendo antes elemento de descrição do que fator de análise (SIRINELLI, 1998, p. 132).

Tratando-se da resistência à ditadura civil-militar no Brasil, Maria Paula Araújo (2006, p. 95) afirma que existiram duas gerações que se envolveram com as lutas de resistência: a geração de 1968 e a de 1970. Tal afirmação tem como base um estudo realizado por ela sobre a memória da luta contra a ditadura civil-militar em nosso país. Para tanto, ela analisou as estratégias políticas de enfrentamento e as trajetórias de vida dos militantes de esquerda, e, para o desenvolvimento da pesquisa, realizou entrevistas, as quais foram organizadas em um acervo de depoimentos chamado de “Memórias da Esquerda”, guardado no Laboratório de Estudos do Tempo Presente do IFCS/UFRJ (ARAÚJO, 2006, p. 94).

A geração de 1968 tem como característica marcante o envolvimento com a luta armada. A partir das entrevistas realizadas, Maria Paula Araújo pôde perceber que o marco da memória referente à luta contra os governos dos militares no Brasil dessa geração é a luta armada, mesmo entre aqueles que não participaram dela⁴:

A discussão sobre a luta armada aderir ou não, armar-se, preparar-se, estruturar a militância clandestina, enfrentar a morte, fugir, perder amigos, enfrentar a tortura, partir em exílio e, finalmente, fazer ou não a autocrítica da luta armada, mudar a tática – são as questões centrais vividas e compartilhadas por essa geração (ARAÚJO, 2006, p. 96).

Por sua vez, a geração de 1970 esteve envolvida com o processo de redemocratização, com as discussões sobre a democracia, com as alianças com setores da

⁴ O livro de Regina Zappa e Ernesto Soto (2018) apresenta um panorama das manifestações e movimentos que ocorreram em 1968.

oposição liberal etc. Um aspecto aproxima as duas gerações: o fato de elas terem sido formadas majoritariamente por estudantes universitários e secundaristas, pertencentes à classe média (ARAÚJO, 2006, p. 96).

É possível afirmar que a luta dos estudantes foi generalizada; no entanto, ela não ocorreu com a “mesma intensidade em todas as instituições e em todos os cursos”. O movimento estudantil foi engendrado principalmente pelas faculdades de Direito e de Filosofia, as quais atraíram alunos de outras instituições que passaram a integrar o movimento estudantil. Esta foi a primeira experiência de muitos dos militantes de esquerda e de resistência à ditadura civil-militar, os quais posteriormente passaram a militar em outras organizações (ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 366-367).

Os estudantes, além de contestarem a ditadura vigente após o golpe de 1964 que culminou com o fim das liberdades democráticas, lutaram por ensino público e gratuito para todos, por uma reforma que possibilitasse a democratização do ensino superior, melhorando assim sua qualidade; para tanto, seria necessário ampliar a participação dos estudantes nas decisões. O aumento de verbas para o fomento de pesquisas também era reivindicado, as quais poderiam formular estratégias para lidar com os problemas econômicos e sociais do Brasil (RIDENTI, 2008, p. 56).

Cabe mencionar também a mobilização dos estudantes do Calabouço, um tradicional restaurante do Rio de Janeiro frequentado por estudantes pobres, na maioria secundaristas. A mobilização encabeçada por esses jovens data de 1966. Como destaca Daniel Aarão Reis Filho (2008, p. 65), a mobilização dos estudantes secundaristas tem especificidades que a diferenciam da dos universitários. Os secundaristas desempenharam um papel expressivo nas capitais estaduais, como Belo Horizonte, Goiânia, Fortaleza, Vitória, Salvador, Maceió, entre outras. A articulação desses jovens deu ao movimento estudantil um caráter nacional. É importante enfatizar que ainda são poucos os estudos que analisam o papel que esses jovens secundaristas tiveram nas histórias dos movimentos sociais no país.

O referido restaurante foi invadido pela polícia em 28 de março de 1968; o ato levou a um grande conflito de rua. Muitos estudantes foram feridos e o secundarista Edson Luís de Lima Souto foi morto. O corpo do estudante foi levado para a Assembleia Legislativa. O enterro, no Rio de Janeiro, contou com o comparecimento de milhares de pessoas. Anos depois, Milton Nascimento compôs a música “Coração de estudante”, inspirada na mobilização que a morte do estudante ocasionou. Outras regiões do país também foram

palcos de passeatas e protestos. E, em Goiânia, outro estudante foi morto pela repressão polícia (RIDENTI, 2008, p. 56).

Em junho, os estudantes ocuparam novamente as ruas. Passeatas, greves, ocupações de faculdades, entre outros atos, generalizaram-se no país. As manifestações concentraram-se principalmente no Rio de Janeiro, onde os estudantes conquistaram a adesão popular a suas reivindicações. No dia 19 de junho, depois de sete horas de enfrentamentos nas ruas, mais de cem pessoas foram presas. Dois dias depois, os confrontos foram ainda maiores, em que ocorreram quatro mortes, dezenas de pessoas ficaram feridas e centenas foram presas. Esse dia foi nomeado como “sexta-feira sangrenta”. No dia 22, a Faculdade de Direito de São Paulo foi ocupada; em seguida, a Faculdade de Filosofia e outras instituições de ensino pelo país. Belo Horizonte, Curitiba, Brasília, Salvador, Recife, Fortaleza, Porto Alegre, João Pessoa, Florianópolis, Natal, Belém, Vitória, São Luís e demais centros universitários foram cenários de manifestações, ocupações e passeatas (RIDENTI, 2008, p. 57).

Em 26 de junho, estudantes, intelectuais, artistas, religiosos e populares tomaram as ruas do Rio de Janeiro para a Passeata dos Cem Mil. A multidão protestava “contra a ditadura e a repressão policial às manifestações”. A passeata não foi reprimida, pois havia uma forte pressão pública. Uma comissão ampla tentou, sem sucesso algum, um diálogo com o governo. Apesar das mobilizações, o governo não fez concessões e a repressão foi intensificada. Os atentados terroristas praticados pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC), organização paramilitar de extrema-direita, formada por estudantes e policiais, contribuíam com a repressão aos movimentos de contestação à ditadura civil-militar (RIDENTI, 2008, p. 57).

No mês seguinte, ocorreu uma grande greve em Osasco, cidade da grande São Paulo. Devido à atuação do Sindicato dos Metalúrgicos, Osasco era considerada “a Meca das esquerdas”, pois havia na cidade uma mobilização operária que era praticamente inexistente em outras regiões do país. José Ibrahim, presidente do Sindicato, e “os principais líderes do movimento eram também estudantes influenciados pelo exemplo da Revolução Cubana”. A greve foi duramente reprimida, e o governo mais uma vez não fez concessões. Os líderes sindicais que tinham uma atuação política mais combativa, sem alternativa, entraram na clandestinidade. Aqueles que ainda não integravam organizações de esquerda, passaram a ser integrantes (RIDENTI, 2008, p. 58).

Em 3 de agosto de 1968, Vladimir Palmeira, principal líder estudantil do Rio de Janeiro, foi preso. No dia 29, a Universidade de Brasília foi invadida pela polícia. As

passeatas estavam diminuindo. Em 3 de outubro, em São Paulo, o estudante José Carlos Guimarães foi morto e outros ficaram feridos, no confronto que ficou conhecido como “Batalha da Maria Antônia”. Estudantes da Faculdade de Filosofia da USP, estudantes do curso de Direito do Mackenzie e paramilitares entraram em confronto na rua Maria Antônia. Os dias que se seguiram a esse episódio foram marcados por passeatas e conflitos com a polícia (RIDENTI, 2008, p. 58).

No dia 15 de outubro, todos os representantes da UNE foram presos, em um congresso realizado em Ibiúna, no interior de São Paulo, como também cerca de 700 universitários, entre eles líderes do movimento estudantil, tal como José Dirceu. O movimento estudantil sofreu uma derrota nesse momento, e muitos desses estudantes passaram a exercer uma militância política clandestina em organizações de esquerda de resistência à ditadura civil-militar (RIDENTI, 2008, p. 58).

As contestações também se deram no campo artístico, como no cinema, no teatro, na música popular, na literatura e nas artes plásticas. Em 1968, as manifestações artísticas “cantavam em verso e prosa a esperada revolução brasileira”, a qual deveria estruturar-se “na ação das massas populares”. Caberia à intelectualidade de esquerda engajar-se com tais lutas (RIDENTI, 2008, p. 58).

Os artistas envolvidos em movimentos de contestação em 1968 estavam organizados em dois grupos: o dos vanguardistas e dos nacionalistas. Os primeiros – “liderados pelo movimento tropicalista de Caetano Veloso e Gilberto Gil” – eram críticos ao nacional-popular e seus interesses eram voltados às vanguardas norte-americanas e europeias, sobretudo, a contracultura, a qual deveria ser incorporada à cultura brasileira de forma criativa. Já os outros buscavam “usar uma linguagem autenticamente brasileira”, cuja luta era a “afirmação de uma identidade nacional-popular que seria, no limite, socialista”⁵. Os artistas desses dois grupos foram perseguidos, sofreram com a censura, com prisões e o exílio (RIDENTI, 2008, p. 58-59).

Nos finais dos anos 1960, a ebulição revolucionária dos estudantes já não era a mesma de outrora. O AI-5, as prisões e a violência institucionalizada, as muitas demissões de professores, a militância de muitos estudantes mais radicais nas organizações armadas

⁵ A pesquisa da historiadora Mariana Martins Villaça, intitulada *Tropicalismo (1967-1969) e Grupo de Experimentación Sonora (1969-1972): engajamento e experimentalismo na canção popular no Brasil em Cuba*, analisou as principais características do referido movimento brasileiro. Foi finalizada em 2000 e publicada quatro anos depois pela editora Humanitas (VILLAÇA, 2004). Marcos Francisco Napolitano de Eugênio também apresenta aspectos sobre as manifestações culturais que atuaram na resistência à ditadura civil-militar (EUGÊNIO, 2011).

e a repressão que essas sofreram, são fatores que corroboraram essa situação. Em inícios da década seguinte, nos locais onde esses jovens previam a brevidade da ditadura, uma revolução iminente: passou-se a falar baixo, os olhares ficaram mais atentos, eram as ameaças de prisões, torturas e desaparecimentos pairando no ar e na vida desses sujeitos (ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 371).

Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis (1998, p. 372) destacam que as organizações estudantis pós-64 vivenciaram “novas condições ambientais”. Havia um crescente número de vagas nas universidades, acompanhadas pelo aumento das instituições privadas, as quais, segundo os autores, não possuíam a mesma atmosfera política e cultural das universidades públicas, que impulsionaram a mobilização estudantil em 1968. Até as universidades públicas perderam seus ares de espaços de contestação: “se tornavam pouco favoráveis ao florescimento do tipo de sociabilidade que as transformara em centros de contestações”. A primeira metade da década de 1970, em resumo, foi marcada por uma realidade na qual a mobilização política entre os jovens eximia-se.

Não seria exagero afirmar que a atuação da geração de 1960 entrou para o campo dos mitos. É como se os jovens dessa época tivessem vivido experiências e foram responsáveis por mudanças que as gerações futuras não podem mais vivenciar. No filme aqui em questão, um diálogo entre Irene e seu filho Eduardo retrata um pouco essa afirmativa. Antes da conversa entre o jovem artista plástico e sua mãe, nos são apresentadas cenas dele, Gabriel e Chloé em um momento de descontração, em um forró pé de serra. Eduardo chega em casa e encontra a mãe tomando uma taça de vinho e folheando um livro; ela, receptiva, pergunta ao filho: “E aí? Como foi com a Chloé?” (MURAT, 2013, 00:58:11 – 00:58:15). Eduardo, com um tom irônico, pergunta: “Mamãe, você ainda tem esperanças? É isso?” (MURAT, 2013, 00:58:20 – 00:58:24).

Figura 75 – Fotograma da cena da conversa de Eduardo com sua mãe Irene



Fonte: Murat, 2013, 00:59:29.

Irene sorri. Eduardo não espera a resposta da mãe e continua: “Eu sempre fui homossexual, eu sempre soube que eu era homossexual, eu [...] como é?” (MURAT, 2013, 00:58:30 - 00:58:39). Irene e Eduardo respondem juntos: “Eu só não me permitia falar!” (MURAT, 2013, 00:58:40 – 00:58:42). Em um clima descontraído entre mãe e filho, Irene, saudosa, lembra-se de um amigo da época de militância política: “É Daniel, Daniel, que saudades, saudades! Daniel era comando da guerrilha” (MURAT, 2013, 00:58:44- 00:58:52). Eduardo, que provavelmente já havia ouvido essa história da mãe, lhe responde: “Eu sei!” (MURAT, 2013, 00:58:53 – 00:58:54). Irene rebate o comentário do filho, questionando-o: “Você não sabe o que foi isso para minha geração?” (MURAT, 2013, 00:58:57 – 00:59:00). Eduardo responde com um pouco de desdém: “Sei sim, mãe. Muita gente sofreu, depois veio a Aids, todo mundo morreu, etc. etc. etc.” (MURAT, 2013, 00:59:01 - 00:59:13). Irene dá continuidade à conversa falando sobre os seus receios pelo fato do filho ser homossexual: “Meu filho, eu não vou dizer que não tenha sido difícil para mim. Abrir mão de ter netos, o medo de como você ia ser tratado. Ah, tá bom que hoje ficou tudo mais fácil, ficou igual a todo mundo” (MURAT, 2013, 00:59:14 – 00:59:34). Eduardo não reage bem ao comentário da mãe: “Alto lá, igual como?” (MURAT, 2013, 00:59:37 – 00:59:39). Irene continua defendendo seu ponto de vista: “Ah, igual meu filho! Com direitos às pequenas crises de ciúmes, traições, os mesmos sentimentos. Vocês não precisam mais ser diferentes” (MURAT, 2013, 00:59:40 – 00:59:54). Eduardo, em um tom amistoso, continua discordando de Irene: “Era só o que me faltava! Quer dizer que agora nem os nossos gays precisam mais

ser combativos? É isso? Dona Irene, vocês realmente acham que vocês já fizeram tudo, não é?” (MURAT, 2013, 00:59:58 – 01:00:16). O rapaz dá uma risada e um beijo na mãe, sai de cena e Irene fica reflexiva.

Irene acredita que os problemas que os homossexuais de sua geração vivenciaram foram superados e que na contemporaneidade a homossexualidade não é mais alvo de preconceitos. Apesar dos avanços em nossa sociedade no que diz respeito à superação de alguns preconceitos, sabemos que os homossexuais, infelizmente em algumas situações, são vítimas de preconceitos e de homofobia. No nosso ponto de vista, na visão de Irene, a geração a que seu filho pertence não tem mais motivos para reivindicações, porque outrora a sua geração lutou por mudanças, as quais originaram direitos e liberdades de que a geração contemporânea usufrui.

Como destaca Marcelo Ridenti, no mundo, os movimentos libertários de 1968 tiveram as seguintes características:

Inserção numa conjuntura internacional de prosperidade econômica; crise no sistema escolar; ascensão da ética da revolta e da revolução; busca do alargamento dos sistemas de participação política, cada vez mais desacreditados; simpatia pelas propostas revolucionárias alternativas ao marxismo soviético; recusa de guerras coloniais ou imperialistas; negação da sociedade de consumo; aproximação entre arte e política; uso de recursos de desobediência civil; ânsia de libertação pessoal das estruturas do sistema (capitalista ou comunista); mudanças comportamentais; vinculação estreita entre as lutas sociais amplas e os interesses imediatos das pessoas; aparecimento de aspectos precursores do pacifismo, da ecologia, da antipsiquiatria, do feminismo, de movimentos de homossexuais, de minorias étnicas e outros que viriam a se desenvolver nos anos seguintes (RIDENTI, 2001, p. 14).

O referido autor defende que provavelmente não tenha existido na história recente da nossa sociedade, e, principalmente, entre os intelectuais brasileiros, uma confluência entre política, cultura, vida pública e privada como nos anos 1960.

4.3 Os embates em torno da abertura dos arquivos da ditadura civil-militar

A cena de Irene e Ana jovens na praia reforça o comentário que fizemos em outro momento, a respeito da relação de proximidade existente entre elas. Uma voz de fundo de um radialista anuncia o sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick.

Figura 76 – Fotograma da cena de Ana e Irene jovens na praia



Fonte: Murat, 2013, 00:18:03

No filme, não existem mais referências a tal ação, limitando-se a esse anúncio do radialista, a uma lembrança que Eduardo tem com Ana, na qual ele diz que quer brincar de sequestro do embaixador norte-americano, e a frases de Ana dirigidas ao embaixador, que compõem uma instalação artística montada por Eduardo. Lucia Murat poderia, no filme em questão, ter optado por trazer mais referências do sequestro do embaixador, a partir de uma perspectiva diferente da adotada por Bruno Barreto em *O Que É Isso, Companheiro?* (1997), uma vez que a personagem Ana teve como inspiração Vera Silvia Araújo de Magalhães⁶. Todavia, considerando os aspectos que a narrativa do filme apresenta, não caberia um “acerto de contas” com as perspectivas adotadas por Bruno Barreto para falar do mencionado sequestro. O filme de Silvio Da-Rin, *Hércules 56* (2006), por meio de recursos estéticos e narrativos diferentes dos seguidos por Bruno Barreto, lida com algumas questões e situações que dizem respeito a esse sequestro.

No nosso ponto de vista, o filme de Lucia Murat é marcado por um caráter afetivo, não havendo nele preocupação em representar eventos – em outras palavras, fatos históricos do período da ditadura civil-militar – nem uma intenção didática nem pedagógica. O privado, representado pela relação de amizade que os ex-militantes mantiveram com a personagem Ana e os conflitos existenciais vivenciados por eles, têm uma relação intrínseca com o público⁷, ou seja, a situação política do país em decorrência do golpe militar de 1964. No

⁶ A seguir mencionamos alguns autores que analisaram o filme *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997): Cunha (2006), Fernandes (2012), Lima (2012), Reis Filho (1997) e Tega (2010).

⁷ Aspecto também notado em *Uma Longa Viagem* (2011).

entanto, a cineasta explora essa relação de forma sutil sem fazer uso de recursos estilísticos e narrativos que poderiam dar maior evidência a essa relação.

Mesmo sem o mencionado didatismo, o filme constitui-se como uma obra de referência para se discutir a ditadura civil-militar, principalmente se quisermos pensar as políticas de memórias no Brasil sobre a ditadura civil-militar no contexto dos anos 2012 e 2013, datas de lançamento do filme em festivais e salas de cinema, respectivamente; o filme também apresenta a análise e autocrítica que a cineasta faz de sua geração e os embates e disputas acerca das memórias da ditadura civil-militar no país. Fazendo uso de uma definição de Jacques Rancière sobre a proposta estética e narrativa de *A Memória Que Me Contam*, afirmamos que “é no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história” (RANCIÈRE, 2005, p. 12).

As produções artísticas, como bem destaca o autor, refletem aspectos das realidades sociais e políticas nas quais os/as artistas estão inseridos (RANCIÈRE, 2005, p. 19). Algumas produções artísticas, a partir de variadas perspectivas e estilos, influenciam a leitura e a compreensão de algumas realidades. *Grosso modo*, por essa razão, existe uma relação entre estética e política. Obras artísticas, em suas variadas composições e manifestações, possuem essa característica (RANCIÈRE, 2005, p. 26). O fazer artístico tem dimensões na esfera política.

No que diz respeito ao campo imagético do filme, são poucas as imagens de arquivo apresentadas. Algumas delas são de uma manifestação, provavelmente ocorrida nos anos 1960, apresentadas como cenas de um filme a que Irene está assistindo, ao receber a ligação do ministro José Carlos.

Figura 77 – Fotograma de uma imagem de arquivo de uma manifestação



Figura 78 – Fotograma da cena, de outro ângulo, da imagem de arquivo de uma manifestação



Fonte: Murat, 2013, 00:20:43

Irene reclama com o amigo da dificuldade de entrar em contato com ele; fala que está cansada de deixar recados com a secretária dele. José Carlos tenta justificar-se: “O que é isso, companheira? Eu só preferia falar com você em um momento mais adequado, com mais privacidade. Como ela está?” (MURAT, 2013, 00:21:47 – 00:21:56). Irene responde: “Tá complicado! Mas ela já aguentou coisas piores” (MURAT, 2013, 00:21:57 – 00:22:02). Um corte nos leva para a imagem do ministro em seu gabinete em Brasília: “De qualquer forma, eu vou tentar ir pro Rio. Você sabe que não é fácil, mas vou tentar. Um beijão! A gente vai se falando” (MURAT, 2013, 00:22:04 – 00:22:15).

José Carlos desliga o telefone. Seu assessor entra e fala que as Forças Armadas enviaram um comunicado sobre os documentos produzidos pelo órgão no período da ditadura civil-militar, e lê o comunicado para o ministro: “Os arquivos foram destruídos conforme a legislação da época obrigava” (MURAT, 2013, 00:22:23 – 00:22:31). O ministro solta um riso irônico e diz: “É, bom! Era o que a gente esperava!” (MURAT, 2013, 00:22:35 – 00:22:36).

A questão da abertura e da disponibilização dos arquivos das Forças Armadas é retomada em outras cenas do filme, quando jornalistas pedem declarações do ministro a respeito do assunto. Quando questionado pelos jornalistas, o ministro José Carlos mantém um discurso apaziguador. “A abertura dos arquivos é um compromisso histórico da democracia com a verdade” (MURAT, 2013, 00:33:43 – 00:33:47). Começa a caminhar e os jornalistas continuam ao seu redor; um deles o questiona: “Em relação à abertura de processos contra os acusados de tortura?” (MURAT, 2013, 00:33:51 – 00:33:54). José

Carlos mantém o discurso ameno, evitando um posicionamento mais firme com relação ao assunto: “Temos que refletir sobre isso. Não se trata de vingança, mas de revelar a história” (MURAT, 2013, 00:33:55 – 00:34:00). Continua caminhando e os jornalistas o seguindo. Uma pergunta de uma jornalista chama a sua atenção. A moça lhe pergunta se ele acha que as Forças Armadas irão reagir. Sem mudar o seu discurso inicial, o ministro responde: “É claro que a posição das Forças Armadas deverá ser levada em consideração. Isso não significa que vai prevalecer. Estamos em uma democracia, e eles fazem parte do jogo democrático” (MURAT, 2013, 00:34:06 – 00:34:19).

Um noticiário exhibe uma entrevista com o militar Mário Azeredo, em que a repórter anuncia que ele comandou a luta contra a guerrilha rural nos anos 1970. O ministro assiste ao programa em seu gabinete e seus amigos, na sala de espera do hospital. Diferentemente do ministro, o militar mantém um discurso áspero no que diz respeito aos esquerdistas que lutaram contra a ditadura civil-militar. A jornalista lhe pergunta: “O senhor declarou que os grupos de esquerda da cidade deveriam ter sido combatidos como foi feito com a guerrilha rural. O que senhor quis dizer com isso? Eles deveriam ter sido eliminados?” (MURAT, 2013, 00:34:48 – 00:35:01). O militar Azeredo responde:

Eu quis dizer que, se isto tivesse sido feito, os terroristas não estariam hoje no poder, os ministros do governo em vez de ficarem quietos e agradecerem por estarem vivos, vêm com revanchismo, falam em nos processar, por que não rever então os assassinatos cometidos pelos terroristas?” (MURAT, 2013, 00:35:02 – 00:35:21).

No programa, é exibido o outro lado, ou seja, a declaração do ministro da Justiça José Carlos de Almeida; todavia, a declaração foi editada, sendo apresentado no programa televisivo apenas o início da fala do ministro: “É claro que a posição das Forças Armadas deverá ser levada em consideração” (MURAT, 2013, 00:35:32 – 00:35:35). José Carlos, assistindo ao programa, fica indignado ao ver que a sua declaração não foi exibida por inteiro: “Porra! Cortaram a frase no meio!”. Seus amigos na sala de espera do hospital no Rio de Janeiro não reagem bem ao que ouviram no programa. Irene é a primeira a se posicionar: “Não, ele não está falando isso! Tá justificando os caras!” (MURAT, 2013, 00:35:44 – 00:35:48). Cacalo, não menos indignado, afirma: “Nós já abrimos nossos arquivos. Tudo que fizemos tá aí, em livros, entrevistas. Por que eles não fazem o mesmo?” (MURAT, 2013, 00:36:04 – 00:36:14). Ricardo entra na conversa: “A questão é que certos casos não deviam ter sido abertos, não é?”. Dirigindo-se a Cacalo: “Seu livro, por exemplo, favorece os militares, eu não estou nem falando se deve ou não discutir o passado, não é isso. É que aberto assim ao público, exposto assim, eles que tiram

proveito” (MURAT, 2013, 00:36:15 – 00:36:32). Cacalo faz uma autocrítica da atuação política das esquerdas no período da repressão militar: “A questão é que nós não fomos só vítimas, nós reagimos, matamos, também erramos!” (MURAT, 2013, 00:36:33 – 00:36:42).

Zezé sai em defesa do amigo: “O Cacalo é corajoso, ele falou coisas que muita gente preferia nem ouvir” (MURAT, 2013, 00:37:03 – 00:37:06). Ela menciona que só quem está no poder tem interesse em esconder os arquivos: “Ou para não entrar em conflito com os militares ou para continuar fazendo papel de vítima!” (MURAT, 2013, 00:37:23 – 00:37:29). A fala da personagem Zezé chama a atenção para os embates em torno das memórias da ditadura civil-militar no Brasil; tal memória representa ainda um campo de disputa, apesar do espaço, tanto no âmbito político quanto no cultural, que os ex-presos políticos e militantes de esquerda ocuparam nos últimos anos.

Com bem enfatiza Mariana Joffily (2012, p. 133), a abertura e o acesso aos arquivos da ditadura civil-militar são afetados pelas tensões que caracterizam o processo de transição para a democracia. Conforme discutiremos adiante, algumas medidas foram postas em prática no país no sentido de promover um esclarecimento e reparações simbólicas e financeiras tratando-se do período de repressão militar. Contudo, essas ações não são suficientes para o processo de consolidação da democracia brasileira. Nesse sentido, a referida autora afirma:

Apesar de todo o caminho que o país percorreu em direção à democracia nas últimas décadas, o tema do passado assombra vários espíritos e assinala os limites da democracia brasileira. Por outro lado, o esforço para estabelecer limites razoáveis ao tempo de sigilo dos documentos, tenham eles sido produzidos no período da ditadura militar ou não, vai além do tratamento do passado autoritário recente, na direção de uma transparência pública que se estabelece progressivamente como um dado central dos funcionamentos das sociedades democráticas (JOFFILY, 2012, p. 133).

É importante sempre esclarecer que os arquivos não são portadores de verdades absolutas, mas resultam “da acumulação de documentos produzidos ao longo das atividades desenvolvidas por instituições”. Diante disso, o trabalho de análise do pesquisador é de suma importância (JOFFILY, 2012, p. 142). Indo ao encontro dessa afirmação, James N. Green (2011, p. 207), ao fazer referências à documentação do Departamento Estadual de Ordem Política e Social (DEOPS)⁸ de São Paulo, destaca que

⁸ O Departamento de Ordem Política e Social de São Paulo (DOPS) foi fundado em 1924. Na década de 1970, tornou-se Departamento Estadual de Ordem Política e Social (DEOPS), sendo o ano de 1983 o de encerramento de suas atividades. Em 1991, a documentação produzida pelo DEOPS de São Paulo

ela está repleta de hiatos e mentiras. Segundo Green (2011, p. 210): “Cabe ao pesquisador procurar os ‘espaços’ entre as mentiras para conseguir usar esta fonte na análise sobre o período da ditadura”. As práticas de torturas realizadas são omitidas nos documentos produzidos pela mencionada polícia política. Além disso, deve-se desconfiar das declarações dos presos políticos sobre as suas atuações na clandestinidade, uma vez que muitos deles omitiam informações para “confundir e despistar o torturador” (GREEN, 2011, p. 211)⁹.

A Constituição de 1988 possibilitou o *habeas data*, dando direito aos sujeitos de terem livre acesso “a informações que lhe dizem respeito”. As restrições a esse acesso também foram estabelecidas em casos em que a segurança da sociedade e do Estado possa ser ameaçada e naqueles em que é violado o direito à intimidade (JOFFILY, 2012, p. 134). Para Ludmila da Silva Catela, o *habeas data* influenciou os processos de transferências dos documentos das polícias políticas para os arquivos públicos, mas a autora não minimiza outras lutas em prol da publicização dessa documentação:

Si bien la sanción del *habeas data* es el evento repetido una y otra vez como “el motivo central” del pasaje de los archivos de las policías políticas a instituciones públicas, la cristalización de esta fecha opaca otras luchas previas o paralela que hicieron que esos archivos hoy estén abiertos al público. En este proceso, un tanto silenciado, intervinieron de diversas formas una amplia gama de agentes como abogados de presos políticos, organizaciones de derechos humanos (principalmente Tortura Nunca Mais), políticos, periodistas, ex presos políticos y familiares de muertos y desaparecidos (CATELA, 2002, p. 44)¹⁰.

A Lei nº 8.159, Lei de Arquivos, reguladora da política nacional de arquivos de caráter público e privado, só foi promulgada em 8 de janeiro de 1991. A referida lei reforçou os direitos e as restrições estabelecidas na Constituição de 1988. No capítulo V, § 2 e 3, está determinado o prazo de 30 anos, o qual pode ser prorrogado uma única vez pelo mesmo tempo, para o acesso a documentos tidos como ultrassecretos, e de 100 anos para aqueles que podem trazer danos à imagem dos indivíduos. Após a promulgação dessa

foi entregue ao Arquivo Público do Estado de São Paulo. Nesse mesmo local encontra-se a documentação do DOPS de Santos.

⁹ O projeto *Brasil: Nunca Mais*, mencionado no capítulo que analisamos o filme *Que Bom Te Ver Viva* (1989), tem entre as suas características o fato de ter-se tornado um veículo de denúncia da tortura. O texto de Ludmila da Silva Catela (2002) traz uma análise sobre o papel desempenhado por essa documentação no processo de transição para democracia e na memória da ditadura civil-militar.

¹⁰ “Embora a sanção de *habeas data* seja o evento repetido como “o motivo central” da passagem dos arquivos da polícia política para as instituições públicas, a cristalização dessa data obscurece outras lutas anteriores ou paralelas que fizeram esses arquivos hoje serem abertos ao público. Nesse processo, um tanto silenciado, uma ampla gama de agentes interveio de várias maneiras, como advogados de presos políticos, organizações de direitos humanos (principalmente Tortura Nunca Mais), políticos, jornalistas, ex-presos políticos e parentes dos mortos e desaparecidos” (tradução nossa).

lei, as documentações produzidas pelas Delegacias de Ordem Política e Social passaram a ser recolhidas e disponibilizadas em arquivos ao público. O fato de não existir “uma regulação nacional precisa definindo o que deveria ser considerado confidencial” levou os estados, cada um a sua maneira, a estabelecerem suas políticas de acesso às documentações (JOFFILY, 2012, p. 134)¹¹.

Em 24 de janeiro de 1997, no governo de Fernando Henrique Cardoso, o Decreto nº 2.134 regulamentou o artigo 23 da Lei nº 8.159, referente à categoria dos documentos públicos considerados sigilosos e o acesso aos mesmos. As determinações da Lei de Arquivos não foram alteradas; contudo, o Artigo 4º do decreto determinou “a impossibilidade de restringir o acesso a documentos tido sido objeto de consulta pública” (JOFFILY, 2012, p. 135).

Esse decreto de 1997 foi revogado pelo Decreto nº 4.553, de 27 de dezembro de 2002, que foi elaborado pelo Gabinete de Segurança Institucional da Presidência, na época liderado pelo general Alberto Cardoso. A partir de então, os prazos de sigilo dos documentos foram prolongados: “os documentos reservados passaram de cinco a 10 anos, os confidenciais de 10 a 20, os secretos de 20 a 30 anos e os ultrassecretos de 30 a 50, com possibilidade de renovação infinita” (JOFFILY, 2012, p. 135). Um retrocesso expressivo no processo de tornar público os arquivos da ditadura civil-militar.

No primeiro governo de Luiz Inácio Lula da Silva, foi aprovado o Decreto nº 5.301, de 9 de dezembro de 2004, que instituiu uma Comissão de Averiguação e Análise de Informações Sigilosas; a partir dele, os antigos prazos de sigilo dos documentos foram retomados. No ano seguinte, a Lei nº 11.111, de 25 de maio de 2005, dispõe que o acesso a documentos de interesses particulares ou coletivos pode ser restringido diante de hipóteses nas quais o sigilo seja necessário para a manutenção da segurança da sociedade e do Estado (Art. 2º)¹². A comissão citada ficou incumbida de julgar a manutenção do sigilo de documentos considerados como ameaça, a qual é relatada no Artigo 6º, § 2, como desestabilizadora da “soberania, integridade territorial nacional” e das “relações internacionais do país” (JOFFILY, 2012, p. 136).

¹¹ Rodrigo Patto Sá Motta, no artigo *O ofício das sobras*, apresenta um histórico a respeito das fundações e funções dos DOPS no país. Afirma que a fundação desses órgãos ocorreu em um momento de fortalecimento do federalismo, no qual se visava “consolidar a autonomia dos Estados e evitar fortalecimento do poder federal” (MOTTA, 2006, p. 57). No referido texto, também há uma discussão sobre a disponibilização dos acervos dos DOPS nos arquivos públicos.

¹² A íntegra da lei pode ser consultada em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/lei/111111.htm>.

O Decreto nº 5.584, de 18 de novembro de 2005, determinou o recolhimento de documentos públicos produzidos e recebidos pelos extintos Conselho Nacional de Segurança (CNS), Conselho Geral de Investigação (CGI) e Serviço Nacional de Investigação (SNI), os quais deveriam ser entregues ao Arquivo Nacional¹³. Anterior ao decreto, em fevereiro de 2005, a Secretaria Especial de Direitos Humanos da Presidência da República criou um grupo de trabalho com o intuito de criar um projeto que visasse implementar um centro de referência, *Centro de Referências das Lutas Políticas do Brasil (1964-1985) – Memórias Reveladas*, com documentos produzidos no período da ditadura civil-militar. O grupo de trabalho realizou suas atividades na sede do Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro¹⁴.

Tais medidas, com o objetivo de tornarem públicos os arquivos da ditadura, continuaram sendo realizadas. Em setembro de 2009, uma campanha publicitária pediu à população, caso tivesse conhecimento ou posse, que entregasse documentos referentes ao período do governo dos militares. Foi dada maior importância para a documentação que pudesse indicar o paradeiro dos desaparecidos. Para Mariana Joffily, o mérito da campanha foi contribuir para que a população tomasse consciência sobre o passado de repressão política; no entanto, a mesma desviou “a responsabilidade institucional das Forças Armadas” (JOFFILY, 2012, p. 137).

Em 18 de novembro de 2011, no governo de Dilma Rousseff, a Lei nº 12.527, Lei de Acesso à Informação, foi aprovada e, com ela, revogada a Lei nº 11.111, regulamentando-se, assim, o acesso a informações, em que se reduziu o tempo de sigilo das categorias de documentos: os reservados passaram a ter 5 anos de sigilo; os secretos 15 anos; os ultrassecretos 25 anos (Art. 25, § 1). Também foi mantido o acesso limitado, de um período máximo de 100 anos, àqueles documentos com informações privadas sobre a vida dos indivíduos (JOFFILY, 2012, p. 138).

Conforme mencionado anteriormente, os arquivos públicos que têm sob sua tutela documentos produzidos durante o regime militar adotam procedimentos diferentes no que

¹³ A íntegra do decreto pode ser consultada em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2005/Decreto/D5584.htm>.

¹⁴ Mais informações sobre o histórico e os propósitos do Centro de Referências das Lutas Políticas do Brasil (1964-1985) – Memórias Reveladas podem ser consultadas em <<http://www.memoriasreveladas.gov.br/index.php/historico>>. O historiador Daniel Aarão Reis Filho dirige uma crítica ao propósito do projeto. “Nesse sentido, pode-se dizer que o atual Programa Memórias Reveladas, do Arquivo Nacional, deveria ter um complemento [...] e ocultadas, porque nele não aparecem as aproximações, as complicitades, os apoios que vicejaram na sociedade à sombra sinistra, dura, mas, para muitos, generosa, da ditadura. Nas Memórias Reveladas, só se revela a resistência, uma palavra quase mágica, homogeneizante, uma espécie de *passé-partout*, através do qual tornam-se pardos todos os gatos” (REIS FILHO, 2010, p. 179).

diz respeito ao acesso a essa documentação. Um dos argumentos utilizados para restrição ao acesso é que esses arquivos podem conter informações íntimas sobre os indivíduos, as quais não devem ser reveladas sem autorização prévia. Outro argumento aponta que tais arquivos podem ter informações falsas. Estas, sendo divulgadas, poderiam “causar danos à imagem da pessoa mencionada” (GREEN, 2011, p. 212-213).

Mariana Joffily (2012, p. 129-130) afirma que a Lei de Acesso à Informação promove uma dicotomia entre o direito à informação e o direito individual à privacidade. Apesar dos avanços no processo de publicização dos arquivos da ditadura civil-militar no Brasil, o direito à intimidade é um dos principais empecilhos ao acesso a esses arquivos.

Carlos Fico (2012, p. 53-54) destaca que no Brasil as mobilizações pela abertura dos arquivos da ditadura civil-militar possuíram uma grande centralidade na justiça de transição. Essa documentação foi e é muito requerida para os processos de pedidos de indenizações à Comissão de Anistia, formando um acervo que o autor nomeou de “antidossiê”, pois corresponde ao “reverso dos velhos dossiês de espionagem ou da polícia política”. Apesar do processo doloroso pelo qual podem ter passado as vítimas da ditadura, ao reunirem esses documentos, eles, segundo Fico, podem permitir “outra forma de ‘justiça’, na medida em que, agora, temos a versão dos que foram espionados, presos e torturados”. Esses documentos, outrora reunidos para criminalizar os militantes de esquerda e legitimar a repressão, agora são importantes veículos de denúncias e de esclarecimento sobre o período dos governos dos militares.

Tratando-se dos arquivos do DOPS,

a abertura dos acervos do Dops foi conquista significativa da cidadania e passo importante no caminho de republicanizar a polícia da República. Pela primeira vez na história os cidadãos brasileiros têm o direito de consultar arquivos dos órgãos de repressão, e o significado político disso é de grande alcance (MOTTA, 2006, p. 66).

A Comissão Nacional da Verdade CNV, por sua vez, encontrou bastante dificuldade para ter acesso a determinados documentos das Forças Armadas, não obtendo acesso aos acervos do Centro de Informações do Exército (CIE), do Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica (CISA) e do Centro de Informações da Marinha (CENIMAR). As informações requeridas também não foram esclarecidas (WEICHERT, 2014, p. 114). Esses “arquivos inacessíveis” impossibilitaram

esclarecimentos a respeito de “circunstâncias de muitas violações” (GALLO, 2015, p. 339)¹⁵.

Cabe mencionar que os documentos da repressão militar não correspondem a um testemunho da verdade, e sim à memória do arbítrio. Caso nós consideremos verdade “como um esforço contínuo de esclarecimento e explicação dos fenômenos”, é possível considerar que a verdade que esses documentos revelam é mobilizadora (FICO, 2012, p. 58). Essa documentação não é apenas necessária para os pedidos de indenizações como corrobora que os crimes e as violações de direitos humanos postas em prática no decorrer da ditadura civil-militar não sejam esquecidos. Tornar público esses documentos contribui com o exercício da cidadania e com a universalização da democracia (CATELA, 2002, p. 46).

Os acervos oriundos dos órgãos de repressão dos governos militares não são de interesse apenas de pesquisadores acadêmicos, jornalistas, vítimas do autoritarismo político, mas também da sociedade de forma ampla. Como bem afirma Ludmila da Silva Catela (2002, p. 64), os arquivos são fontes para reconstrução e revisão das memórias.

Os referidos acervos trazem informações privadas sobre os indivíduos, as quais estão inseridas na esfera pública; em outras palavras, eles são representantes de memórias coletivas:

El archivo es un lugar donde se acumulan memorias colectivas totalizadas y unificadas, en nombre de diferentes principios como la nación, el Estado, la lucha de clases, etc. Su estructura se dispone para la reactivación, resignificación y negociación de diversas formas de memorias sociales. En esta activación-negociación radica su poder cultural y político, en la medida que posibilita la expresión de nuevas prácticas y acciones ciudadanas (CATELA, 2002, p. 69)¹⁶.

Uma das lutas permanentes de sociedades que viveram ditaduras é evitar o esquecimento, mesmo com as dores que o rememorar pode causar. Outras gerações que não viveram a experiência-limite da perda das liberdades políticas e civis têm que conhecer esse passado, nem que para isso a reconciliação histórica seja posta em cheque.

¹⁵ O acervo produzido pela CNV no decorrer dos dois anos e sete meses de suas atividades pode ser consultado no *site* da comissão e no Arquivo Nacional. Para mais informações: <<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/institucional-acesso-informacao/acervo.html>>. No artigo de Alessandra Sá Mello Costa e Marcelo Almeida de Carvalho Silva (2017), são analisadas as contribuições do acervo coletado e organizado pela CNV, a partir do qual podem tornar-se públicas “novas versões dos fatos históricos”.

¹⁶ “O arquivo é um lugar onde se acumulam memórias coletivas totalizadas e unificadas, em nome de diferentes princípios como da nação, do Estado, da luta de classes etc. Sua estrutura está disponível para a reativação, resignificação e negociação de diversas formas de memórias sociais. Nesta ativação-negociação reside seu poder cultural e político, na medida que possibilita a expressão de novas práticas e ações cidadãs” (tradução nossa).

4.4 A autocrítica das esquerdas

Uma autocrítica no que diz respeito à atuação das esquerdas nos movimentos de resistência à ditadura civil-militar é realizada em outros momentos do filme. Um desses ocorre na cena em que Irene e Zezé conversam na cafeteria do hospital. Zezé inicia a conversa: “Irene, eu acho graça você ficar se lamentando como se não fizesse parte desse mundo, né” (MURAT, 2013, 00:37:42 – 00:37:46). Irene rebate o comentário da amiga e ex-companheira de luta:

Eu nunca fiz! Nunca me passou pela cabeça, aliás, nunca nos passou pela cabeça justicar um companheiro porque podia oferecer problema de segurança, que isso! Nunca me passou pela cabeça matar alguém porque falou o que não podia ter falado, nunca me passou pela... (MURAT, 2013, 00:37:46 -00:38:00).

Zezé, enfática, diz: “Ai, Irene! Você vive dizendo que era dura no combate, que não tinha essa de enternecer e, no entanto, você não aceita o que o Cacalo fez como parte desse mundo. Ele pelo menos sempre disse que a lógica da guerra é perversa” (MURAT, 2013, 00:38:00 – 00:38:15). Irene defende-se: “Mas essa não era a minha guerra!” (MURAT, 2013, 00:38:17 – 00:38:19).

Um corte na cena nos apresenta um novo ambiente: o corredor vazio do hospital, onde Irene encontra Ana. As duas dão-se um abraço afetuoso e seguem caminhando juntas pelo corredor. Ana aconselha Irene:

Vocês não podem incorporar os valores deles. Se eles acham que nós somos corajosos, então nós não somos. O nosso valor é outro, não é o deles. Não é porque a gente não falou na tortura, que a gente é melhor que alguém. Porque nós também poderíamos ter falado (MURAT, 2013, 00:38:52 – 00:39:11).

Em cenas anteriores a essas, Zezé e Henrique participam de uma palestra falando de suas militâncias políticas no passado. Zezé, em comparação com Henrique, apresenta uma visão mais crítica com relação às ideologias e ações da geração de 1960. “Olha, por mais que a gente tenha uma relação idílica com os anos 1960, o que nós queríamos naquela época é muito pior do que nós temos hoje. Nós pregávamos a ditadura do proletariado” (MURAT, 2013, 00:22:40 – 00:22:54). Henrique discorda da afirmativa de sua esposa. Ela continua: “Convenhamos que a liberdade que nós temos hoje nos permite ousar, inventar, criar, mudar! Coisa que nenhuma ditadura permitiria!” (MURAT, 2013, 00:22:54 – 00:23:07). Henrique rebate o comentário:

Zezé, permita-me discordar de você, se não fosse a utopia, muitos movimentos radicais nas artes plásticas não teriam acontecido. Já naquela época, eu tinha certeza que em qualquer ditadura nós seríamos os primeiros a serem fuzilados, isso não me fez desistir. Não acham libertário? (MURAT, 2013, 00:23:07 – 00:23:33).

Zezé lhe responde dizendo que acha tal postura autodestrutiva. Em cenas seguintes, Paolo corre o risco de ser extraditado para Itália, porque está sendo acusado de terrorismo, e acaba sendo preso. Irene pede ajuda ao ministro, que diz que não poderá ajudar. Imagens de arquivos de ações dos jovens nas ruas italianas são exibidas; tais imagens assemelham-se com as do Brasil dos anos 1960. Em italiano, ecoa a voz de Paolo falando a respeito dos embates políticos de seu país e da luta de que fez parte.

Figura 79 – Fotograma da cena de uma imagem de arquivo de manifestantes italianos



Fonte: Murat, 2013, 01:09:17

Figura 80 – Fotograma da cena de uma imagem de arquivo de uma ação dos manifestantes italianos



Fonte: Murat, 2013, 01:10:07

Na sala de recepção do hospital onde mais uma vez os amigos estão reunidos, Ricardo expõe seu ponto de vista sobre as ações promovidas por Paolo quando jovem: “Vocês desculpem, nada contra o Paolo, mas quando a gente se lembra aqui dos amigos que a gente perdeu, que foram mortos, que foram torturados. Essa discussão sobre a ação armada lá na Itália, né, parece até piada” (MURAT, 2013, 01:10:11 – 01:10:26). Ele incomoda-se com o fato de Chloé ficar anotando o que ele fala: “Além de Irene colocar a gente em todos os filmes dela, a mocinha vai ficar aí anotando tudo o que a gente diz!?” (MURAT, 2013, 01:10:27 –

01:10:33). Chloé responde: “Eu só anoto o que me interessa, o que o senhor está falando está me interessando muito!” (MURAT, 2013, 01:10:34 – 01:10:38). Ricardo pede a opinião da moça: “E qual é a sua opinião sobre isso? Se é que você tem alguma” (MURAT, 2013, 01:10:39 – 01:10:42). Chloé expõe sua opinião: “Sinceramente, eu não entendi a discussão de vocês. É muito óbvio que as motivações dele eram políticas, e ele tinha as mesmas intenções que vocês...” (MURAT, 2013, 01:10:44 – 01:10:55). Ricardo a interrompe: “Não, não desculpe! Iguais as minhas, não!” (MURAT, 2013, 01:10:55 – 01:10:57).

Irene incomoda-se com a afirmação de Ricardo e entra na conversa: “Ai, Ricardo! Para! Prisão não é piada, você sabe disso tão bem! Olha aqui o Paolo não é um homem bomba, ele colocou a bomba no prédio de um partido fascista, que supostamente devia estar vazio” (MURAT, 2013, 01:10:57 – 01:11:15). Henrique, com um ponto de vista semelhante ao do Ricardo, afirma: “É, mais não estava, né?! E duas pessoas morreram queimadas, lindo, né?! A foto do vigia e do amigo, que resolveram dormir no serviço naquela noite, é de foder!” (MURAT, 2013, 01:11:15 – 01:11:29). Irene não aguenta os comentários de Henrique e sai da sala de recepção. Zezé repreende o marido pelos comentários, Henrique rebate: “Você quer algo mais honroso sobre boas intenções?” (MURAT, 2013, 01:11:34 – 01:11:36).

Zezé vai ao encontro de Irene no lado de fora do hospital:

Irene, você não pode se colocar o tempo todo no papel de vítima. Você matou e não sente culpa porque estava no meio de uma ação. O Cacalo matou um companheiro por questões de segurança, o Paolo não sabia que tinha gente na porra daquele galpão. Oh, Irene entre gestos conscientes e acidentes, todos matamos! No entanto, a gente só sente culpa diante dos nossos companheiros assassinados, não é? A gente só sente culpa por ter sobrevivido (MURAT, 2013, 01:11:46 – 01:12:23).

Figura 81 – Fotograma da cena em que Irene e Zezé conversam



Fonte: Murat, 2013, 01:11:48

Alguns estudos têm como proposta analisar os projetos ideológicos, assim como as atuações das esquerdas no período que antecedeu o golpe e os novos rumos tomados por

elas após a perda das liberdades políticas e a violenta repressão; esta intensificada após a instituição do AI-5. Apresentamos algumas questões centrais trazidas por eles, para, dessa forma, tentarmos entender um pouco das configurações das organizações de esquerda no Brasil. Cabe mencionar que não esgotaremos as discussões a respeito nem apresentaremos uma discussão sobre todas as organizações que existiram no país antes e depois do golpe de 1964. O nosso propósito, a partir da autocrítica que as personagens do filme em questão apresentam sobre o seu passado como membros de grupos de resistência à ditadura civil-militar, é traçar uma síntese sobre as contradições de algumas dessas organizações e os limites com os quais se depararam no que diz respeito ao projeto de levar a cabo as suas intenções revolucionárias.

Essas intenções da esquerda brasileira, ou melhor, das esquerdas brasileiras, depararam-se com o fracasso; não há nenhuma novidade nesta nossa afirmativa. As expectativas de mudanças sociais significativas, alinhadas com os ideais progressistas, foram frustradas pela conjuntura política que se instaurou a partir de abril de 1964. Todavia, mesmo diante da extinção do sistema democrático, o qual na década de 1960 ainda estava estruturando-se após o fim do Estado Novo em 1945, as esquerdas, adotando novas táticas de atuação, não sucumbiram e buscaram alternativas de resistências, sendo a principal delas a luta armada.

Certamente não são respostas simplistas que dão conta de explicar as seguintes indagações levantadas por Dênis de Moraes no início do seu livro *A esquerda e o golpe de 64*:

Por que a esquerda perdeu? Como explicar o fracasso da mobilização pelas reformas de base? Por que os setores progressistas se apresentavam tão divididos? Por que as lideranças populares e as organizações de esquerda perderam a luta ideológica, em plena fase de ascensão do movimento de massas? (MORAES, 2011, p. 10).

Luiz Carlos Prestes relatou que o PCB não estava preparado para o golpe militar; não era um fato que ele vislumbrava:

Pensávamos o seguinte: havia uma forte fração militar que estava com Jango. E que essa gente devia estar pensando que, com uma vitória da direita das Forças Armadas, eles iam ser todos esmagados. Como foram. Mas não resistiram. Por quê? Porque a educação que eles recebiam não era uma educação de comunistas, mas de nacional-libertadores. Quando chegou a hora da decisão, vacilaram. E vacilaram porque tinham uma orientação pequeno-burguesa (MORAES, 2011, p. 199).

No início da década de 1960, alguns partidos e movimentos de esquerda estavam atuando politicamente no Brasil. O mais expressivo entre eles era o PCB, que, mesmo na

ilegalidade, viveu seu melhor momento em tal época, pois obteve muitas adesões e também pelo fato de a suas ideias terem promovido influências na luta política, sindical e nas diretrizes do governo federal. As agendas políticas do PCB da época podem ser caracterizadas como nacional-reformistas e influenciaram muitos setores sociais. O partido almejava promover a “revolução burguesa” no país, uma vez que, na sua interpretação, a sociedade rural brasileira ainda trazia consigo aspectos do feudalismo, o que inviabilizava o “desenvolvimento das forças produtivas capitalistas”. O imperialismo seria o provedor dos setores feudais dominantes, impossibilitando “o desenvolvimento autônomo” do Brasil. Diante disso, caberia aos comunistas “juntar suas forças às da burguesia nacional e de outros setores progressistas” viabilizando a revolução democrático-burguesa no Brasil, sendo esta uma etapa “necessária para a emancipação da classe trabalhadora” (RIDENTI, 1993, p. 25).

Marcelo Ridenti (1993, p. 26) afirma que a ideologia do PCB teria encontrado “uma base real de sustentação política” após a posse de João Goulart. Havia muitas convergências entre o populismo de esquerda e o PCB, entre elas, a reivindicação da libertação do povo “para a construção de uma nação brasileira”. Leonel Brizola¹⁷ foi o principal representante do grupo dos nacionalistas de esquerda, os quais conquistaram respaldo nos centros urbanos, sobretudo, entre aqueles indivíduos de baixas patentes das Forças Armadas. Brizola fez uso da rádio Mayrink Veiga para divulgar no país suas ideias. Ele organizou “os grupos de 11”, cujos integrantes defendiam pelo território brasileiro “as propostas de reformas sociais de base”. Uma parcela dos nacionalistas de

¹⁷ Leonel Brizola iniciou sua carreira política como deputado estadual no Rio Grande do Sul, em 1947. Cinco anos depois, foi nomeado secretário estadual de obras. Em outubro de 1954, tornou-se deputado federal e, em 1955, prefeito de Porto Alegre. Em outubro de 1958, foi eleito governador do Rio Grande do Sul. Em outubro de 1962, foi eleito deputado federal pela Guanabara. Brizola teve o seu mandato cassado após a instauração, em 9 de abril de 1964, do Ato Institucional nº 1 (AI-1). Em fevereiro de 1965, as autoridades uruguaias o mantiveram no balneário de Atlântida, onde ficou sob controle policial até maio de 1971. Foi expulso do Uruguai em 1977. Após um breve período nos Estados Unidos, exilou-se em Lisboa, em janeiro de 1978. Após a Lei de Anistia de 1979, ele retornou para o Brasil. Com o fim do bipartidarismo, foi nomeado presidente nacional no novo PTB. Todavia, como o TSE permitiu que a legenda petebista passasse a tutela do grupo de Ivete Vargas, Brizola e seus aliados, em maio de 1980, fundaram o Partido Democrático Trabalhista (PDT). Ele foi eleito governador do Rio de Janeiro, tomando posse em março de 1983. No ano seguinte, envolveu-se nas mobilizações pelas eleições diretas para presidente. Perdeu as eleições de 1989 à presidência para Fernando Collor de Mello. Foi eleito outra vez governador do Rio de Janeiro, nas eleições gerais de novembro de 1990. Em 1994, candidatou-se novamente a presidente, perdendo as eleições para Fernando Henrique Cardoso. Em 1998, participou como candidato a vice-presidente da chapa que lançou Lula como candidato à presidência. Fernando Henrique Cardoso foi o candidato eleito. No ano de 2000, perdeu as eleições para prefeito do Rio de Janeiro pelo PDT. Leonel Brizola morreu no dia 21 de junho de 2004 no Rio de Janeiro (FGV SEPEDOC, 2001). A seguinte obra analisa a atuação política de Leonel Brizola (FREIRE; FERREIRA, 2016).

esquerda era representada por membros do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), que também atuava na ilegalidade.

Na edição do dia 27 de março de 1964 do jornal *Novos Rumos*¹⁸, foi publicada uma das teses a serem discutidas no VI Congresso do PCB¹⁹, que mencionava o fortalecimento da frente nacionalista e da democracia, além de exaltar o papel das forças trabalhadoras e populares:

O aguçamento das contradições da sociedade brasileira, o isolamento crescente das forças reacionárias e pró-imperialistas, o repúdio cada vez maior do povo à política de conciliação com o imperialismo e o latifúndio, o fortalecimento da frente nacionalista e democrática e o papel ascendente das massas trabalhadoras e populares abrem perspectivas ainda mais favoráveis à formação de um governo nacionalista e democrático (MORAES, 2011, p. 200).

Outro partido que não vislumbrou o golpe foi o Partido Comunista do Brasil (PC do B): um partido de esquerda criado em 18 de fevereiro de 1962, em São Paulo; é uma fração de alguns membros do PCB que se alinhavam ao stalinismo e retomaram o nome do antigo PC, fundado em 1922. O PC do B defende que é uma continuidade do PC criado no início da década de 1920. Como destaca Marcelo Ridenti (1993, p. 27), no início dos anos 1960, o PC do B era uma “pequena dissidência da antiga direção do PC”. Entre os anos de 1972 e 1974, o PC do B promoveu “a única guerrilha rural do Brasil”, a Guerrilha do Araguaia.

Sobre o PC do B, Daniel Aarão Reis Filho faz as seguintes afirmações:

Uma outra divergência teria peso determinante: a questão do partido de vanguarda. O PC do B reivindicava o passado, as experiências e o patrimônio teórico do PCB, ou seja, o marxismo-leninismo. Em relação a Stalin e ao stalinismo, optava por uma crítica nuançada: reconhecia erros e mesmo crimes, mas insistia no “saldo positivo” do regime stalinista. Em consequência, reivindicava por si o reconhecimento nacional e internacional como verdadeiro partido dos comunistas brasileiros, o único, o autêntico. O PC do B tentaria obter apoio do Partido Comunista da União Soviética (PCUS), do Partido Comunista Chinês (PCC) e dos revolucionários cubanos. Mas o movimento comunista estava em processo de cisão e se tornou problemático operar em tantas frentes ao mesmo tempo. Inviabilizada a manobra, o PC do B se definiria pelo campo dirigido pelos comunistas chineses (REIS FILHO, 1990, p. 40).

O partido citado acreditava que uma revolução popular no fim do mês de março de 1964 era iminente e apresentou críticas às reformas proposta pelo então presidente João Goulart. Para o partido, Jango era um porta-voz das classes dominantes e as suas

¹⁸ O jornal *Novos Rumos* foi lançado em 28 de fevereiro de 1959, no Rio de Janeiro. Ele era editado pelo PCB, e foi extinto em 19 de abril de 1964 (DIGITAL BRASIL, 2016).

¹⁹ O VI Congresso do PCB foi realizado em 1967, em São Paulo. As resoluções desse congresso podem ser consultadas em: <https://drive.google.com/file/d/0B8_gvWjrwU3ZeUhOb240c0t1OUk/view>.

propostas seriam uma manobra para “desviar as massas da única solução capaz de resolver todos os seus problemas: a solução revolucionária” (MORAES, 2011, p. 201).

Dois outros grupos de esquerda surgiram nos inícios dos anos 1960 no Brasil: a Ação Popular (AP) e a Organização Revolucionária Marxista – Política Operária (POLOP ou ORM – PO). O primeiro grupo formou-se em 1962, com um caráter autônomo, ligado ao movimento estudantil. A origem da AP está relacionada à Juventude Universitária Católica (JUC), organização de estudantes ligada à Igreja atuante nas décadas de 1950 e 1960. No ano de 1964, a AP defendia a “criação de uma alternativa política” que não fosse nem capitalista nem comunista, pois suas inclinações ideológicas convergiam para o humanismo cristão “mesclado com influências da Revolução Cubana”; mantiverem tal posicionamento mesmo não tendo mais “vínculos orgânicos com a JUC”. O segundo grupo, também ligado ao meio estudantil, foi formada em 1961 e constituiu-se a partir “de várias pequenas tendências alternativas ao PCB” (RIDENTI, 1993, p. 26). A POLOP acreditava que o Brasil estava maduro para o socialismo (REIS FILHO, 1990, p. 40).

Tanto o PCB quanto a POLOP e PC do B afirmavam que o Brasil “passava por um processo social objetivo”. As referidas organizações, conforme menciona Daniel Aarão Reis Filho (1990, p. 41), “embora diferentes” possuíam pontos em comum. Segundo o mesmo, tal aspecto pode justificar o fato de uma “visibilidade social de um perfil próprio” não ter se concretizado perante a sociedade. Nesse sentido, as lutas políticas das esquerdas “passaram quase despercebidas socialmente”.

As Ligas Camponesas foram outras organizações políticas de esquerda atuantes na conjuntura que antecedeu o golpe de 1964. Seus membros eram lavradores, estudantes e trabalhadores intelectuais. Suas atuações ocorreram principalmente na região do Nordeste, onde lutaram pela reforma agrária. Francisco Julião, advogado e depois deputado federal, ganhou notoriedade pela sua atuação nas Ligas. Em 1962, Julião fundou o Movimento Revolucionário Tiradentes (MRT). Sob influências da Revolução Cubana, o MRT pretendia pôr em prática a guerrilha rural. Outra organização que existiu no referido período foi o Partido Socialista Brasileiro (PSB), mesmo atuando na legalidade, não tinha uma grande força política, propunha o “socialismo democrático” (RIDENTI, 1993, p. 26-27).

O Partido Operário Revolucionário Trotskista (PORT) foi um pequeno grupo trotskista-posadista, cujos participantes eram estudantes, militares de baixa patente e alguns trabalhadores rurais e urbanos. Após o golpe de 1964, foi severamente reprimido. Mesmo com o grande isolamento social, conseguiu manter-se como “um aguerrido grupo

de extrema-esquerda”, não aderiram à luta armada após 1968. Outros grupos trotskistas surgiram nos finais dos anos 1960 e inícios dos 1970; no entanto, foi apenas no fim da década de 1970 que alguns deles conquistaram uma “projeção um pouco maior dentro da esquerda brasileira” (RIDENTI, 1993, p. 27).

Conforme já mencionado, as esquerdas não estavam prevenidas para um golpe de direita. O golpe militar de 1964 foi uma derrota para as esquerdas brasileiras, influenciando drasticamente na desagregação delas:

O momento exigia uma reflexão crítica sobre as bases sociais e históricas do desenlace inesperado. Por que um movimento tão amplo, inédito na história da república, fora vencido de forma tão melancólica? Como se haviam articulado com tanto êxito as elites dominantes? A nova situação impunha o repensar das fórmulas teóricas, dos programas, da estratégia e da tática. Parecia inevitável um amplo acerto de contas – uma reavaliação dos procedimentos, dos métodos de trabalho, da retórica e, sobretudo, das concepções sobre o Brasil e sobre a revolução brasileira (REIS FILHO, 1990, p. 45).

As organizações de esquerda sofreram uma derrota sem resistência em 1964. Mesmo aqueles que defendiam a resistência armada diante um golpe de direita, os nacionalistas, a POLOP e outros grupos, não se articularam para pôr em prática tal resistência. Não muito diferente disso, o PCB e demais grupos reformistas “assistiram perplexos à demolição de seus ideais”. Coube a essas organizações realizarem autocríticas, assim poderiam questionar os erros que influenciaram em suas derrotas em 1964 (RIDENTI, 1993, p. 27-28).

É possível que a fragmentação, o distanciamento dos anseios das massas populares, mesmo sendo eles os principais interesses das esquerdas, e a inexistência de uma estratégia de atuação eficaz e viável possam ser algumas das justificativas para o referido fracasso. Mais adiante apresentamos as interpretações feitas por Dênis de Moraes (2011) a respeito das possíveis razões que levaram ao fracasso das esquerdas em 1964. No entanto, elas não encerram a discussão. Sabemos que a história, ou, melhor dizendo, as análises e interpretações dos fatos históricos passam por transformações com o decorrer dos anos. Novas narrativas historiográficas sobre diferentes contextos da história do Brasil podem e devem surgir, o que nos faz concluir que ainda há muito para se analisar sobre a história das esquerdas brasileiras.

O processo de fragmentação sofrido pelas esquerdas brasileiras, sobretudo, pelo PCB, no contexto do pós-golpe, para Daniel Aarão Reis Filho (1990, p. 51) resultou da desmoralização, desorganização e dispersão “que dominavam o movimento popular”. Em

contrapartida, o poder do Estado passava por um “processo de centralização e unificação”.

O PCB, segundo Marcelo Ridenti (1993, p. 28), “não soube lidar com a derrota”, e muito menos conseguiu realizar uma autocrítica sobre sua atuação antes de 1964. Após o golpe militar de 1964, travou-se a maior luta interna da história do Partido. Luiz Carlos Prestes, o então secretário-geral, e a maioria da direção optaram por manter a velha linha do Partido. Essa postura culminou na perda de prestígio e influência política. As cisões sofridas pelo PCB também contribuíram para o seu desgaste. Entre os anos de 1965 e 1968, “as bases universitárias romperam com o Partido em todos os cantos do território nacional”, formando-se as dissidências estudantis – as “DIS”. Entre outras, formaram-se no estado do Rio de Janeiro a DI-RJ; na Guanabara, a DI-GB (as duas mais, tarde, passaram a ser denominadas como Movimento Revolucionário 8 de Outubro); formou-se a DI do Rio Grande do Sul; em São Paulo, a DI-SP; e em Minas Gerais os estudantes dissidentes integraram a CORRENTE.

Carlos Marighella²⁰ e Mário Alves lideraram as principais cisões do PCB. Marighella criou a Ação Libertadora Nacional (ALN) e Alves o Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR). Militantes do PCB de todo o Brasil deixaram o Partido para integrar essas novas organizações. Apesar de a ALN ter sua força principal em São Paulo e o PCBR na Guanabara, ambas conseguiram se organizar em âmbito nacional (RIDENTI, 1993, p. 28).

As cisões também foram vivenciadas por organizações de pequeno porte, como o PC do B. Entre 1966 e 1967, “mais da metade de seus membros” formou no Nordeste o Partido Comunista Revolucionário (PCR), e na região Centro-Sudeste, a Ala Vermelha do PC do B (ALA); esta também se dividiu, em São Paulo, formando o Movimento Tiradentes (MRT) e, em Minas Gerais, o Movimento Revolucionário Marxista (MRM). A AP também passou por transformações nos anos que sucederam o golpe militar. A organização aderiu ao maoísmo, abandonando o cristianismo. Esse novo posicionamento “desagradou aos setores da organização” e a fez “perder muitas bases”. Os setores descontentes com os novos rumos da AP passaram a seguir “uma linha com características leninista e guevarista” e, unindo-se a outros revolucionários, fundaram, entre os anos de 1968 e 1969, o Partido Revolucionário dos Trabalhadores (PRT). Existiram também

²⁰ Sobre a trajetória política de Carlos Marighella, ver Tandler (2011) e Magalhães (2012).

aqueles que deixaram a AP para integrar “grupos que realizavam ações armadas urbanas” (RIDENTI, 1993, p. 29).

Os movimentos nacionalistas de esquerda, cujos membros eram na sua maioria ex-militares de baixa patente, cassados em 1964, também não conseguiram manter uma unidade de atuação política. Diante disso, foi criado o Movimento Nacionalista Revolucionário (MNR), que protagonizou em 1967 “a frustrada experiência conhecida como guerrilha Caparaó”. Outros pequenos grupos foram formados, entre eles: O Movimento de Ação Revolucionária (MAR); a Resistência Armada Nacionalista (RAN); a Frente de Libertação Nacional (FLN); o Movimento Revolucionário 21 de abril (MR-21) e o Movimento Revolucionário 26 de março (MR-26). Muitos dos seguidores do nacionalismo de esquerda inseriram-se nas organizações marxistas de esquerda armada. Em 1968, formou-se a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), a fusão de um contingente do MNR com os dissidentes paulistas da POLOP. Como foi possível perceber, a POLOP também se desestruturou após o golpe, e o seu congresso de 1967 foi marcado pelas dissidências. Além da referida cisão em São Paulo, ocorreu outra em Minas Gerais, originando os Comandos de Libertação Nacional (COLINA). No ano de 1969, a VPR e os COLINA uniram-se e formaram a Vanguarda Armada Revolucionária – Palmares (VAR). Esta depois também se dividiu em: a VPR reconstituída e Dissidência do VAR-Palmares (DVP). Aqueles que permaneceram na POLOP, após o congresso de 1967, juntaram-se à dissidência gaúcha do PCB, formando o Partido Operário Comunista (POC), o qual também se segmentou (RIDENTE, 1993, p. 29).

Como foi possível perceber, mesmo antes do golpe, a esquerda brasileira não possuía uma organicidade. Antes de continuarmos as discussões sobre os caminhos seguidos pelas esquerdas após o golpe de 1964, achamos pertinente apresentar algumas análises de Dênis de Moraes a respeito do fracasso das esquerdas brasileira na referida conjuntura.

A partir de uma densa pesquisa e da realização de entrevistas com sujeitos que atuaram nas esquerdas brasileiras no período que antecedeu o golpe²¹, Dênis de Moraes (2011) termina seu livro apresentando quatro teses que servem como possíveis justificativas para a derrocada das forças progressistas no Brasil no contexto dos anos

²¹ A relação a seguir apresenta os entrevistados pelo autor: Waldir Pires, Francisco Julião, Gregório Bezerra, Sérgio Magalhães, Francisco Teixeira, Hebert José de Souza (Betinho), Luiz Carlos Prestes, Raul Ryff, Marcello Cerqueira, Celso Furtado, Hércules Corrêa, Darcy Ribeiro, Nelson Werneck Sodré, Rui Moreira Lima, Almino Afonso, Neiva Moreira, Eduardo Chuahy, Theotônio dos Santos, Leonel Brizola.

1960. A primeira delas defende que a confiança de que “nada deteria a marcha do movimento popular em direção às reformas de base”, influenciou nesse processo de derrocada. O presidente João Goulart prosseguiu, em um ritmo acelerado, com a implementação das reformas, não adotando uma política conciliatória “entre as reivindicações das classes subalternas e os interesses de frações das classes dominantes”. A base de sustentação do governo de Jango desagregou-se no Congresso e na sociedade civil, e a força de uma “propaganda ideológica anticomunista e antijangista” desestabilizou por vez o governo do referido presidente. Outro fator elencado por Moraes é que, apesar do projeto de reformas de Jango, muitas das reivindicações das camadas pobres da sociedade brasileira não eram atendidas (MORAES, 2011, p. 355-356).

Moraes afirma que as ambiguidades do bloco nacional-reformista influenciaram no distanciamento que o impediu de estabelecer de forma bem-sucedida um pacto de poder assimilável:

A correlação de forças, ao contrário do que se imaginava, era desfavorável; as alianças que se expressavam no bloco nacional-reformista não superavam suas ambiguidades e, com isso, distanciavam-se de um novo pacto de poder assimilável pela sociedade como um todo (MORAES, 2011, p. 356).

A segunda tese defende que o fato de a esquerda não ter uma unidade a impediu de pôr em prática “ações táticas eficazes”. Os segmentos da esquerda que constituíam o bloco nacional-reformista optaram, “cada qual ou em grupos”, por desenvolver estratégias próprias, inexistindo “convergências de métodos”. Sérgio Magalhães, um dos entrevistados por Moraes, afirmou que: “Em 1964, havia ideologia de esquerda, mas não havia política, no sentido de se atuar para a consecução dos objetivos” (MORAES, 2011, p. 356).

Outros entrevistados, entre eles, Francisco Julião, Neiva Moreira, Herbert de Souza, afirmaram que existia uma tendência das organizações de supervalorizarem suas formulações teóricas, as quais estavam acima “dos interesses gerais da luta pelas mudanças sociais”. Herbert de Souza chamou a atenção para as disputas internas²²: “Havia disputa de tudo. Disputa de lideranças, velhas concepções de poder e também velhas análises políticas que não correspondiam à realidade. As nossas teorias, já em

²² Um exemplo dessas disputas foram as candidaturas prévias para o processo eleitoral previsto para 1965 de Leonel Brizola e Miguel Arraes. Muitos dos entrevistados por Dênis de Moraes declararam que tais candidaturas promoveram uma divisão profunda na área progressista. A rivalidade pelo controle do movimento operário e camponês também teve influência nesse cenário (MORAES, 2011, p. 357).

1964, estavam atrasadas pelo menos uns 15 anos em relação ao que se passava no Brasil” (MORAES, 2011, p. 357).

A falha das esquerdas brasileiras de não conseguirem manter uma organicidade influenciou no fato de elas não vencerem os avanços do conservadorismo e da direita; esta, em contrapartida, se manteve organizada. Nas palavras de Francisco Julião:

O resultado é que, quando chega o momento de ajuste de contas com as forças reacionárias e as oligarquias – sempre bem orientadas, com grande tradição de unidade e organização –, os movimentos de esquerda se desfazem como espuma. Não encontram o caminho, nem sequer a unidade entre eles (MORAES, 2011, p. 357).

A terceira tese faz referência às contradições existentes entre os progressistas, as quais impossibilitaram que eles instituísem uma “direção político-ideológica ao bloco nacional-reformista”. Devido a isso não conseguiram uma oposição efetiva contra “a articulação do complexo conservador”.

Os grupos de esquerda tinham concepções divergentes de como se deveria pôr em prática a revolução. O PCB defendia uma opção democrático-burguesa, Brizola um populismo radicalizante e o PCdoB, a POLOP e o MRT as teses insurrecionais, influenciadas pelo foquismo cubano e pelo maoísmo. O posicionamento do PCB de uma transição pacífica para o socialismo foi muito contestado, sendo esse mais um dos fatores que teve influências no processo de fragmentação da esquerda brasileira (MORAES, 2011, p. 358).

A última tese apresentada pelo autor faz referências à responsabilidade de João Goulart pela derrota, uma vez que ele não foi capaz de “dirigir o movimento popular”, mantendo uma “relação dúbia, de avanços e recuos, de tensões mútuas” (MORAES, 2011, p. 358). De acordo com Marcello Cerqueira, Neiva Moreira e Luiz Carlos Prestes, Jango não conseguiu liderar com “as correntes empenhadas nas reformas”. Neiva Moreira, por sua vez, afirmou que se Jango tivesse assumido outra postura e tido outras atitudes, poderia ter resistido ao golpe:

Se Jango tivesse tido uma atitude mais corajosa, mais firme, se tivesse entregue os comandos militares a pessoas ideologicamente afins com a sua política de reformas, se tivesse tido o descortino de criar uma grande frente popular de luta, ele teria tido outras condições políticas para resistir ao golpe (MORAES, 2011, p. 359).

Por outro lado, Darcy Ribeiro e Raul Ryff não atribuem tal responsabilidade a João Goulart. Moraes menciona que, para Darcy Ribeiro, o “esquerdismo” impossibilitou que líderes como Leonel Brizola percebessem que, mesmo com dificuldades, o presidente

tinha propostas de avanços sociais “com uma profundidade que não tinha ocorrido antes na história brasileira”. Herbert de Souza, apesar de perceber hesitações na conduta política de Jango, considera que “o movimento popular não soube fazer uma leitura de Goulart como aliado”. Segundo ele: “Muitas vezes, na prática, nós colocávamos o Jango como um obstáculo ao desenvolvimento do processo político. Queríamos avançar, ir muito além do que a realidade realmente tornava possível” (MORAES, 2011, p. 359).

De acordo com as constatações de Moraes, para Nelson Werneck Sodré, Francisco Teixeira e Rui Moreira Lima, o governo de Jango sofreu uma derrota política motivada pelo isolamento e as contradições que ele apresentava; diante dessa situação, uma resistência, segundo os mesmos, “não surtiria os efeitos almejados”. Nelson Werneck Sodré chama a atenção para o caráter político do golpe de 1964: “Na realidade, o golpe militar de 64 foi um golpe político, vitorioso na área política. Isolado o governo, deu-se a operação militar de ocupação. A derrota já existia politicamente. O governo estava politicamente vencido” (MORAES, 2011, p. 360).

Os grupos de esquerda, na conjuntura de 1964, não encaravam a preservação da democracia como “o desafio principal”. “Democracia, para nós, era um negócio tático. Jogávamos muito com a ideia do quanto pior, melhor”, afirmou Hércules Corrêa. Em linhas gerais, cabe salientar que a democracia não foi apenas menosprezada pela direita (MORAES, 2011, p. 361).

Dênis de Moraes elenca algumas atitudes das esquerdas brasileiras, no período que antecedeu o golpe militar, que demonstram um distanciamento dos valores democráticos:

Essa prática do golpismo de esquerda remete-nos a 1964. Vejamos, sumariamente, alguns exemplos: 1) a proposta de Brizola de dissolver o Congresso eleito em 1962 e convocar uma Assembleia Constituinte, “de que participem trabalhadores, camponeses, sargentos, oficiais nacionalistas, homens públicos autênticos, e da qual seja eliminadas as velhas raposas da política tradicional”; 2) os focos guerrilheiros em pleno regime de liberdades democráticas, que deturparam o potencial de mobilização das Ligas Camponesas; 3) os sinuosos propósitos continuístas do próprio presidente Goulart; 4) o enfrentamento do princípio da hierarquia nas Forças Armadas (MORAES, 2011, p. 361-362).

Segundo ainda o autor mencionado: “A democracia dos anos de Goulart era apenas um meio para atingir o poder, e não um fim em si” (MORAES, 2011, p. 362). Essa falta de zelo pela democracia também pode ser apontada como um dos pontos fracos das esquerdas brasileiras, igualando-se, nesse ponto, ao posicionamento da direita. Esta conseguiu organizar-se, reuniu forças, soube influenciar a opinião pública e “supervalorizou eventuais saídas não institucionais cogitadas por frações voluntaristas do

bloco reformista” (MORAES, 2011, p. 362). O resultado nós já sabemos, um governo ditatorial que durou 21 anos e que até hoje reflete em algumas instâncias políticas e sociais do nosso país.

4.5 Só restou a eles a luta armada

Os grupos de esquerda passaram por uma transformação de seus perfis políticos, entre os anos de 1964 e 1968; todavia, não conseguiram escapar de uma nova derrota, esta ainda mais intensa (REIS FILHO, 1990, p. 79). Diante do cerceamento político e da intensificação da repressão, coube a algumas organizações de esquerda optarem pela luta armada; mais uma vez as “massas” não estavam “sintonizadas com os projetos e planos” dessas organizações. Elas estavam apegadas à ideia de que era função do partido de vanguarda “coordenar todas as formas de luta, legais, clandestinas e armadas”, além de “formular e realizar as alianças necessárias”. Tratando-se da luta armada, a vanguarda teria que realizar a luta “definir seus objetivos, escolher as regiões, selecionar os homens”, imaginar as palavras de ordem gerais; e defendiam também que a vanguarda devia determinar, em “cada momento, como cada classe revolucionária deveria participar do processo, sua maneira de se organizar e as formas de luta mais apropriadas a cada uma” (REIS FILHO, 1990, p. 65).

Marcelo Ridenti destaca que a luta armada foi a ação mais extrema de resistência à ditadura civil-militar. Não há como desvincular a ação armada da “herança politizadora anterior ao golpe”, da agitação social, da “efervescência cultural mundial de 1968” e da crise das esquerdas, que buscavam “novos modelos revolucionários internacionais” – tais como os de Cuba e os da guerra do Vietnã –, que serviam de inspiração para as soluções dos problemas vivenciados pela sociedade brasileira. As organizações de esquerda não lutaram apenas contra o fim das liberdades políticas e a crescente repressão, mas também contra as “medidas econômicas e politicamente excludentes da maioria da população”. Não que essas esquerdas tivessem projetos políticos viáveis que pudessem melhorar a situação dos pobres. Como bem menciona Ridenti, essas organizações não promoveram um projeto de redemocratização, mas, sobretudo, almejavam a revolução (RIDENTI, 1993, p. 64).

Nenhuma das organizações e movimentos de resistência, cada qual com seus posicionamentos ideológicos e táticas de atuação política, teve sucesso “no combate à política de repressão policial, arrocho salarial e restrições às liberdades democráticas impostas pela ditadura”. A intensificação da repressão cercou e restringiu as ações desses

grupos, além de intimidar a população (RIDENTI, 1993, p. 67), que poderia ter dado apoio a essas ações.

O custo financeiro para que os grupos de esquerda que aderiram à luta armada mantivessem suas ações era elevado. Os assaltos a bancos que promoviam não eram suficientes para suprir os gastos que tinham, tais como: aluguéis de casas para servirem de aparelhos utilizados como residência, local de reunião, depósitos de armas, entre outros. Além disso, esses assaltos geravam um efeito negativo perante a opinião pública. Em várias circunstâncias, humildes seguranças e soldados eram feridos ou mortos após o confronto com os guerrilheiros. A imprensa escrita e televisiva influenciou na consolidação da imagem desses sujeitos como “terroristas” (GORENDER, 1987, p. 158). Aspecto que reforça ainda mais o que afirmamos anteriormente a respeito do distanciamento dos propósitos dos grupos de luta armada diante das massas populares. Nas palavras de Jacob Gorender:

No escuro da clandestinidade, os dirigentes revolucionários se aprofundavam no engano fatal de que a justeza de sua causa, a audácia de seus feitos e a difusão de suas proclamações lhes garantiam o apoio das massas oprimidas (GORENDER, 1987, p. 158).

Jacob Gorender afirma ainda que os grupos que entraram na luta armada fizeram uso da concepção de violência incondicionada para justificar suas ações:

Em condições desfavoráveis, cada vez mais distanciada da classe operária, do campesinato e das camadas médias urbanas, a esquerda radical não podia deixar de adotar a concepção da violência incondicionada para justificar a luta armada imediata. A esquerda brasileira se motivou em suas próprias razões e as reforçou com idéias de impacto internacional nos anos 60. Nas circunstâncias da época, a concepção de violência incondicionada se traduziu praticamente em foquismo e terrorismo. A derrota era inevitável. O que está demonstrado (GORENDER, 1987, p. 249-250).

Por fim, independentemente dos fracassos das ambições das esquerdas brasileiras, cabe mencionar que, nas ditaduras, os limites entre as esferas privada e pública são imprecisos. A militância em organizações de resistência à ditadura civil-militar “arrasta a política para dentro da órbita privada” (ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 327). A clandestinidade, a prisão, a tortura são fatores que marcaram o passado de muitos desses militantes, e, se considerarmos os personagens do filme aqui em questão, promovem efeitos significativos nas formas como eles vivenciam o presente.

Sobre as necessárias análises ainda a serem feitas sobre as lutas das esquerdas brasileiras, Jacob Gorender apresenta a seguinte conclusão:

Agora, porém, ainda estamos muito próximos dos eventos. Os de idade madura e os idosos, somos contemporâneos deles. Para as gerações atuais e ainda para as próximas, prioritário é o estudo crítico das tentativas e derrotas da esquerda. Nenhuma complacência se admite na revelação e análises das responsabilidades de correntes políticas e de lideranças individuais. Se não quisermos o triste privilégio da infundável repetição dos erros (GORENDER, 1987, p. 250).

4.6 Os embates em torno da Comissão Nacional da Verdade (CNV)

Uma notícia de rádio, enquanto imagens de Brasília são apresentadas, anuncia o projeto do ministro José Carlos de Almeida de instauração de uma Comissão Nacional da Verdade. O radialista faz menção aos embates que envolvem a tal instauração: de um lado, os familiares dos mortos e desaparecidos que não estão representados na Comissão, e, do outro, os militares que não concordam com a instauração. O radialista enfatiza que a Comissão teria como papel revelar a história e influir na punição dos torturadores. Cabe ressaltar que, quando o filme estreou nas salas de cinema, a CNV já havia iniciado os seus trabalhos.

A Comissão Nacional da Verdade foi criada pela Lei nº 12.528/2011 e instituída em 16 de maio de 2012. A sua fundação e atuação estiveram imersas em uma série de polêmicas. O seu mandato encerrou-se em dezembro de 2014, sendo que a medida provisória n. 632 prorrogou as atividades da comissão até o referido período²³. Aqui não apresentaremos detalhadamente os processos que culminaram na sua criação nem os que dizem respeito às etapas de seus trabalhos, mas apenas apontaremos algumas conclusões a respeito dos papéis cumpridos pelas suas investigações no contexto de consolidação de uma memória coletiva sobre o regime dos militares.

Tratando-se das críticas dirigidas à CNV, Carlos Artur Gallo (2014, p. 80) menciona que a referida Comissão iniciou suas atividades em maio de 2012 “envolta em uma série de polêmicas”; de um lado estavam aqueles que questionavam a necessidade de seus trabalhos, e do outro os que chamavam a atenção para as limitações às quais a Comissão estaria sujeita. Grupos de defesa dos direitos humanos, juristas e membros da Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecimentos Políticos (CFMDP) afirmaram que tais limitações, como o curto tempo de vigência da Comissão (apenas dois anos), o pequeno número de membros (7 pessoas) e o objetivo de elucidar violações cometidas pelo estado entre os anos de 1946 e 1988, uma vez que esse período descaracterizava “o

²³ Cf. Comissão Nacional da Verdade (2019).

vínculo da atuação com o saldo da ditadura civil-militar”, poderiam prejudicar os resultados finais da CNV.

Uma comissão da verdade demorou a ser instituída no país, ressaltando que o governo dos militares chegou ao fim em 1985. Essa realidade do Brasil diferencia-se da maioria das vivenciadas por outros países onde Comissões da Verdade foram implementadas em épocas próximas ao término dos governos autoritários ou dos conflitos. Essa demora influi positiva e negativamente na atuação da CNV. Um aspecto negativo diz respeito ao fato de o distanciamento temporal ter dificultado a reunião “de evidências documentais e testemunhais sobre os acontecimentos” assim como “a localização dos restos mortais de desaparecidos”. Além disso, alguns familiares de mortos e desaparecidos e vítimas da repressão estão em idades avançadas e outros deles já faleceram, situação que minimizou “o impacto restaurador e reconciliador” que a comissão poderia ter promovido. Um aspecto positivo dessa instauração tardia é a identificação do que a ditadura civil-militar deixou de legado nas estruturas estatais (WEICHERT, 2014, p. 89).

Priscila B. Hayner (2011, p. 5), sem desconsiderar as especificidades de cada país que instaurou Comissões da Verdade, aponta alguns questionamentos de fatores que influem no funcionamento desses órgãos. Entre eles, se os depoimentos das vítimas e dos acusados devem ser públicos ou confidenciais e se os nomes dos violadores de direitos humanos nos períodos investigados pelas comissões devem ser divulgados nos relatórios. Tratando-se do caso brasileiro, foram realizadas audiências públicas, e os nomes de torturadores²⁴ e outros envolvidos com a repressão foram mencionados nos relatórios, tanto da Comissão Nacional quanto das estaduais, municipais e setoriais.

Carlos Artur Gallo (2015, p. 338) destaca que a CNV cumpriu com o seu papel de fomentação do direito à memória e à verdade “ao dirigir-se à população para desconstruir publicamente versões oficiais criadas pelo aparato repressivo”. A partir de 2013, a CNV esforçou-se em construir uma maior interação com o público tornando públicas informações sobre as atividades realizadas por ela.

Coube à CNV investigar, esclarecer e denunciar os crimes cometidos durante os governos autoritários, em uma sociedade na qual uma responsabilização histórica por esses crimes ainda não é concreta, e que por muito tempo esteve regida por discursos que optaram por uma “reconciliação”. Esta frustrou e silenciou as lutas por justiça das vítimas

²⁴ Cf. Folha UOL (2014).

e familiares de mortos e desaparecidos (QUINALHA, 2013, p. 183). Nesse sentido, é apropriado o questionamento de Priscila B. Hayner (2011, p. 4) a respeito da possibilidade de uma sociedade construir um futuro democrático fundado em uma cegueira, negação ou história esquecida. Por mais que existam defensores de que a melhor solução seja seguir adiante e esquecer o passado, a verdade torna-se essencial para a consolidação dos direitos democráticos e para a não repetição dos crimes.

As investigações das Comissões da Verdade podem influir em processos de promoção da justiça, sugerir medidas de reparação às vítimas, reunir acervos importantes para a memória coletiva e, principalmente, trazer recomendações de reformas institucionais que possam acabar com os resquícios autoritários que permanecem nos órgãos estatais e na sociedade (WEICHERT, 2014, p. 87). A CNV cumpriu boa parte das funções elencadas acima, mas o grande entrave para a consolidação efetiva de suas ações encontra-se na impossibilidade de punir juridicamente os violadores de direitos humanos, mesmo diante de todas as provas reunidas:

Note-se que as comissões da verdade não são aceitas, pelo direito internacional dos direitos humanos, como substitutivas dos órgãos judiciários de investigação e tampouco suprimem a necessidade de promoção da responsabilidade penal. O resultado do seu trabalho é apontado como revelação da “verdade histórica”, “verdade moral” ou “verdade macro”, em contraponto àquela que surge de um processo judicial, identificada como “verdade judicial”. Assim, a instituição e o funcionamento de uma comissão da verdade “não substituem a obrigação do Estado de estabelecer a verdade e assegurar a determinação judicial de responsabilidades individuais, através dos processos judiciais penais”, conforme decidido pela Corte Interamericana de Direitos Humanos (WEICHERT, 2014, p. 88).

Como menciona Renan Honório Quinalha (2013, p. 199), a lei que criou a Comissão Nacional de Verdade deixa claro que o princípio norteador de seus trabalhos seria a reconciliação nacional e que ela não teria caráter jurisdicional ou persecutório. Não obstante, o autor não desconsidera a importância da referida comissão:

Apesar de todas as limitações institucionais, as amarras políticas e os embates que consumiram tempo e energia consideráveis e que impediram maior efetividade e agilidade no cumprimento das tarefas, a Comissão Nacional da Verdade é um marco fundamental na redemocratização e na consolidação do Estado de Direito entre nós (QUINALHA, 2013, p. 200).

Marlon Alberto Weichert (2014, p. 97) acredita que as conclusões da CNV não estão reduzidas à “mera coleção de opiniões”, apesar de ela não exercer um poder judiciário. Ele defende que as constatações da Comissão não devem ser encaradas como “uma singularidade desconexa” sem vínculos com o “sistema legal aos quais pertencem”.

Diante disso, o relatório final da CNV “é um documento legal produzido para elucidar fatos que tinham versões conflitantes, e os quais o Estado decidiu que uma versão oficial fosse determinada”. Ainda segundo o autor, as conclusões da Comissão reforçaram que graves violações de direitos humanos foram cometidas e que tais violações são crimes contra a humanidade, sendo que o Poder Público não pode e não deve ignorá-las. A verdade trazida à tona pela CNV é uma expressão da “verdade estatal”, a qual deve ser considerada “pelos demais órgãos da administração pública”.

Entre as recomendações trazidas pelo relatório final da CNV está a sugestão de que as Forças Armadas brasileiras assumam publicamente a violência perpetrada por seus agentes durante o período investigado pela comissão; que ocorra a apuração e responsabilização civil, criminal e administrativa daqueles que praticaram violações aos direitos humanos na época da ditadura civil-militar, sendo necessária uma reformulação da Lei de Anistia; a incorporação dos valores democráticos e aqueles referentes aos direitos humanos aos currículos das acadêmicas militares; a proibição de atividades oficiais que visem comemorar o Golpe de 1964; o aperfeiçoamento e fortalecimento de um sistema nacional de prevenção e combate à tortura; a revogação da Lei de Segurança Nacional; a extinção da Justiça Militar estadual; a efetivação do direito ao acesso aos documentos produzidos durante a repressão (GALLO, 2015, p. 340-341).

O relatório final da CNV trouxe importantes contribuições ao processo de esclarecimento “sobre as graves violações aos direitos humanos durante” a ditadura civil-militar e recomendações de suma relevância “para a apuração do legado autoritário” que se manteve ativo no decorrer dessas décadas após a redemocratização do país. As conclusões da CNV têm de ser levadas em conta pela sociedade e pelos poderes do Estado (WEICHERT, 2014, p. 118).

Não é possível realizar uma previsão a respeito de quais recomendações serão implementadas (GALLO, 2015, p. 341). Contudo, é importante ressaltar as contribuições trazidas por esse documento:

1º) reconhece, de uma vez por todas, que violações aos direitos humanos foram praticadas pelo Estado brasileiro de forma sistemática, contando-se, para tanto, com uma estrutura bastante organizada, com centros de repressão e cadeias de comando em todas as regiões do país; 2º) ao contrário do que costuma ser dito com a finalidade de relativizar a dimensão da violência praticada no período, o relatório demonstra que a repressão política não foi restrita aos setores da luta armada, atingindo trabalhadores urbanos e rurais, professores e estudantes universitários, militares dissidentes, indígenas e pessoas com orientação sexual diferente; 3º) chama a atenção para o fato de que o êxito do Golpe de Estado e a manutenção da ditadura foram possíveis devido ao apoio de parcelas da

sociedade civil e de empresários que se beneficiaram da modernização econômica implementada no país (GALLO, 2015, p. 341).

Algumas lacunas ainda não foram preenchidas pelas conclusões apresentadas pela CNV, entre elas “o número de vítimas de prisão arbitrária e tortura em geral” e dados referentes aos mortos de desaparecidos no campo e “entre os povos indígenas” (WEICHERT, 2014, p. 120). A CNV também poderia ter analisado quais os prejuízos ocasionados pela “cassação de professores, do desrespeito à autonomia universitária, da interdição à discussão filosófica, da censura a currículos, da imposição de disciplinas de índole autoritária”. Além disso, poderiam ter sido investigados os impactos do autoritarismo político no sistema de saúde, na previdência, na moradia e na política de distribuição de terras (WEICHERT, 2014, p. 122).

Como discutiremos mais adiante, ainda há uma disputa em torno da memória da ditadura civil-militar no Brasil. Enquanto existir uma impunidade jurídica tratando-se dos crimes cometidos nesse período, sempre haverá espaço para uma memória que valorize a ação dos militares e questione todas as denúncias e comprovações a respeito das violações aos direitos humanos que foram feitas até o momento. A crise política de 2016, que culminou no *impeachment* ilegítimo da presidenta eleita Dilma Rousseff, desencadeou uma série de retrocessos políticos, os quais surtiram efeitos, sobretudo, nas políticas públicas de cunho social. O ponto máximo de retrocesso foi a eleição de Jair Bolsonaro para presidente da República, em 2018. Nesse cenário, cabe-nos apenas uma projeção pessimista sobre o alcance e a efetivação das recomendações apresentadas pela CNV.

A democracia brasileira ainda carece de um maior amadurecimento. Nesse sentido,

em suma, a Comissão Nacional da Verdade não foi o início e nem é o fim do processo de justiça de transição no Brasil. Ela foi uma estratégia demandada pela sociedade civil e entregue – ainda que tardiamente – pelo governo. A Comissão deixa como principal legado o reconhecimento oficial de que ditadores e repressores praticaram crimes contra a humanidade no Brasil durante o regime militar, e que duas demandas essenciais para superar esse histórico de graves violações aos direitos humanos permanecem em aberto: a responsabilização dos perpetradores e a reforma institucional das forças de segurança pública (WEICHERT, 2014, p. 128-129).

Em outros momentos desta tese questionamos a “reconciliação histórica” que marcou o processo transicional no Brasil. Isso não quer dizer que não concordemos com o argumento de que as dores do passado sejam superadas, mas mantemos um posicionamento firme no que diz respeito ao não esquecimento dos crimes cometidos nesse passado ditatorial. A grande questão é: há a possibilidade de superar os traumas sem esquecer as violências sofridas? Priscila B. Hayner (2011, p. 4), entre outros

questionamentos, indaga se “a verdade leva à reconciliação”. Em outras palavras, “é necessário conhecer a verdade para alcançar a reconciliação?”. Como bem menciona a autora, reconciliação é um “conceito nebuloso”, o qual é “afetado por outros fatores, além de saber ou reconhecer a verdade sobre erros do passado”.

O nosso ponto de vista, tratando-se da realidade brasileira, é de que o processo de justiça de transição levado a cabo pelo Estado brasileiro não deveria ter sido regido pela “promoção de uma reconciliação”, e sim pela “promoção da justiça”, ou seja, identificar e punir os responsáveis pelas prisões arbitrárias, pelas sevícias, pelos desaparecimentos e pelas mortes daqueles que de alguma forma ousaram questionar e lutar contra o regime estabelecido após o golpe de 1964. Em suma, acreditamos que a verdade seja necessária independentemente do fato de ela culminar ou não em uma reconciliação.

*

Após a cena descrita anteriormente, nos é apresentada uma nova situação, na qual Irene assiste imagens antigas de exilados políticos voltando ao Brasil. Tais imagens tomam conta do quadro. Os cinegrafistas acompanham esses retornos e registram o abraço caloroso entre dois homens.

Figura 82 – Fotograma da cena de uma imagem de arquivo que remete à Anistia



Fonte: Murat, 2013, 01:19:19

Nós interpretamos a sequência dessas cenas como uma alusão à Lei de Anistia de 28 de agosto de 1979, que possibilitou o retorno dos exilados ao Brasil. Em contrapartida, também “perdoou” os crimes de tortura tão cometidos contra aqueles que se rebelaram contra o regime. Os trabalhos da CNV e das demais comissões foram restringidos devido à Lei de Anistia. Eles tornaram públicos vários crimes cometidos no período de 1946 a 1988, mas os responsáveis por esses crimes não receberam as devidas punições, e não há expectativa sobre se um dia essas punições de fato ocorrerão.

A discussão na cena seguinte entre o ministro José Carlos e Ricardo demonstram os embates e as restrições acerca das possibilidades de abertura dos arquivos das Forças

Armadas e a punição dos torturadores. O ministro vai ao hospital onde os seus amigos encontram-se, trazendo a notícia de que Paolo será libertado da prisão. Ricardo critica o amigo ministro: “Você continua ingênuo. Para você aparentemente tudo vai dar certo. Os arquivos vão ser abertos, os torturadores vão ser processados...” (MURAT, 2013, 01:19:44 – 01:19:53). José Carlos rebate a crítica:

O que é isso? Olha, eu estou aqui porque eu queria ficar do lado de vocês, ao lado da Ana. E agora vai ficar essa pegação no meu pé? Olha aqui, cara, eu tô tentando, eu tô tentando mesmo! Mas, se você quer saber, também acho que não temos condições políticas de fazer isso nesse momento. O governo tem outras prioridades (MURAT, 2013, 01:19:53 – 01:20:19).

Ricardo mantém seu discurso pessimista e crítico: “Exatamente a explicação que eu estava esperando. Aliás, por falar em pegar no pé, não é?! O Zito e o Paulinho continuam puxando tua perna de noite!” (MURAT, 2013, 01:20:20 – 01:20:33). A discussão entre eles continua. Apesar da intervenção de Irene, José Carlos revida o comentário do amigo: “É verdade, talvez os fantasmas existam mesmo. Mas talvez não existissem se você na época não tivesse falado tanto!” (MURAT, 2013, 01:20:33 – 01:20:42). Zezé interrompe a discussão entre os dois amigos, lembrando-os de que eles estão ali reunidos por causa da Ana.

Nesse momento do filme, notamos referências às lutas, com avanços e retrocessos, para trazer à tona as verdades referentes às violações de direitos humanos cometidos durante a época da ditadura civil-militar no Brasil. Mais adiante apresentaremos um panorama sobre as medidas adotadas no país no que diz respeito ao direito à memória e à verdade. Em linhas gerais, cabe mencionar os esforços dos familiares dos mortos e desaparecidos políticos nos processos de implementação de políticas de reparação e suas lutas constantes para fortalecer uma memória sobre o período de repressão militar²⁵. Tal atuação faz-se necessária, uma vez que vivenciamos uma tendência de conservadorismo crescente em nossa sociedade, a qual faz apologia a tal período histórico desconsiderando as violências perpetradas pelos militares durante os vinte e um anos de governo ditatorial.

4.7 Ana: o símbolo de uma geração

A personagem Ana, no nosso ponto de vista, representa uma espécie de elo entre esses amigos, bem como a ligação que eles mantêm com o passado de luta política e a necessidade, no tempo presente, de promoverem uma avaliação sobre o papel que

²⁵ Uma análise sobre a atuação dos familiares de mortos e desaparecidos políticos pode ser encontrada em Gallo (2014). Cabe fazer referência ao trabalho da historiadora Janaina de Almeida Teles (2012a).

cumpriram no passado, e o papel que ainda cabe a eles cumprir no contexto atual. Ela simboliza uma geração de utopias desfeitas pelo tempo²⁶.

Em uma das cenas finais do filme, Ana tem uma conversa com Irene. Em tais cenas percebemos o quanto se perderam as utopias da personagem Ana e o quanto ela sente-se deslocada: “Afinal, valeu a pena?” (MURAT, 2013, 01:25:32 – 01:25:34), pergunta a Irene. Esta demora para responder, volta-se para a amiga, que fuma um cigarro: “Ana, faz uma força. Eu, o Eduardo, todo mundo precisa de você” (MURAT, 2013, 01:25:48 – 01:25:54). Ana responde convicta:

Não! Nem você, nem o Eduardo precisam mais de mim. A minha identidade se foi nessa história de revolução perdida. Tudo a que eu me dediquei a criar, uma mulher forte, uma mulher intelectual, tudo isso foi embora. Os que se suicidaram tiveram a lucidez enorme e todo mundo tem vergonha deles. Eles morreram por uma coisa que valia a pena! Também não consegui me envolver por tudo isso que está aí... (MURAT, 2013, 01:25:55 – 01:26:26).

Figura 82 – Fotograma da cena da conversa entre Irene e Ana



Fonte: Murat, 2013, 01:26:22

Irene pede para que Ana fique. Esta permanece um tempo em silêncio e depois volta a falar: “O que me pergunto é se vale a pena hoje? Você acha normal uma pessoa que estudou, leu, não ter trabalho para ter objetivo. Não ter cotidiano?” (MURAT, 2013, 01:26:50 – 01:26:55). Irene mais uma vez pede para que a amiga não se vá. Ana afirma: “Estou sobrevivendo a mim mesma!” (MURAT, 2013, 01:27:10 – 01:27:11). Esse último diálogo entre as duas personagens do filme simboliza, de acordo com o já mencionado, as ideologias e utopias que se perderam com o passar dos anos. Simboliza também a não superação dos traumas de um passado marcado pela repressão contra aqueles que ousaram opor-se ao sistema político estabelecido após o golpe civil-militar de 1964. Ana não

²⁶ Perspectiva próxima da defendida por César Alessandro Sagrillo Figueiredo (2017).

sobrevive. Mas sua existência mantém-se viva entre seus amigos. Em outras palavras, mantém-se viva entre uma geração de utopias desfeitas.

Lucia Murat não fez um filme apenas para contar a história de uma amiga de militância política, mas de uma geração, da qual ela fez parte²⁷. Uma geração que reconhece os erros cometidos, mas que continua acreditando na importância que as suas lutas tiveram no passado e dos desdobramentos que elas tiveram no presente. Uma geração afetada pela violência de Estado perpetuada pelas instâncias dos governos dos militares. Uma geração que vem buscando espaços para contar suas histórias e influir na memória coletiva referente à ditadura civil-militar no Brasil. Uma memória que ainda se encontra em construção e que pode ser afetada por práticas políticas conservadoras e reacionárias que não reconhecem, ou omitem, os crimes cometidos no país entre os anos que os militares estiveram no poder.

Trata-se de um filme que novamente parte de uma esfera privada, as relações afetivas dos e das personagens com Ana, para discutir questões referentes à ditadura civil-militar no país, principalmente as que dizem respeito à atuação da esquerda, à publicização dos crimes e à punição dos mesmos. Na conjuntura em que o filme foi lançado, o campo de debate sobre esse passado tinha legitimidade em instâncias governamentais, tendo em vista os trabalhos de investigação realizados pela CNV e as demais. Atualmente, esses espaços estão sendo minados, e o legado deixado pelos trabalhos realizados pelas diversas Comissões da Verdade corre o risco de ser negligenciado e deslegitimado. Mais do que nunca nos resta a luta pela afirmação de memórias críticas sobre o período da ditadura civil-militar no Brasil.

4.8 O direito à memória e à verdade no Brasil

Na atualidade, o direito à verdade tem como característica o fato de ser duplamente um direito individual e coletivo. No direito individual, o que está em destaque é a garantia do direito de saber, assim como o direito dos familiares dos mortos e desaparecidos em cultivar a memória de seus entes. “Nesse caso, esse direito representa a essas pessoas uma forma de resistência à violência a elas imposta pelo arbítrio do Estado e, nesse modelo,

²⁷ Em entrevista concedida em janeiro de 2018, a cineasta mencionou um dos debates que quis desenvolver ao realizar o filme: “Tinha o debate, nessas alturas. O Denys Arcand tinha feito *As Invasões Bárbaras*, eu falei: ‘É um filme que tem essa mesma realidade que é um grupo de esquerda!’ Mas a gente tem duas coisas muito diferentes dos canadenses; primeiro, a gente se arreventou, assassinatos, nos fodemos de quatro; eles não. Não viveram essa experiência em grau de dor que a gente viveu; e, segundo, porque a gente está no poder, foram essas duas coisas que eu pensei em trabalhar. Essa contradição de estar no poder e a dor do passado”.

se apresenta como mecanismo de reparação da dignidade das vítimas e de suas famílias” (PINHEIRO; MACHADO; BALLESTEROS, 2013, p. 21-22).

Já no direito coletivo, o direito à verdade é uma prerrogativa da sociedade e assume a função de mecanismo para “garantias de não repetição”, uma vez que possibilita o fortalecimento da democracia e de suas instituições através da identificação “das lacunas nos pesos e contrapesos que permitem os excessos do Estado”. Em linhas gerais, e de acordo com o que consta na avaliação do Conselho de Direitos Humanos da ONU em um relatório de agosto de 2009, apresentado à Assembleia Geral, “a sociedade como um todo tem o direito de saber e a responsabilidade de lembrar” (PINHEIRO; MACHADO; BALLESTEROS, 2013, p. 22). Em suma, o esclarecimento das mortes não apenas ocasionadas no período da ditadura civil-militar, mas também as de nossa contemporaneidade tem de ser considerado um direito de toda a sociedade, e não apenas dos familiares das vítimas.

Os debates em torno do direito à memória e à verdade no país assumiram maiores dimensões a partir da publicação do Terceiro Programa Nacional de Direitos Humanos (PNDH-3), lançado em dezembro de 2009, cuja instituição deu-se por via do Decreto nº 7.037. Nas diretrizes 23 a 25 estão indicações de como o Estado brasileiro deveria promover políticas de revisão da legislação a respeito dos direitos humanos e de fundação de museus e centros de memórias sobre as violações do passado ditatorial. Entre outras propostas, o Programa apresentou a de formação de um grupo de trabalho, cuja função foi a elaboração do projeto de lei que visou à criação de uma Comissão Nacional da Verdade com a função de investigar os crimes da ditadura civil-militar. As referidas diretrizes fomentam: o reconhecimento da memória e da verdade como direito humano da cidadania e dever do Estado; a prevenção da memória histórica e a construção pública da verdade; e a modernização da legislação relacionada à promoção do direito à memória e à verdade, fortalecendo a democracia.

O Programa passou por algumas modificações. O Decreto nº 1.177, de maio de 2010, modificou alguns termos das sentenças presentes nas diretrizes. Sobre essas mudanças, cabe mencionar a análise de Renan Honório Quinalha:

Uma breve análise comparativa entre os textos original e final que se refletiu sobre a lei aprovada que instituiu a Comissão Nacional da Verdade, no que se refere às medidas mais polêmicas acima apontadas, permite concluir que houve uma supressão de referências como “repressão ditatorial”, “regime de 1964-1985”, “resistência popular à repressão”, “pessoas que praticaram crime de lesa humanidade” e “responsabilização criminal sobre casos que envolvam atos relativos ao regime de 1964-1985” (QUINALHA, 2013, p. 195).

Essas alterações foram motivadas pela oposição de setores que mantêm vínculos com o regime autoritário. As principais preocupações desses grupos eram: diluir “em um período histórico mais longo, sem identificação expressa com a ditadura civil-militar de 1964-1985”, as reivindicações por verdade, memória e justiça; a não penalização das violações de direitos humanos promovidas pelos governos dos milhães e a não caracterização delas como crimes de lesa humanidade, uma vez que estes últimos são “insuscetíveis de graça, anistia e prescrição”, de acordo com o que foi “consolidado no campo do Direito Internacional dos Direitos Humanos”; a última preocupação foi a de “deslocar as medidas do campo de ação mais imediata para o debate público com uma terminologia mais vaga e menos vinculante”. Diante disso, houve a substituição do termo “reponsabilidade criminal” por “reponsabilidade civil”, “em referências a ações judiciais já existentes de familiares e do Ministério da Fazenda (MPF) nessa seara” (QUINALHA, 2013, p. 195-196).

As instalações das Comissões da Verdade, nacional, estaduais, municipais e institucionais, no nosso ponto de vista, correspondem a uma das mais importantes políticas governamentais de fomento ao direito à memória e à verdade. Apesar de críticas com relação à atuação desses órgãos e outras referentes aos resultados de seus trabalhos, elas cumpriram um papel importante no esclarecimento de eventos ligados à arbitrariedade do Estado brasileiro no decorrer dos anos de 1946 a 1988.

De acordo com o já mencionado, como resultados finais de suas pesquisas no decorrer de dois anos a CNV e demais comissões instauradas no país produziram relatórios, nos quais apresentam alguns esclarecimentos sobre as violações de direitos humanos cometidas pelo Estado. Apesar de levantamentos e sistematização de dados minuciosos, de preenchimentos de lacunas na nossa história, o fim dos trabalhos dessas comissões não correspondeu ao total esclarecimento dos crimes ocorridos no período autoritário e, também, não proporcionou a punição daqueles responsáveis pela repressão no país. Nesse sentido, no que diz respeito ao esclarecimento das mortes e dos desaparecimentos de militantes contra a ditadura há muito que ser feito.

Entretanto, os trabalhos dessas comissões marcaram um momento importante no campo simbólico e da memória da ditadura civil-militar, tornando públicas denúncias e informações sobre o período mencionado:

Assim, independentemente dos resultados desse debate, ele favorece a circulação de novos documentos, a propagação de depoimentos e a proposição de temáticas delicadas e/ou até então velados, como, por exemplo, a questão

em torno das responsabilidades tanto militares quanto civis (LONGHI, 2014, p. 94).

Após o término dos trabalhos da Comissão Estaduais da Verdade, em São Paulo e no Rio de Janeiro foram instauradas Comissões para investigar crimes cometidos na democracia brasileira. A comissão de São Paulo recebeu o nome “Mães de Maio”. Tais comissões tiveram como intuito trazer à tona os crimes cometidos pelo Estado, este representado pela polícia militar, contra, principalmente, os jovens negros moradores das periferias. Os trabalhos dessas comissões são importantes, pois no Brasil não ocorreu de fato a universalização da cidadania, mesmo após a instituição do regime democrático. O regime em questão não conseguiu erradicar ou atenuar a violência criminal urbana por vias da legalidade, uma vez que as políticas públicas de segurança e justiça conservaram significativos traços herdados do autoritarismo político (ADORNO, 1994, p. 101).

Cabe destacar o debate público surgido em 1990 após a descoberta da vala clandestina no Cemitério Dom Bosco em Perus, o que resultou, entre outros fatos, na realização da CPI dos Desaparecidos Políticos na Câmara Municipal de São Paulo (1990/1991) (LONGHI, 2014, p. 92-93)²⁸. Ainda na década de 1990, em 1995 foi entregue à Comissão Interamericana de Direitos Humanos (OEA) uma petição denunciando o Estado brasileiro como responsável pelos crimes e violações de direitos humanos ocorridos no período correspondente aos governos dos militares. A submissão definitiva ocorreu em 2009, e a causa foi ganha pelos familiares de mortos e desaparecidos políticos em novembro de 2010. O Estado brasileiro foi responsabilizado, sendo que se exigiu a realização de investigações, a punição dos culpados e a reparação às vítimas (LONGHI, 2014, p. 93).

Um ano antes do veredito da OEA, foi publicado um editorial no jornal Folha de S. Paulo, “Limites a Chavez”, em 12 de fevereiro de 2009, referindo-se à ditadura civil-militar brasileira como “ditabranda”. O texto ocasionou uma grande polêmica. Foi realizado um abaixo-assinado “Repúdio e Solidariedade” na internet com mais de 8 mil signatários (LONGHI, 2014, p. 93).

O abaixo-assinado não se manifestou apenas contra o referido editorial, mas também contra os comentários que o jornal dirigiu a Maria Victoria Benevides e Flávio

²⁸ É possível ter acesso ao relatório da CPI a partir do seguinte link: <https://www.documentosrevelados.com.br/geral/relatorio-final-da-cpi-sobre-a-vala-clandestina-de-perus/> Acesso em: 31 de mai. de 2018. Uma discussão sobre a abertura da vala como um dos marcos para constituição de uma memória sobre a ditadura civil-militar foi realizada por Janaína de Almeida Teles (2012b).

Konder Comparato (TOLEDO, 2009, p. 209). Os signatários representaram indivíduos de diferentes segmentos profissionais (TOLEDO, 2009, p. 210). Em um sábado, dia 7 de março de 2009, cerca de 400 pessoas fizeram uma manifestação em frente à sede da Folha de S. Paulo. O ato foi organizado pelo Movimento dos Sem-Mídia (TOLEDO, 2009, p. 214).

Diante da repercussão negativa ocasionada pelo editorial, o jornal reconheceu o “erro” ao utilizar o termo “ditabranda” para caracterizar a ditadura brasileira. Todavia, Caio Navarro Toledo²⁹ enfatiza que a Folha de S. Paulo não refutou por completo a sua “versão da história” que considera uma brandura dos governos dos militares:

Um aparente “recuo” do jornal viria apenas 19 dias após o sinistro Editorial da “ditabranda”. Por meio de ardilosa Nota, o Diretor Editorial, Otávio Frias Filho, reconhecia o “erro” e a conotação leviana do uso da noção de “ditabranda”. Muito longe de proceder a uma rigorosa e consequente autocrítica – que implicaria o jornal desculpar-se em face da ofensa à memória dos brasileiros e brasileiras que foram mortos, torturados ou desapareceram no combate à ditadura militar –, o Diretor Editorial reiterava a fraudulenta versão da “brandura” da ditadura brasileira. Na mesma direção, um acadêmico foi convocado pelo jornal para apoiar a “revisão histórica” da Editoria. Em “Ditadura à brasileira” (2009), Marco Villa prestou-se a esse trabalho ao afirmar: “O regime militar brasileiro não foi uma ditadura de 21 anos. Não é possível chamar de ditadura o período 1964-1968 (até o AI-5), com toda a movimentação político-cultural. Muito menos os anos 1979-1985, com a aprovação da Lei de Anistia e as eleições para os governos estaduais em 1982” (VILLA, 2009). Fica implícito que, a rigor, a ditadura posterior a 1964 – que jamais é conceituada e analisada pelo historiador – teria existido apenas durante dez anos (1969-1979) (TOLEDO, 2009, p. 213).

Em suma, o autor destaca que o abaixo-assinado expressou as possibilidades de questionamentos e mobilizações contra a falta de qualidade de algumas informações veiculadas pelos órgãos de imprensa nacional; e a luta pela “democratização dos meios de comunicação no Brasil”. O documento também colocou em pauta o debate crítico diante da “revisão histórica” feita pela Folha de S. Paulo. Ele cumpriu um papel simbólico “na luta ideológica em torno da memória sobre 1964”. Os segmentos democráticos e progressistas da sociedade brasileira posicionaram-se contra “o insulto à memória dos que lutaram, foram torturados e morreram na luta pela redemocratização do país” (TOLEDO, 2009, p. 215).

A Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), sem sucesso, em 2010, tentou levar a cabo uma revisão da Lei nº 6.683, de 1979, a Lei de Anistia. Questionou-se a anistia dada

²⁹ O autor menciona que o diretor editorial do jornal, Otávio Frias Filho, reafirmou que a ditadura brasileira foi menos repressiva que as da Argentina, Chile, Uruguai e que “ditadura cubana, de esquerda” (TOLEDO, 2009, p. 213).

aos perpetradores das violações de direitos humanos no decorrer da ditadura civil-militar (LONGHI, 2014, p. 93)³⁰. O argumento central apresentado pela OAB foi o de que a Lei de Anistia é inconstitucional, pois a Constituição de 1988 considera a tortura um crime não suscetível de graça ou anistia³¹. O fato de o Supremo Tribunal Federal (STF) ter decidido pela não revisão da lei evidencia “o conservadorismo presente em importantes instituições brasileiras”. Outra questão problemática diz respeito ao fato de não ter existido uma ampla mobilização da sociedade civil apoiando a medida da OAB, o que “mostra o reduzido interesse de grande parcela dos brasileiros por esse assunto” (JOFFILY, 2012, p. 131).

Janaína de Almeida Teles, ao analisar os debates em torno das interpretações da Lei de Anistia, enfatiza que o processo político brasileiro que culminou com o retorno à democracia não foi acompanhado de “uma postura de escuta” seguida pela sociedade brasileira. Esse aspecto justifica a ausência da sociedade civil nas mobilizações em prol uma reformulação da Lei de Anistia:

Os entraves políticos que impediram a aprovação de uma Lei de Anistia “ampla, geral e irrestrita” para os presos políticos e a investigação dos crimes cometidos pela ditadura, considerando que as ações civis e os processos administrativos existentes não realizaram a produção de provas com a amplitude necessária e não buscaram a responsabilidade individual, dificultam a adoção de uma “postura de escuta” por parte da sociedade brasileira, o enfrentamento desse passado e o trabalho de luto (TELES, 2010, p. 76-77).

Glenda Mezarobba, em sua pesquisa de mestrado, considerou a premissa de que a anistia corresponde a um “processo político de longa duração”, iniciado em 1979, passando por redefinições no decorrer dos anos. Esse processo foi marcado principalmente por três momentos no âmbito da legislação federal: a Lei nº 6.683 (Lei de Anistia), a Lei nº 91.140 (Lei dos Desaparecidos) e a Lei nº 10.559 (referente à criação da Comissão de Anistia) (MEZAROBBA, 2003, p. 10). Em uma linha de argumentação semelhante à de Janaína de Almeida Teles, Glenda Mezarobba afirma que a inexistência no contexto brasileiro dos julgamentos dos violadores de direitos humanos influenciou no processo de não consolidação de memórias duradoras sobre a “tirania do Estado” (MEZAROBBA, 2003, p. 149-150).

Para Daniel Aarão Reis Filho, a Lei de Anistia “configurou um pacto de sociedade” (REIS FILHO, 2010, p. 172). E reforça a sua necessária revisão “quanto ao pacto de

³⁰ A OAB posiciona-se contra a Lei de Anistia desde 1979 (TELES, 2010, p. 80).

³¹ Cabe mencionar Dalmo de Abreu Dallari e Fábio Konder Comparato, entre os juristas que refutam a anistia dos violadores de direitos humanos durante a ditadura civil-militar.

sociedades que fundamentou e os silêncios implicados”. Essa revisão poderia tornar o Brasil “uma democracia mais sólida” (REIS FILHO, 2010, p. 177).

Na atualidade, os esforços para tornar possíveis os esclarecimentos sobre os desaparecimentos e as mortes durante o regime militar são realizados pela Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP), criada pela Lei nº 9.140/1995. É possível afirmar que a referida Comissão é resultado da militância e da luta dos familiares de pessoas que foram assassinadas e desapareceram no período de ditadura no Brasil³²:

De qualquer forma, é fato que as mobilizações de familiares, que iniciadas de forma instintiva e fragmentada, atravessando a primeira metade dos anos de 1970, encontraram, como fortalecimento da luta pela Anistia, espaço propício ao amadurecimento e à reelaboração da sua luta. Foi assim que, na vigência dos trabalhos dos Comitês Brasileiros pela Anistia (CBA's), criados em todas as regiões do país entre 1978 e 1979, os familiares foram integrando-se a essa campanha reivindicando: 1º a elucidação das circunstâncias das mortes e dos desaparecimentos dos seus familiares; 2º a localização dos seus corpos; 3º a punição dos envolvidos (GALLO, 2014, p. 40).

Entre as pesquisas realizadas pela CEMDP está a busca pela localização e identificação dos restos mortais dos militantes que se envolveram na Guerrilha do Araguaia (1967-1974) e daqueles enterrados na vala clandestina de Perus, em São Paulo. Fazemos referência também às investigações sobre a Casa da Morte, centro ilegal de detenção e tortura localizado em Petrópolis, cidade do Rio de Janeiro.

As mobilizações travadas pelos familiares dos mortos e desaparecidos políticos condizem com “um aspecto ético da luta por ‘verdade e justiça’” (TELES, 2012a, p. 296). Desde o início de suas atuações, os familiares organizaram dossiês sobre seus parentes. Sendo assim, eles são “coleccionadores das marcas do passado”. Por sua vez, esses documentos reúnem provas sobre as responsabilidades pelos crimes cometidos, que culminaram em mortes e desaparecimentos. Esses familiares “provocam, perturbem, interrogam e redimensionam o presente”. Suas lutas, nas palavras da historiadora Janaína de Almeida Teles, “traçam e retraçam os limites de suas (nossas) identidades e da sua incessante busca por delinear o encontro consigo e com os outros, bem como as fronteiras entre memória, história e justiça” (TELES, 2012a, p. 298).

Enfrentamos ainda dificuldades para ter acesso a alguns documentos produzidos no decorrer da ditadura civil-militar, de acordo com o que discutimos anteriormente. Os

³² A partir de janeiro de 2019, a comissão passou a integrar o Ministério de Mulher, da Família e dos Direitos Humanos.

arquivos representam um espaço “vivo de disputas políticas e sociais” (JELÍN, 2002b, p. 3). Como menciona Mariana Joffily (2012, p. 133), mesmo com “o caminho que o país percorreu em direção à democracia nas últimas décadas”, alguns são os empecilhos para obter acesso a determinadas informações, realidade que evidencia os limites da democracia no país. A disponibilização em plataforma on-line de documentos que dizem respeito a esse período da ditadura civil-militar é um grande avanço no que diz respeito ao direito à memória e à verdade, possibilitando que não apenas pesquisadores especializados tenham contato com documentos que esclarecem e representam aspectos do período de repressão, mas a sociedade civil de forma mais abrangente.

Um bom exemplo a ser citado é o projeto já mencionado Centro de Referências das Lutas Políticas do Brasil (1964-1985) – Memórias Reveladas, que viabiliza o acesso a uma série de documentos referentes ao período citado. Na plataforma on-line do Memórias Reveladas podemos encontrar documentos do DOPS, do Conselho de Segurança Nacional, da Comissão Geral de Investigações e do Serviço Nacional de Informações (GALLO, 2014, p. 75).

Em inícios dos anos 2000, foi criada a Comissão de Anistia vinculada ao Ministério da Justiça. Ela foi instituída pela Lei nº 10.559, de 13 de novembro de 2002, com objetivo de examinar os requerimentos da anistia política no Brasil. Os trabalhos da Comissão não se restringiram apenas à reparação por meio de indenizações aos cidadãos que sofreram algum tipo de violação de seus direitos no período correspondente à ditadura civil-militar³³. Os esforços da Comissão de Anistia também se centraram na formulação, implementação e fomento de políticas públicas visando ao estabelecimento da justiça de transição, medidas que tinham como enfoque a preservação da memória e a promoção da educação. Com a Medida Provisória nº 870, de janeiro de 2019, a Comissão de Anistia passou a integrar o Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos. O desenvolvimento de projetos em prol uma memória da ditadura civil-militar não se manteve como nos anos dos governos anteriores.

O conhecimento do passado é um fator importante para a construção e a consolidação da cidadania. As experiências históricas devem ser trazidas à tona, pois elas atuam de forma significativa na formação das memórias individuais e coletivas (BRASIL, 2009, p. 207). Políticas públicas são importantes para o estabelecimento do direito à

³³ A pesquisa de doutorado de Glenda Mezarobba (2007) analisa a prática de pagamento de indenizações aos familiares de mortos e desaparecidos políticos e também aos ex-presos políticos, comparando a experiência brasileira com a de países da América Latina, como a Argentina e o Chile.

memória e à verdade, mas as ações não devem estar restritas a esse campo. Outras instâncias de nossa sociedade operam nesse sentido de fomentar um debate público sobre os crimes cometidos no período que se estendeu entre 1964 a 1985. Há também outras preocupadas em denunciar os crimes cometidos pelo Estado em tempos de democracia.

4.9 A era das memórias

A memória não opera como mera transmissora de conhecimento e significações. O importante é perceber que ela cria significados. Em suma, ela deve ser entendida como uma ação que produz significados (MENESES, 2007, p. 17). Esses significados podem ter relações intrínsecas com os imaginários sociais, os quais podem ser fomentados tanto por instâncias institucionais como por produções culturais. É o que analisa Rebecca J. Atencio (2016) ao fazer referência à coincidência no lançamento do filme *Hoje* (Tata Amaral, 2013) e os inícios dos trabalhos da CNV. Para analisar esse fato, a autora escreve a respeito do ciclo da memória cultural no Brasil, cujo funcionamento, segundo ela, dá-se em quatro fases.

A primeira é a da emergência quase simultânea: por obra do acaso ou por intencionalidade, uma obra cultural ou várias obras culturais são lançadas em um período próximo à implementação de um mecanismo institucional:

A inauguração da CNV não inspirou ou ocasionou a criação de *Hoje*, que já estava em produção muito antes que uma comissão de inquérito sequer fosse imaginável – e nem o filme inspirou ou ocasionou a CNV. O que importa é que ambos “aconteceram” aproximadamente ao mesmo tempo (ATENCIO, 2016, p. 117).

Essa proximidade do lançamento do filme com o começo das atividades da CNV, e o fato de o filme tratar, em linhas gerais, das indenizações providas pelo Estado para as famílias dos mortos e desaparecidos ocasionaram algumas associações. O filme acabou deparando-se com um campo de debate já iniciado pela instauração da CNV, e é possível afirmar que o filme trouxe um respaldo maior para o órgão, pois as discussões assumiram dimensões maiores, uma vez que deixaram de restringir-se ao campo institucional, alastrando-se também pelo cultural.

Para Atencio (2016, p. 118), a simultaneidade leva à segunda fase: o surgimento de uma *associação imaginária* entre uma ou mais obras culturais e um mecanismo institucional. De acordo com o referido anteriormente, o público estabelece uma relação de associação entre os dois eventos. Entretanto, não são todas obras culturais que se

tornam públicas no mesmo período de um mecanismo institucional, que através do imaginário serão associadas a ele.

Ao estabelecer-se, “a percepção de uma associação imaginária” incentiva o processo que a autora denominou de *alavancagem*, a qual corresponde à terceira fase do ciclo cultural:

Certas pessoas e grupos se aproveitam ativamente dessa associação imaginária para promover determinados temas. Eles aprovam a associação e empenham-se em torná-la significativa. O resultado desses esforços de alavancagem é que tanto o mecanismo institucional como a obra cultural adquirem novos significados, multiplicando as oportunidades de envolvimento do público com ambas as esferas e possibilitando um novo olhar para o passado e o presente (ATENCIO, 2016, p. 119).

Ou seja, esse processo descrito por Atencio tem um valor positivo nos contextos sociais, pois faz com que discussões que ficariam restritas a determinados nichos atinjam proporções maiores de sujeitos, atuando diretamente nas leituras sobre passado e sobre o presente, no qual ele é discutido. Nesse sentido, a quarta fase diz respeito à *propagação*: a obra cultural pode ajudar no fomento de novas obras de cunho memorialístico. Ela pode servir de modelo a ser seguido, mobilizando a criação de novas obras culturais engajadas politicamente e de mecanismos institucionais voltados para promoção do direito à memória e à verdade.

Principalmente nos contextos sociais que tiveram passados marcados por violações dos direitos humanos, a memória deve ser tratada como política pública de gestão da história não apenas do passado, mas também do presente e do futuro. Assim, ela pode contribuir no processo didático-pedagógico de ensino e de aprendizagem da cidadania e da democracia. É preciso que os cidadãos entendam o ocorrido, pois somente por meio do esclarecimento do passado eles podem fomentar uma “opinião pública proativa em favor de práticas sociais civilizatórias e emancipacionistas de todos”, para que os crimes cometidos em regimes autoritários não se repitam no presente (LEAL, 2012, p. 8).

A memória é imprescindível na apuração da verdade e da justiça em realidades que passaram ou passam por violações dos direitos humanos (LEAL, 2012, p. 9). Estratégias e políticas de memórias fazem uso de programas com métodos de “reconstrução identitária e democrática dos vínculos sociais”. Entre as ações que podem ser implementadas, Rogério Gesta Leal destaca:

(1) Reconstrução do âmbito social e cultural, com a utilização de atividades artesanais, artísticas, educativas, promoção de grupos de autoajuda, grupos de apoio, etc. (2) Apoio individual e familiar centrado no trabalho em grupo,

terapia individual e familiar, abrindo espaços para que as pessoas possam compartilhar suas experiências, o que pode ser útil para romper o silêncio. (3) Treinamento de pessoas locais em capacidades de apoio psicossocial para encarar e tratar o impacto traumático, com apoio e seguimento institucional. (4) Grupos de autoajuda, formados por sobreviventes de conflitos violentos e por familiares dos que morreram ou desapareceram, gerando espaços seguros e amistosos em que pode haver o compartilhamento de experiências. (5) Importância das formas simbólicas de expressão do reconhecimento do ocorrido, como cerimônias e rituais, evidenciando ícones sociais que mantenham vivas as lições dolorosas do passado (memoriais, parques, placas nas ruas, celebração de aniversários, etc.) (LEAL, 2012, p. 9).

Algumas ações elencadas por Rogério Gesta Leal foram implementadas no Brasil. No caso da cidade de São Paulo, há a Coordenação de Direito à Memória e à Verdade ligada à Secretaria de Direitos Humanos e Cidadania, que teve entre os seus objetivos o resgate da memória das violações dos direitos humanos cometidos na cidade entre 1964 e 1988.

Compactuado da análise de Rebeca J. Atencio, percebemos que instâncias governamentais podem em parcerias com as instâncias culturais promover ações visando à promoção dos direitos humanos. A Mostra Cinema e Direitos Humanos, que foi promovida por anos pela então Secretaria de Direitos Humanos do Governo Federal, exemplifica bem essa situação.

A partir do contato com outras pesquisas que realizaram análises mais densas sobre uma filmografia que traz discussões sobre e representações da ditadura civil-militar, chegamos à conclusão de que há predominância nos filmes pós-1979 da atuação da esquerda. Mesmo que algumas obras a representem de forma simplista, pouco problematizada, pode-se afirmar que existe uma tendência de contar a história da ditadura civil-militar pela perspectiva daqueles que lutaram contra o regime. Dá-se, assim, em nossa contemporaneidade uma visibilidade para os grupos da esquerda, a qual estes não possuíam no período da ditadura. A resistência e as violações de direitos humanos representadas pelas práticas de tortura, desaparecimentos e mortes são os cernes da representatividade cinematográfica.

Esse fato expressa o que Mariana Joffily define como “a vitória da esquerda no campo da memória histórica sobre a ditadura militar” (JOFFILY, 2012, p. 131). Em 2010, Daniel Aarão Reis Filho afirmava: “Está em curso, sem dúvida, a elaboração de uma história oficial da esquerda, um gênero sempre criticado por estas mesmas esquerdas, mas agora retomado por elas, ou parte dela, uma vez entronizados no poder” (REIS FILHO, 2010, p. 179).

Entretanto, é importante enfatizar que o “triunfo simbólico de uma memória crítica” ao governo dos militares não implicou a consolidação plena da democracia e dos ideais de esquerda “na reorganização do Estado e das relações sociais”. Os referenciais do regime democrático brasileiro após o fim da ditadura civil-militar foram influenciados e “limitados pelas políticas do regime militar sancionada pelos seus beneficiários no processo de transição política” (NAPOLITANO, 2015, p. 18).

O cenário político estabelecido no país a partir de 2016 distancia-se do de 2010. A esquerda, ainda fragmentada, vem perdendo cenário político e esteve engajada na luta contra o governo estabelecido após o golpe, definição adotada pelas esquerdas e simpatizantes para definir as circunstâncias políticas que culminaram no *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff.

O esforço das direitas foi o de “cultivar a memória do golpe como intervenção salvadora”, cujas defesas foram a democracia e a civilização cristã, tendo um papel importante no combate ao comunismo ateu, à baderna e à corrupção. Para consolidação dessa memória, foram mobilizados meios educacionais e os da propaganda. Em um primeiro momento, o referido esforço “teve resultados apreciáveis”. E o termo “revolução” era empregado para designar o golpe militar de 1964. No entanto, enquanto a impopularidade da ditadura foi ganhando mais adeptos, essa versão das direitas passou a perder sustentação. Os valores democráticos passaram a conquistar cada vez mais simpatizantes, e as versões da esquerda, formuladas desde a derrota imposta pelo golpe, “passaram a aparecer com mais vigor”. Essa memória apagou a radicalização “e o confronto propostos pela maré reformista”, principalmente dos setores mais radicais. Não havia mais resquícios do “ímpeto ofensivo que marcara o movimento pelas reformas de base, evaporou-se o reformismo revolucionário”. As esquerdas e Jango “ressurgem como *vítimas* bem intencionadas, atingidas e perseguidas pelo movimento golpista” (REIS FILHO, 2004, p. 39-40, grifos do autor).

A memória hegemônica teve seu triunfo restrito aos direitos humanos e não proporcionou a constituição de políticas efetivas de cunho investigativo dos crimes cometidos, as quais visariam às devidas punições dos perpetradores. Coube à CNV “conciliar as práticas e discursos”, com o objetivo de produzir relatos que pudessem ser considerados uma “história oficial” da ditadura civil-militar brasileira, informando “as futuras ações institucionais e representações simbólicas sancionadas pelo Estado brasileiro” a respeito do período. Contudo, o relatório gerou reações dentro de setores

militares, o que deixa evidente “que as polêmicas internas ao Estado estão longe de serem superadas” (NAPOLITANO, 2015, p. 31).

As memórias individuais e coletivas estão à mercê de flutuações referentes aos momentos em que elas são articuladas, e uma memória nacional é alvo de lutas políticas (POLLAK, 1992, p. 204), de acordo com o que demonstramos neste capítulo:

A memória é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações que são do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo impressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. Isso é verdade também em relação à memória coletiva, ainda que esta seja bem mais organizada. Todos sabem que até as datas oficiais são fortemente estruturadas do ponto de vista político. Quando se procura enquadrar a memória nacional por meio de datas oficialmente selecionadas para as festas nacionais, há muitas vezes problemas de luta política. A memória organizadíssima, que é a memória nacional, constitui um objeto de disputa importante, e são comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo (POLLAK, 1992, p. 204).

As esquerdas que amargaram derrotas “nos campos dos enfrentamentos sociais e históricos puderam ressurgir vitoriosos nas batalhas de memória” (REIS FILHO, 2010, p. 40). Contudo, diante dos acontecimentos políticos recentes no Brasil, percebemos que há lutas a serem travadas para que essa memória permaneça como a vencedora.

Beatriz Sarlo menciona como textos não acadêmicos, sobretudo os baseados “em fontes testemunhais” escritos sobre as décadas de 1960 e 1970 na Argentina e em outros países da América Latina, têm como sustentação a esfera pública, pois “parecem responder plenamente às perguntas sobre o passado”. Esses textos, segundo Sarlo, “garantem um sentido, e por isso podem oferecer consolo ou sustentar a ação”. São dotados de princípios simples que “reduplicam modos de percepção do social e não apresentam contradições com o senso comum de seus leitores, mas o sustentam e se sustentam nele”. Diferente da história acadêmica, que, apegada ao método, apresenta hipóteses, esses textos aliam-se ao senso comum da população e apresentam certezas (SARLO, 2007, p. 14-15). No entanto, a história acadêmica, com interesse por novos temas, tem contribuído com importantes análises sobre diferentes contextos e realidades, mas a difusão desse conhecimento ainda não alcança a população em ampla dimensão. Os filmes também assumem essas características.

Quando as ditaduras chegaram ao fim na América Latina, o lembrar foi um ato importante na restauração “dos laços sociais e comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela violência de Estado” (SARLO, 2007, p. 45). O trauma, nas palavras de Márcio Seligmann-Silva, “é a ferida da memória” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 84).

E, diferente do contexto descrito por Walter Benjamin, ele não impediu os relatos e a escuta sobre a violência de Estado promovida pelas ditaduras na América Latina (SARLO, 2007, p. 47):

O choque da violência de Estado jamais pareceu um obstáculo para construir e escutar a narração da experiência sofrida. A novidade dessa experiência, tão forte como a novidade dos fatos da Primeira Guerra Mundial a que se referia Benjamin, não impediu a proliferação de discursos. As ditaduras representaram, no sentido mais forte, uma ruptura de épocas (como a Grande Guerra); mas as transições democráticas não emudeceram por causa da enormidade desse rompimento, pelo contrário, quando despontaram as condições da transição, os discursos começaram a circular e demonstraram ser indispensáveis para a restauração de uma esfera pública de direitos (SARLO, 2007, p. 47).

Interpretações alternativas e, até mesmo, rivais dos passados ditatoriais na América Latina e as memórias a seu respeito passaram a ocupar “um lugar central nos debates culturais e políticos”. Passando a ocupar a esfera pública, sendo elas importantes para a afirmação das sociedades democráticas. Tais memórias e interpretações também são elementos importantes nos processos de reconstruções das identidades dos indivíduos e também das coletivas em sociedades que passaram por períodos de violência e trauma (JELÍN, 2002a, p. 5).

Confiar nos testemunhos das vítimas é imprescindível para a “instalação de regimes democráticos” e para a reparação dos danos, de modo a se fazer justiça. Mas não se deve ignorar o fato de esses “discursos testemunhais” serem discursos, não podendo “ficar confinados numa cristalização inabordável” (SARLO, 2007, p. 47). Como afirmamos anteriormente, as memórias podem e devem ser analisadas, contextualizadas ou, nas palavras de Elizabeth Jelín, historicizadas.

Os debates sobre as memórias de períodos repressivos e de violência políticas são importantes na consolidação e garantias dos direitos humanos para toda a população, abrangendo todas as classes, raças, gêneros, orientações ideológicas, orientações sexuais, religiões etc. Os sujeitos que vivenciam esses debates “vinculam seus projetos democratizantes e suas orientações sobre o passado a partir das memórias do passado” (JELÍN, 2002a, p. 11).

Todavia, de acordo Tzvetan Todorov, as memórias podem deparar-se com fracassos, que as impedem de cumprir as funções mencionadas. Esses fracassos manifestam-se na sacralização da memória (um isolamento radical das recordações) e por meio da “banalização ou assimilação abusiva do presente ao passado” (TODOROV, 2002, p. 195). Essas situações fazem com que o específico não seja apreendido. O autor

menciona a importância de se conhecer as especificidades: “La especificidad no separa un acontecimiento de los demás, lo une a ellos. Cuanto más numerosos son estas relaciones, más particular (o singular) se hace el hecho” (TODOROV, 2002, p. 196)³⁴.

Beatriz Sarlo afirma que os meios de comunicação contribuíram com o fato de as memórias terem se tornado produtos de consumo (SARLO, 2007). Esse fato também é destacado por Elizabeth Jelín:

En la época que nos toca vivir, en la cual a través de los medios de comunicación de masas se plantea una “publicización” de la vida privada en los *talk shows* y los *reality shows*, que banalizan los sentimientos y la intimidad, se corre el riesgo de que el género testimonial caiga en la exposición (¿excesiva?) y en la espectacularización del horror. Si el terrorismo de Estado y la represión violaron la intimidad requiere reconstruir también los espacios privados y la intimidad. En este contexto, las modas testimoniales corren peligros sobre los que hay que alertar (JELÍN, 2002a, p. 97)³⁵.

Apesar dessas situações mencionadas pelo autor e pelas autoras, as memórias, de acordo com o que discutimos nesta tese, cumprem um papel importante para a afirmação das democracias e também no que diz respeito à justiça. Quando ocorrem mudanças institucionais em um Estado e na relação Estado-sociedade, ocorrem lutas entre sujeitos que “reclamam o reconhecimento e a legitimidade de sua palavra e suas demandas”. As memórias daqueles que foram “oprimidos e marginalizados” que tiveram suas integridades físicas afetadas, por causa das mortes, desaparecimentos forçados, torturas, exílio e prisões “surtem com uma dupla pretensão, a de dar a versão ‘verdadeira’ da história a partir de sua memória e a de reclamar justiça”. Nessas circunstâncias, memória, verdade e justiça “parecem confundir-se e fundir-se”, uma vez que “o sentido de passado de quem está lutando é, na realidade, parte da demanda por justiça no presente” (JELÍN, 2002a, p. 42-43, tradução nossa).

Partindo do ponto de vista de Tzvetan Todorov de que “o uso adequado da memória é o que serve a uma causa, e não o que se limita a reproduzir o passado” (TODOROV, 2002, p. 208, tradução nossa), acreditamos que os traumas relacionados ao passado ditatorial não devem ser superados, e sim ressignificados em nossa contemporaneidade

³⁴ “A especificidade não separa um acontecimento dos demais, os une. Quanto mais numerosas são essas relações, mais particular (ou singular) o fato se torna” (tradução nossa).

³⁵ “Na época em que vivemos, na qual através dos meios de comunicação de massas se propõe uma publicização da vida privada nos *talk shows* e no *reality shows*, que banalizam os sentimentos e a intimidade, corre-se o risco de o gênero testemunho cair na exposição (excessiva?) e na espetacularização do horror. Se o terrorismo de Estado e a repressão violaram a intimidade, exige-se reconstruir também os espaços privados e a intimidade. Nesse contexto, as modas dos depoimentos correm perigos sobre os que devem ser alertados” (tradução nossa).

para evitar-se o esquecimento. A memória deve ser entendida como um motor do regime democrático brasileiro:

Apesar de difícil, e, por vezes, dolorosa, a memória das atrocidades cometidas se afigura, também, como uma parte de políticas públicas de prevenção à violência no futuro, assim como contribuem para o desmantelamento dos mecanismos que fizeram possíveis os horrores perpetrados em face dos Direitos Humanos e Fundamentais, reconstruindo algumas relações sociais atingidas por tais processos (LEAL, 2012, p. 16).

4.10 Uma memória não consolidada: os avanços dos discursos pró-ditadura civil-militar no Brasil

Quando esta pesquisa foi iniciada, em 2016, era perceptível o avanço de ondas conservadoras no cenário político brasileiro. As eleições de 2018 consolidaram tal avanço. As perspectivas para as políticas públicas acerca do direito à memória e à verdade não são mais as mesmas que presenciamos até os inícios de 2016. Nosso contexto político atual é outro, sendo que “a memória vencedora da esquerda” citada anteriormente corre sérios riscos de perder o espaço legítimo que ocupou durante anos na história recente do nosso país.

Marcos Napolitano faz referência a um revisionismo³⁶ sobre a ditadura civil-militar que não ficou refém da memória hegemônica. Nesse cenário, é crescente a legitimação de memórias de extrema-direita, que se propagam a partir das seguintes vertentes: a) o negacionismo que nega os crimes de tortura cometidos e a existência de presos políticos; b) a nostalgia que veicula uma visão romantizada do período, ressaltando uma prosperidade, “honestidade pública e segurança aos trabalhadores”; c) o autoritarismo conservador como meio legítimo para superar a “crise política e moral brasileira, rejeitando valores liberais ou socialistas”; d) o elitismo “como forma de explicar a crise moral da sociedade brasileira da era PT”; e) o moralismo que dissemina um discurso de que a política é um “reino de corrupção”, sendo necessária “uma cruzada moral” para recuperar “as instituições corrompidas pelo ‘lulismo’” (NAPOLITANO, 2015, p. 34).

O que justifica essa nossa premissa dos riscos de a memória da esquerda perder espaços de legitimidade é o fato de o presidente da República Jair Bolsonaro declarar publicamente seu posicionamento pró-ditadura civil-militar, desconsiderando todas as

³⁶ Uma corrente revisionista com historiadores conhecidos e de inclinações progressistas pode ser notada durante os três governos presidenciais do PT. Contraditoriamente, houve uma extensão “de uma política de memória do Estado”, em consonância com a memória hegemônica, que faz severas críticas e denúncias dos crimes cometidos durante a ditadura civil-militar. Para Marcos Napolitano, esse revisionismo demonstra “uma fissura nas bases da memória hegemônica construída desde os anos 1970” (NAPOLITANO, 2015, p. 32).

violações de direitos humanos levadas a cabo durante esse período. O referido presidente em março de 2019 determinou que os quartéis comemorassem o golpe civil-militar de 31 de março de 1964. Em 31 de março de 2018, ele publicou um vídeo do Facebook no qual ele soltava um rojão em frente ao Ministério da Defesa, segurando um faixa de agradecimento aos militares “por não terem permitido que o Brasil se transformasse em Cuba”; ainda ressaltou que “O 7 de Setembro nos deu a independência e o 31 de março, a liberdade”. Com esse ato, como bem destacou a escritora e jornalista Eliane Blum (2019), o presidente da República “determinou que os crimes contra a humanidade, portanto imprescritíveis, que deveriam ter sido devidamente punidos, sejam agora comemorados oficialmente pelas Forças Armadas”, o que representa uma afronta e ameaça a nossa democracia:

Há vídeos dele dizendo que os militares mataram foi pouco. “Tinham que ter matado pelo menos uns 30 mil” e “se morrerem inocentes tudo bem”, afirma num deles. Seu herói declarado, Carlos Alberto Brilhante Ustra, é um torturador, reconhecido pela justiça brasileira como torturador, que chegou a levar crianças para ver os pais nus e arrebatados. Bolsonaro, quando candidato, ameaçou mandar opositores para a “ponta da praia”, referindo-se a uma base da Marinha usada como local de tortura e desova de cadáveres pelo regime de exceção. Disse também que faria uma “faxina” e que os opositores de seu Governo ou “vão para fora ou vão para a cadeia” (BLUM, 2019).

Em 2009, Jair Bolsonaro colocou um cartaz em frente ao seu gabinete com os seguintes dizeres: “Desaparecidos do Araguaia. Quem procura osso é cachorro”. Há dez anos atrás, o ato do político foi noticiado como sendo ele “o único parlamentar do Congresso que defende abertamente a ditadura”. Como estamos presenciando, os tempos são outros e os defensores do governo dos militares ganham voz e espaços institucionais. Vivemos uma época de “normalização da exceção”, nas palavras de Eliane Blum, e Bolsonaro e seus apoiadores usufruem da “deformação da democracia brasileira”. O cenário político atual demonstra, ou melhor, comprova a fragilidade das instituições democráticas no Brasil (BLUM, 2019).

Tratando-se das repercussões no que diz respeito às comemorações do golpe militar em 31 de março de 2019 pelas Forças Armadas, a juíza Ivani Silva da Luz, da 6ª Vara da Justiça Federal em Brasília, em 29 de março, proibiu o ato. Ela atendeu ao pedido da Defensoria Pública da União, que enfatizou “o risco e afronta à memória e à verdade” que o ato comemorativo representa, e também o uso do dinheiro público de forma irregular em comemorações desse tipo (NSC, 2019).

No evento de comemoração dos 211 anos da Justiça Militar, em 28 de março de 2019, o presidente negou que havia determinado a comemoração do golpe militar. Ele

afirmou que havia recomendado uma lembrança, que as Forças Armadas avaliassem o que está errado, o que está certo visando ao melhor para o futuro do país (NSC, 2019).

Ainda se tratando das repercussões no âmbito jurídico, Maria do Carmo Cardoso, desembargadora de plantão do Tribunal Federal da 1ª Região, suspendeu no dia 30 de março de 2019 a decisão judicial que havia proibido a comemoração do golpe de 1964 pelas Forças Armadas. Para ela, o ato do governo federal não representou uma violação da legalidade nem dos direitos humanos (POMPEU, 2019). A desembargadora refutou os argumentos apresentados pela Defensoria Pública da União:

Não visualizo, de outra parte, violação ao princípio da legalidade, tampouco violação a direitos humanos, mormente se considerado o fato de que houve manifestações similares nas unidades militares nos anos anteriores, sem nenhum reflexo negativo na coletividade. Constatado, ademais, que a nota divulgada pelo Ministério da Defesa, já amplamente veiculada pela imprensa, não traz nenhuma conotação ou ideia que reforce os temores levantados pelos agravados de violação à memória e à verdade, ao princípio da moralidade administrativa ou de afronta ao estado democrático de direito – o qual pressupõe a pluralidade de debates e de ideais (POMPEU, 2019).

Um dia após a decisão da desembargadora, um vídeo foi divulgado pelo Planalto exaltando o golpe de 1964. Ele foi transmitido via o WhatsApp oficial do governo federal utilizado pela Secretaria de Comunicação da Presidência. O narrador do vídeo é um homem não identificado, o qual enaltece os feitos do exército brasileiro (O Povo, 2019). A seguir a transcrição do referido vídeo:

Se você tem a mesma idade que eu, pouco mais, pouco menos, sabe que houve um tempo que o nosso céu de repente não tinha mais estrelas de outros, nem nossas vidas, nossos campos, nossos bosques mais flores e amores. Se você é jovem, já deve ter ouvido isso de seus pais. Mas se você quer mais detalhes, quer depoimentos, que ter certeza que isso é verdade, faça uma pesquisa. Consulte os jornais, revistas, filmes da época. Você vai ver: era, sim, um tempo de medos e ameaças. Ameaças daquilo que os comunistas faziam, de onde era imposto sem exceção. Prendiam e matavam seus próprios compatriotas. Havia, sim, muito medo no ar, greves nas fábricas, inseguranças em todos os lugares. Foi aí que, conclamado por jornais, rádios, tvs e, principalmente, pelo povo na rua, povo de verdade (pais, mães, igrejas), o Brasil lembrou que possuía um exército nacional, e apelou a ele. Foi só aí que a escuridão, graças a Deus, foi passando, passando e fez-se a luz. A bandeira verde e amarela voltou a tremular, e o medo deu lugar à confiança no futuro. O exército nos salvou! O exército nos salvou! Não há como negar! E tudo aconteceu num dia como o de hoje, um 31 de março. Não dá para mudar a história! O exército não quer palmas nem homenagens. O exército apenas cumpriu o seu papel! (O Povo, 2019).

Para Clóvis Gruner, passados 55 anos do golpe civil-militar, “a eleição de Bolsonaro em 2018 e sua decisão de comemorar o golpe” representam no plano simbólico “a derrota da democracia e a vitória da memória e do sentimento autoritário”. O professor

é otimista e espera que essa situação seja provisória (GRUNER, 2019). Nós, pelo contrário, não vislumbramos, no momento, alternativas que levem ao enfrentamento e à superação desse contexto.

Segundo Eliane Blum, as polarizações políticas devem ser superadas e os “antiesquerdistas” não devem desconsiderar a apologia ao crime e à violência que o político em questão promove:

A parcela dos brasileiros que se declara “antiesquerdista” precisa compreender algo com urgência. O ponto do bolsonarismo não é ser de esquerda ou ser de direita. O que Bolsonaro faz seguidamente é apologia ao crime e incitação à violência. Isso não tem nada a ver com ser de esquerda ou ser de direita. Uma pessoa de direita, mas com decência e respeito à lei, não faz apologia ao crime nem incitação à violência. Uma pessoa de esquerda, mas com decência e respeito à lei, também não faz apologia ao crime nem incitação à violência” (BLUM, 2019).

A oposição parece não ter aprendido com os erros do passado e não consegue organizar-se de forma eficaz. Perde-se entre suas brigas internas, desarticula-se. Tanto a esquerda quanto a direita que não concorda com o projeto político que Bolsonaro representa “precisam responder com projetos, precisam convencer as pessoas de que sua ideia é melhor para a vida, precisam mostrar qual é a diferença” (BLUM, 2019). Do contrário, vivenciaremos duros anos de retrocessos e de perda de direitos.

Essa realidade de avanço da direita não é um fato apenas no Brasil, a democracia liberal não deu conta de atender às expectativas e necessidades da população, nessa conjuntura a direita expande-se também pela América Latina, Estados Unidos e Europa (GOLDSTEIN, 2019, p. 17). Em nosso país, o seu fortalecimento deu-se concomitantemente com o declínio do projeto nacional desenvolvimentista do PT durante a crise do segundo mandato de Dilma Rousseff. No processo de crise e queda do governo da ex-presidenta, teve início a gestação em nosso país de “uma transformação na cultura política, em termos do debate público” (GOLDSTEIN, 2019, p. 22).

A eleição de Jair Bolsonaro em 2018 consagrou a tomada de poder da extrema-direita no Brasil. A crise política, social e econômica influenciou no aumento de sua popularidade e apoio de uma parcela significativa da população. No discurso de restauração de uma ordem levado a cabo por essa ala política, as liberdades democráticas são negligenciadas. É a primeira vez desde o fim da ditadura civil-militar que um candidato de extrema-direita “com uma agenda antifeminista, que promove o direito ao uso das armas e ataques militares às favelas é capaz de fazer sua mensagem alcançar diversos grupos da sociedade” (GOLDSTEIN, 2019, p. 25).

Nesse momento político vivenciado, todas as políticas de direito à memória e à verdade consolidadas por vias institucionais estão sendo desconsideradas e desmontadas. Mais do que nunca as lutas de organizações de direitos humanos que se engendram na sociedade civil assumem uma importância política. Vivemos uma época de grandes embates e do que pode ser chamado de “negação da memória”³⁷ da ditadura civil-militar brasileira.

³⁷ Segundo Pierre Vidal-Naquet (1988, p. 10), “os assassinos da memória escolhem bem seu objetivo: querem atingir uma comunidade nas mil fibras ainda dolorosas que a ligam a seu próprio passado. Lançam sobre ela uma acusação global de mentira e fraude”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Lucia Murat, em especial o filme *Que Bom Te Ver Viva* (1989), permite uma compreensão sobre a atuação das mulheres nas instâncias políticas, levando-nos ao entendimento de aspectos de uma história das mulheres. Histórias essas que ultrapassam os limites entre o tido como subjetivo e objetivo, entre a esfera privada e pública. Ao partir de suas experiências como mulher militante de uma organização de resistência à ditadura civil-militar, presa política e torturada, Lucia Murat possibilita que histórias de outras mulheres venham à tona. Nesse sentido, é possível afirmar que as experiências e memórias da cineasta são catalisadoras para que as de outras mulheres ocupem a esfera pública de nossa sociedade.

O filme mencionado assume o caráter de denúncia no que diz respeito às violências de Estado perpetradas pelos militares, indo contra um discurso de conciliação histórica ao evidenciar como a luta pelo não esquecimento ainda se faz necessária em nossa sociedade. Ele possibilita que as experiências do trauma das mulheres que deram seus testemunhos à cineasta deixem de estar restritas às “memórias subterrâneas” e possam inserir-se nas dinâmicas que constituem as narrativas históricas e as memórias coletivas sobre a ditadura civil-militar em nosso país.

Em *Quase Dois Irmãos* (2005), o debate é ampliado para as questões sociais. As experiências da cineasta são sobrepostas por uma proposta de narrativa e estética que visa trazer à tona uma experiência social marcada pelos conflitos relacionados às questões de classe e raça em nossa sociedade. Dentre o conjunto de filmes analisados, é o que mais trata de aspectos da sociedade brasileira, extrapolando os que dizem respeito à ditadura civil-militar. Ele recupera temáticas caras ao nacional-popular por meio de uma perspectiva atualizada pelo contexto social e político do Brasil, mas não rompe com alguns estereótipos recorrentes ao representar as classes populares.

O filme apresenta uma autocrítica da esquerda, esta mais contundente em *A Memória Que Me Contam* (2013), no que diz respeito aos fracassos das esquerdas em suas ações visando a uma relação mais próxima das classes pobres. Ele nos leva a pensar que as memórias da ditadura civil-militar, assim como as disputas e embates ligadas a elas, fazem parte de um contexto social, político e econômico marcado por problemas estruturais e por desigualdades, que minimizam as percepções da importância política dessas memórias diante da amplitude dos problemas citados.

As dimensões afetivas, subjetivas e autobiográficas são trabalhadas pela cineasta no filme *Uma Longa Viagem* (2011). É nessa obra que ela mais fala de si de forma direta. A combinação da linguagem documental com a ficcional permitiu uma abordagem mais afetiva das subjetividades, mas elas não perdem o seu valor político. A partir dele, notamos como a história da família de Lucia Murat foi afetada diretamente pelos acontecimentos políticos do país. Por essa razão, as experiências e memórias de Lucia e de seu irmão Heitor devem ser compreendidas considerando-se os desdobramentos políticos do Brasil pós-golpe de 1964. Elas assumem um valor político tendo em vista a relevância de suas inserções na memória social do país, assim como as das mulheres do filme *Que Bom Te Ver Viva*.

A Memória Que Me Contam (2013), por sua vez, é a obra que possibilita reflexões mais prolongadas sobre os embates geracionais, sobre a autocrítica da esquerda, sobre as políticas de memória a respeito da ditadura civil-militar e dos embates que a cercam, ao apresentar discussões mais recentes a respeito do período histórico mencionado. O filme também é um grande questionador do caráter conciliatório do processo de transição do país para a democracia. Cabe mais uma vez ressaltar o papel que os filmes de Lucia Murat e de outras e outros cineastas cumprem no que diz respeito ao direito à memória e à verdade, juntamente com as medidas provenientes do poder público, as quais estão sendo prejudicadas desde as últimas eleições para a Presidência da República, e as encabeçadas pela sociedade civil. Em síntese, as obras audiovisuais podem influir nos processos de circulação de narrativas históricas, como também nas configurações de memórias coletivas.

Mais do que nunca, conhecer o passado é imprescindível para a consolidação da cidadania. Para tanto, a memória tem uma importância expressiva para solidificação das democracias e para cumprimento da justiça. Os traumas não devem ser superados, mas ressignificados na luta pelo não esquecimento das violações de direitos humanos promovidas pelos militares. A obra de Lucia Murat pode ser considerada um dos símbolos dessa empreitada.

De acordo com o ressaltado em diferentes momentos desta tese, os filmes da cineasta, a partir de suas especificidades narrativas e estéticas, apresentam discursos de memórias sobre a ditadura civil-militar, privilegiando principalmente a resistência e os traumas das violências sofridas. Em *Que Bom Te Ver Viva*, sobressaem-se as memórias do trauma a partir das experiências das mulheres torturadas, entre elas as da própria cineasta. Cabe mais uma vez mencionar o valor de denúncia que essas memórias e

testemunhos assumem em nossa contemporaneidade, mesmo depois de três décadas de lançamento do filme. Em *Quase Dois Irmãos*, uma memória da resistência à ditadura civil-militar representada pelas figuras dos presos políticos é sobreposta a aspectos de experiências sociais afetadas diretamente por problemas como desigualdade, criminalidade e questões de classe e raciais. Por sua vez, *Uma Longa Viagem* nos leva a refletir sobre o lugar político que as subjetividades, afetividades e memórias de Lucia Murat e seu irmão Heitor ocupam em nossa sociedade. *Grosso modo*, é possível afirmar que ela e ele são representantes de uma geração. O mais contemporâneo dos filmes de Lucia Murat sobre a ditadura civil-militar, *A Memória Que Me Contam*, recupera algumas questões presentes em seus filmes anteriores, tais como a militância feminina nos movimentos de esquerda, as memórias afetivas e traumáticas, os embates geracionais, a autocrítica da esquerda, entre outros, aprofundando as discussões. A obra permite o debate acerca das políticas de memórias sobre a ditadura civil-militar por vias institucionais, mas a conjuntura na qual o filme foi lançado se comparada com a atual, permite-nos afirmar que os embates e disputas pelas narrativas e memórias da ditadura civil-militar assumiram novas proporções e que a sociedade civil mais do que nunca tem um papel importante em trazer para a cena política as memórias da resistência, dos traumas e das violências sofridas, uma vez que ações governamentais com esse propósito praticamente desapareceram com as eleições do atual presidente da República.

As narrativas e as memórias sobre a ditadura civil-militar estão inseridas em um campo de disputas e embates, sobretudo depois do avanço do conservadorismo político em nosso país, o que põe em risco as conquistas e espaços ocupados por aqueles que podem ser considerados porta-vozes das denúncias dos crimes cometidos durante a ditadura civil-militar no Brasil. O conjunto de filmes de Lucia Murat estudado nesta tese pode ser considerado um desses porta-vozes, daí a importância que essa filmografia assume em nossa sociedade. Sua circulação e ressignificações em uma esfera pública são manifestações das lutas contra o revisionismo e o negacionismo históricos que vivenciamos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

a) Obras consultadas

ADORNO, Sérgio. Violência, controle social e cidadania: dilemas na administração da Justiça Criminal no Brasil. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, São Paulo, n. 41 p. 101-127, dez. 1994.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAIS, Fernando A.; SCHWARCZ, Lilian Moritz (Org.). **História da vida privada no Brasil 4: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ALMEIDA, Teiky Raiany Souza de. **Memórias e traumas em *Que bom te ver viva***. 2014. 25f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual da Paraíba, Guarabira, 2014.

ALVES, Gabriela Santos; NASCIMENTO, Ursula Dart Bottrel. Uma longa viagem de Lucia Murat: marcas da relação prisão-liberdade no período ditatorial brasileiro. **Revista Savoirs en Prisme**, 2018. Disponível em: <<https://savoirsenprisme.com/numeros/09-dictature-et-image-absente-dans-le-cinema-de-non-fiction/uma-longa-viagem-de-lucia-murat-marcas-da-relacao-prisao-liberdade-no-periodo-ditatorial-brasileiro/>> Acesso em: 10 jul. 2019.

AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 173-184, jul./dez. 2007.

AMARAL, Ricardo Batista. **A vida quer é coragem: a trajetória de Dilma Rousseff, a primeira presidenta do Brasil**. Rio de Janeiro: Primeira Pessoa, 2011.

ARANTES, Maria Auxiliadora de Almeida Cunha. **Tortura: testemunhos de um crime demasiado humano**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2013.

_____. **Tortura: testemunhos de um crime demasiado humano**. 2011. 269f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

ARAÚJO, Maria Paula. Estratégias e memória da luta contra o regime militar no Brasil (1964-1985). In: FILHO, João Roberto Martins (Org.). **O golpe de 1964: o regime militar**. São Carlos: Editora da UFSCAR, 2006. p. 93-103.

ATENCIO, Rebecca J. O momento da memória: a produção artístico-cultural e a justiça de transição. **Revista Anistia: Política e Justiça de Transição**, Brasília, n. 10, p. 114-131, jan. 2016.

AUMONT, Jacques *et al.* **A estética do filme**. 2. ed. Campinas/SP: Papyrus, 2002.

AZEVEDO, Desirée de Lemos. O que falamos da Ditadura? Memórias da violência e da sobrevivência no filme “Que Bom Te Ver Viva”. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, n. 143, p. 13-22, abr. 2013.

BEHAR, Regina. Conterrâneos velhos de guerra: o cinema escreve a história “vista de baixo”. In: JUNIOR, Raimundo Barroso Cordeiro; CURY, Cláudia Engler; FLORES, Elio Chaves (Org.). **Cultura história e historiografia: legados e contribuições do século 20**. João Pessoa: Editora Universitária, 2010.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Alceu**, Rio de Janeiro, n. 15, p. 242-255, jul./dez. 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BEZERRA, Kátia Costa. Que bom te ver viva: vozes femininas reivindicando uma outra história. **Estudos de Literatura Contemporânea**, Brasília, n. 43, p. 35-48, jan./jun. 2014.

BRASIL. Lei nº 11.111, de 5 de maio de 2005. Regulamenta a parte final do disposto no inciso XXXIII do *caput* do art. 5º da Constituição Federal e dá outras providências: (texto revogado pela Lei nº 12.527, de 2011). Brasília, DF, 2011. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/lei/111111.htm>. Acesso em: 02 fev. 2018.

BRASIL. Decreto n. 5.584, de 18 de novembro de 2005. Dispõe sobre o recolhimento ao Arquivo Nacional dos documentos arquivísticos públicos produzidos e recebidos pelos extintos Conselho de Segurança Nacional – CSN, Comissão Geral de Investigações – CGI e Serviço Nacional de Informações – SNI, que estejam sob a custódia da Agência Brasileira de Inteligência – ABIN. Brasília, DF, 2005. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2005/Decreto/D5584.htm>. Acesso em: 03/02/2018.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAETANO, Maria do Rosário. Lucia Murat filma “Quase Dois Irmãos”. **O Estado de S. Paulo**, 28 de fevereiro de 2003, Caderno Dois, p. 1.

CARDOSO, Irene. A geração dos anos de 1960: o peso de uma herança. **Tempo Social: Revista de Sociologia da USP**, São Paulo, v. 17, n.2, p. 93-107, nov., 2005.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CARVALHO, Luiz Maklouf. **Mulheres que foram à luta armada**. São Paulo: Globo, 1998.

CATELA, Ludmila da Silva. Territorios de memoria política. Los archivos de la represión en Brasil. In: CATELA, Ludmila da Silva; JELÍN, Elizabeth (Org.). **Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdade**. Madrid: Siglo Veintiuno, 2002. p. 15-81.

CENTENO, Ayrton. **Os vencedores: a volta por cima da geração esmagada pela ditadura de 1964**. São Paulo: Geração Editorial, 2014.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 1773-191, 1991.

_____. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 1987.

COLLING, Ana Maria. **A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil**. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997.

COMISSÃO DA VERDADE DO ESTADO DE SÃO PAULO. Rubens Paiva: verdade aberta. 2015, t. I, pt. II – Verdade e Gênero. Disponível em: <<http://verdadeaberta.org/>>. Acesso em: 17 out. 2015.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. 2019. Disponível em: <<http://cnv.memorias-reveladas.gov.br/institucional-acesso-informacao/a-cnv.html>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

CORDEIRO, Janaina Martins. **Direitas em movimento**: a campanha da mulher pela Democracia e a ditadura no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2009.

CORRÊA, Felipe Botelho. As projeções de alteridade no espaço urbano carioca: a favela no cinema brasileiro contemporâneo. **Lumina**, Juiz de Fora, v. 9, n. 1/2, p. 51-61, jan./dez. 2006.

COSTA, Albertina de Oliveira *et al.* **Memórias das mulheres do exílio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

COSTA, Alessandra Sá Mello; SILVA, Marcelo Almeida de Carvalho. Novas fontes, novas versões: contribuições do acervo da Comissão Nacional da Verdade. **Revista de Administração Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 163-183, mar./abr. 2017.

CUNHA, Rodrigo de Moura e. **Memória dos ressentimentos**: a luta armada através do cinema brasileiro dos anos 1980 e 1990. 2006. 131f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Centro de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

DEPOIMENTO de Estrella D'alva Bohadana na Comissão da Verdade de Volta Redonda. **YouTube**. 28 jul. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IgPeZLIQtvq>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

DIAS, Giulia Solera; ALMOZARA, Paula. Nas “ruínas da narrativa”: uma abordagem sobre o cinema de Lucia Murat. **Gama, Estudos Artísticos**, Lisboa, v. 7, n. 14, p. 87-96, jul.2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

EUGÊNIO, Marcos Francisco Napolitano de. **Coração civil**: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980). 2011. 374f. Tese (Livre-Docência em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.

FERNANDES, Fernando. **Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul**. 2018. 377f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

_____. **Imagens divergentes, “conciliação” histórica: memória, melodrama e documentário nos filmes *O que é isso, companheiro?* e *Hércules*** 56. 2012. 229f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FERREIRA, Adriana Alexandre. **Narrativas de dor a partir do documentário *Que Bom Te Ver Viva***. 2014. 19f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual da Paraíba, Guarabira, 2014.

FERREIRA, Adriana Alexandre. **Narrativas de dor a partir do documentário *Que Bom Te Ver Viva***. 2014. 19f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual da Paraíba, Guarabira, 2014.

FERREIRA, Elizabeth Fernandes Xavier. **Mulheres, militância e memória**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FGV SEPEDOC. **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro pós-1930**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/leonel_brizola>. Acesso em: 02 out. 2017.

FICO, Carlos. História do Tempo Presente, eventos traumáticos, e documentos sensíveis: o caso brasileiro. **Varia História**, Belo Horizonte, v. 47, n. 47, p. 43-59, jan./jun., 2012.

FIGUEIREDO, César Alessandro Sagrillo. As representações fílmicas de Vera Silvia Magalhães: gênero, testemunho e resistência. **Revista Porto das Letras**, Porto Nacional, v. 3, n. 2, p. 22-42, 2017.

FOGLIA, Graciela. Aproximação a dois documentários sobre as ditaduras argentina e brasileira: estratégias na luta contra o esquecimento. **Baleia na Rede**, Marília, v. 1, n. 8, p. 175-187, dez. 2011.

FOLHA UOL. **Comissão aponta 377 responsáveis por crimes em lista inédita**, 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/poder/2014/12/1560242-comissao-aponta-377-responsaveis-por-crimes-em-lista-inedita.shtml>>. Acesso em: 17 fev. 2018.

FREIRE, Américo; FERREIRA, Jorge (Org.). **A razão indignada: Leonel Brizola em dois tempos (1961-1964 e 1979 – 2004)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

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

GALLO, Carlos Artur. A Comissão Nacional da Verdade e a reconstituição do passado recente brasileiro: uma análise preliminar da sua atuação. **Revista Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 20, n. 39, p. 327-345, jul./dez. 2015.

_____. **Para que não se esqueça, para que nunca mais aconteça**: um estudo sobre o trabalho da Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos no Brasil. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

GENTIL, Hélio Salles. Introdução. In: RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: a intriga e a narrativa histórica. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. p. X-XXII.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOLDENBERG, Mirian. Mulheres e militantes. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v.5, n.2, p.1-16, 1997.

GOLDSTEIN, Ariel. A ascensão da direita radical brasileira no contexto internacional. In: BOHOSLAVSKY, Ernesto; MOTTA, Rodrigo Patto Sá; BOISARD, Stéphane (Org.). **Pensar as direitas na América Latina**. São Paulo: Alameda, 2019. p. 17-36.

GOMES, Angela de Castro (Org.). **Escrita de si**: escrita da História. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GONÇALVES, Gabriela Peters Cremasco. Reflexões a partir do filme *Que Bom Te Ver Viva*. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 184, p. 159-170, jan./mar. 2001.

GREEN, James N. A proteção da privacidade com a abertura plena dos arquivos. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 205-216, jan./jun. 2011.

GURGEL, Marina. O percurso da memória. In: MIGLIORI, Cezar *et al.* (Org.). **IX Mostra Cinema e Direitos Humanos do Hemisfério Sul**. Brasília: Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República/Ministério da Cultura; Niterói: UFF, 2014. p. 192-194.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.

HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a idéia de espetáculo. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 78, p. 113-128, jul. 2007.

HAYNER, Priscilla B. **Unspeakable truths**: Transitional justice and the challenge of truth commissions. 2. ed. New York: Routledge, 2011.

HUTCHINSON, Carolyn Grace. **Body, voice, memory**: modern Latin American women's testimonies. 2010. 185f. Tese (Doctorate degree in Comparative Literature) – Graduate College, Universidade de Illinois, Urbana, 2010.

JELÍN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002a.

_____. Introducción. Gestión política, gestión administrativa y gestión histórica: ocultamientos y descubrimientos de los archivos de la represión. In: CATELA, Ludimila da Silva; JELÍN, Elizabeth (Org.). **Los archivos de la represión**: documentos, memoria y verdad. Buenos Aires: Siglo Veinteuno, 2002b.

JOFFILY, Mariana. Direito à informação e direito à vida privada: os impasses em torno do acesso aos arquivos da ditadura militar brasileira. **Estudo Histórico**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, p. 129-148, jan./jun. 2012.

JOFFILY, Olivia Rangel. **Esperança equilibrista**: resistência feminina à ditadura militar no Brasil. Florianópolis: Insular, 2016.

_____. Um corpo com campo de batalha. In: PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe (Org.). **Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul**. Florianópolis: Mulheres, 2010. p. 225-245.

_____. **Esperança equilibrista**: resistência feminina à ditadura militar no Brasil (1964-1985). 2005. 167f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

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

LAPERLA, Pedro Vinicius Asterito. **Brasis imaginados**: a experiência do cinema brasileiro contemporâneo (1990-2007). 2007. 227f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

LEAL, Rogério Gesta. **Verdade, memória e justiça**: um debate necessário. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2012.

LE GOFF, Jacques. **História & memória**. 7. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

LIMA, Indiara da Silva. **A construção de uma memória do regime militar**: uma análise do filme “O que é isso companheiro”. 2012. 97f. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2012.

LIMA, William da Silva. **400 x 1**: uma história do comando vermelho. 3. ed. Rio de Janeiro: ANF Produções, 2016.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LONGHI, Carla Reis. Vigilância e visibilidade: estratégias de controle da ditadura civil-militar. **Cadernos de História**, Belo Horizonte, v. 15, n. 22, p. 92-113, 1º sem. 2004.

LOPES, Nei. **Zé Kéti**: o samba sem senhor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

LUSVARGHI, Luiza Cristina. **Cidade de Deus e Cidade dos Homens**: pós-modernidade, exclusão social e novas tecnologias na produção audiovisual brasileira. 2007. 188f. Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MAGALHÃES, Mauro. **Marighella**: o guerrilheiro que incendiou o mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARTINS, Andrea França; MACHADO, Patrícia. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. **Galaxia**, São Paulo, n. 28, p. 70-82, dez. 2014.

MARTINS, Caiani Lopes. **Os traumas da ditadura na memória das ex-militantes no documentário *Que Bom Te Ver Viva***. 2011. 26f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) – Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2011.

MATOS, Teresa Cristina Furtado. Narrativa nacional, cinema brasileiro, tempo passado e tempo presente: reflexão sobre o lugar da memória. In: **XXIX Congresso Latinoamericano de sociologia Alas**. 30 de setembro a 4 de outubro de 2013, Santiago. **Anais do XXIX Congresso Latinoamericano Alas**. Santiago, Chile, 2013. p. 1-9. Disponível em: <http://actcientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT6/GT6_FurtadoMatos.pdf>. Acesso em: 14 maio 2018.

MEDEIROS, Angela; RAMALHO, Talita. *Que bom te ver viva: memória das mulheres*. **O Olho da História**, Salvador, n. 14, p. 1-14, jun. 2010.

MELO, Patrícia Bandeira. A intervenção cultural do discurso cinematográfico: os sentidos da ditadura militar no Brasil. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 68-80, maio/ago. 2010.

MENEGASSO, Aruana Mariá. **Anos de chumbo nas telas do cinema de Lucia Murat: reflexões envolvendo ensino de história, filmes e Ditadura Civil-Militar (1964-1989)**. 2018. 234f. Dissertação (Mestrado em Ensino e Processos Formativos) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2018.

MENEGUELLI, Gisella *et al.* A ditadura militar em tela: as (des)construções das identidades uma leitura do filme **Quase dois irmãos**. **Principia**, Juiz de Fora, v. 1, p. 1-9, 2008.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Os paradoxos da memória. In: MIRANDA, Danilo Santos de (Org.). **Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana**. São Paulo: Edições Sesc, 2007, p. 13-33.

MERLINO, Tatiana; OJEDA, Igor. **Direito à memória e à verdade: luta substantivo feminino**. São Paulo: Caros Amigos, 2010.

MERTEN, Luiz Carlos. Lucia Murat escava na memória da ditadura. **O Estado de S. Paulo**, 31 de fevereiro de 2003, Caderno Dois, p. 12.

MEZAROBBA, Glenda. **O preço do esquecimento: as reparações pagas às vítimas do regime militar (uma comparação entre Brasil, Argentina e Chile)**. 2007. 470f. Tese (Doutorado em Ciência Política) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. **Um acerto de contas com o futuro: a anistia e suas consequências – um estudo do caso brasileiro**. 2003. 206f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E SEGURANÇA PÚBLICA. **Memórias reveladas**. 2019a. Disponível em: <<http://www.memoriasreveladas.gov.br/index.php/historico>>. Acesso em: 03 fev. 2018.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E SEGURANÇA PÚBLICA. **Memórias reveladas**. 2019b. Disponível em: <<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/institucional-acesso-infor-macao/acervo.html>>. Acesso em: 19 fev. 2018.

MONTEIRO, Ygor Pires. **Lucia Murat**: trajetos de uma vida pela ditadura civil-militar – sensibilidades cinematográficas e história pública (1989-2012). 2018. 162f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

MORAES, Denis de. **A esquerda e o golpe de 64**. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

MORETTIN, Eduardo Victório. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debate**. Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. O ofício das sombras. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, Ano XLII, n. 1, p. 55-70, jan./jun. 2006.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. Aporias de uma dupla crise: história e memória diante de novos enquadramentos teóricos. **Saeculum: Revista de História**, João Pessoa, n. 39, p. 205-2018, jul./dez. 2018.

_____. Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. **Antíteses**, Londrina, v. 8, n. 15, p. 9-44, nov. 2015.

_____. *Rio, Zona Norte* (1957) de Nelson Pereira dos Santos: a música popular como representação de um impasse cultural. **Per Musi: Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, n. 29, p. 75-85, 2014.

_____. A música brasileira na década de 1950. **Revista USP**, São Paulo, n. 87, p. 56-73, set./nov. 2010.

_____. “O fantasma de um clássico”: recepção e reminiscências de *Favela dos Meus Amores* (H. Mauro, 1935). **Significações**, São Paulo, n. 32, p. 137-157, 2009.

NASCIMENTO, Juliana Marques do. **Guerrilheiras e biografias**: a imagem da mulher militante nos ciclos de memória sobre a ditadura civil-militar. 2019. 211f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

NASCIMENTO, Ursula Dart Bottrel do. **Marcas de uma escrita de si no cinema de Lucia Murat**. 2019. 102f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Territorialidade) – Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2019.

NETO, Arthur Autran Franco de Sá. Que Bom Te Ver Viva. In: MIGLIORIN, César *et al.* (Org.). **IX Mostra Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul**. Brasília: Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República/Ministério da Cultura; Niterói: UFF, 2014. p. 174-178.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 5. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

NORONHA, Danielle Parfentieff. Memórias, cinema e ditadura civil-militar: as disputas pela reformulação de memória nacional. In: III Encontro Anual AIM. 9 a 11 de maio de 2013, Coimbra. **Atas do III Encontro Anual da AIM**. Coimbra, Portugal, 2014. p. 393-404. Disponível em: <<http://aim.org.pt/atas/pdfs/Atas-IIIEncontroAnualAIM-38.pdf>>. Acesso em: 13 maio 2018.

OBERTI, Alejandra. Qué le hace el género a la memoria? In: PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe (Org.). **Gênero, feminismo e ditaduras no Cone Sul**. Florianópolis: Mulheres, 2010. p. 13-30.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PATARRA, Judith Lieblich. **Iara**: reportagem biográfica. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

PEREIRA, Miguel. Carri e Murat: memória, política e representação. **Significações**, São Paulo, n. 32, p. 189-203, 2009.

PIASSI, ViniciusAlexandre Rocha. Memória no ecrã: os trabalhos de memória da ditadura no cinema de Lucia Murat. **Revista Cantareira**, Uberlândia, n. 23, p. 5-20, jul./dez. 2015.

PINHEIRO, Paulo Sérgio; MACHADO, Pedro Helena Pontual; BALLESTEROS, Paula Karina Rodriguez. O direito à verdade no Brasil. **Revista Jurídica da Presidência da República**, Brasília. v. 15, n. 105, p. 17-32, fev./maio 2013.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

_____. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

QUASE IRMÃOS. Entrevista com Lucia Murat. **Taiga Filmes**. Disponível em: <http://www.taigafilmes.com/quase/o_filme.html>. Acesso em: 27 mar. 2018.

QUINALHA, Renan Honório. **Contra moral e os bons costumes**: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1988). 2017. 329f. Tese (Doutorado em Relações Internacionais) – Instituto de Relações Internacionais, Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, 2017.

_____. Com quantos lados se faz a verdade? Notas sobre a Comissão Nacional da Verdade e a “teoria dos dois demônios”, **Revista Jurídica da Presidência**, Brasília, v. 15, n. 105, p. 181-204, fev./maio, 2013.

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

_____. Memórias da clandestinidade: Criméia Alice de Almeida Schmidt e a Guerrilha do Araguaia. In: PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe (Org.). **Gênero, feminismo e ditaduras no Cone Sul**. Florianópolis: Mulheres, 2010. p. 156-173.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

REIS FILHO, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

_____. Ditadura, anistia e reconciliação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 45, p. 171-186, jan./jun. 2010.

_____. 1968, o curto ano de todos os desejos. GARCIA, Marco Aurélio; VIEIRA, Maria Alice (Org.). **Rebeldes e contestadores: 1968 – Brasil, França e Alemanha**. 2. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008. p. 61-71.

_____. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)**. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2004. p. 29-52.

_____. (Org.). **Versões e ficções: o sequestro da história**. São Paulo: Perseu Abramo, 1997.

_____. **A Revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

REVEL, Jacques. Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 45, p. 434-444, set./dez. 2010.

RIBEIRO, Maria Claudia Badan. **Mulheres na luta armada: protagonismo feminino na ALN (Ação Libertadora Nacional)**. São Paulo: Alameda, 2018.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa: A intriga e a narrativa histórica**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010a.

_____. **Tempo e Narrativa: O tempo narrado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010b.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. Uma breve recapitulação de 1968 no Brasil. In: GARCIA, Marco Aurélio; VIEIRA, Maria Alice (Org.). **Rebeldes e contestadores: 1968 – Brasil, França e Alemanha**. 2. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008. p. 55-60.

_____. Intelectuais e o romantismo revolucionário. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 13-19, 2001.

_____. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.

_____. As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo. **Tempo Social: Revista de Sociologia da USP**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 113-128, 2º sem. 1990.

ROESLER, Claudia Rosane; SENRA, Laura Carneiro de Mello. Gênero e justiça de transição no Brasil. **Revista jurídica da presidência**, Brasília, v. 15, n. 105, p. 35-67, fev./maio 2013.

ROLLEMBERG, Denise. Esquecimento das memórias. In: FILHO, João Roberto Martins (Org.). **O golpe de 1964 e o regime militar**. São Carlos: Editora da UFSCAR, 2006. p. 81-91.

ROSA, Susel Oliveira da. **Mulheres, ditadura e memórias**: “Não pense que precisa ser triste para ser militante”. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2013.

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

_____. **El pasado en imágenes**: el desafío del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona: Editorial Ariel, 1997.

SANTOS, Adriana Cruz dos; SARMENTO-PANTOJA, Augusto. A sobrevivência no olho do furacão. **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo**, Cascavel, n. 13, p. 15-26, nov. 2013.

SANTOS, Eveline Alvarez. **A representação do negro em Quase dois irmãos**. 2011. 77f. Trabalho de conclusão de curso (Especialização em literatura e cultura afro-brasileira e africana), Universidade Estadual da Paraíba, Guarabira, 2011.

SAPRIZA, Graciela. Memoria y memorias de mujeres en el relato de la dictadura (Uruguay, 1973-1985). In: PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe (Org.). **Gênero, feminismo e ditaduras no Cone Sul**. Florianópolis: Mulheres, 2010. p. 94-114.

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

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

_____. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.

SILVA, Cleonice Elias. **Rio, 40 Graus**: sua censura e os patamares de uma conscientização cinematográfica. 2015. 196f. Dissertação (Mestrado em História Social)

– Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

SIMÕES, Solange de Deus. **Deus, pátria e família**: as mulheres no golpe de 1964. Petrópolis: Vozes, 1985.

SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). **Usos & abusos da história oral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 131-139.

SOUZA, Jônatas Xavier de Souza. **Entre a História e o cinema**: Lucia Murat e sua arte do viver. 2018. 336f. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

_____. É também feminista o cinema de Lucia Murat? In: VII Congresso Internacional de História – XXXV Encuentro de Geohistoria Regional – XX Semana de História, Maringá, 6^a 9 de outubro de 2015. **Anais do XXXV Encuentro de Geohistoria Regional – XX Semana de História**, Maringá, 2015, p. 2431-2442. Disponível em: <<http://www.cih.uem.br/anais/2015/trabalhos/1293.pdf>>. Acesso em: 28 fev. 2016.

_____. “*Que Bom Te Ver Viva*”: memórias e histórias de mulheres que sobreviveram à violência da ditadura. 2013. 152f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. Cinema e memória da ditadura. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 11, n. 1, p. 50-60, jan./jun. 2008.

_____. **Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964-1985) e na Argentina (1976-1983)**. 2007. 234f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados sobre as Américas) – Centro de Pesquisa em Pós-Graduação em Américas, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

STIGGER, Helena Maria Antonine. **A representação da ditadura militar nos filmes longa metragem de ficção**: 1964 a 2010. 2011. 280f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica de Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

TEGA, Danielle. **Tempos de dizer, tempos de escutar**: testemunhos de mulheres no Brasil e Argentina. São Paulo: Fapesp; Intermeios, 2019.

_____. (Org.). Dossiê Ditaduras no Cone Sul: memória, gênero e feminismo. **Estudo de Sociologia**, Araraquara, v. 20, n. 39, jul./dez. 2015.

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

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004.

TELES, Janaína de Almeida. Os familiares de mortos e desaparecidos políticos e a luta por “verdade e justiça” no Brasil. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. **O que resta**

da ditadura: a exceção brasileira. 2. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012a. p. 253-299.

_____. A constituição das memórias sobre a repressão da ditadura: o projeto Brasil Nunca Mais e a abertura da Vala de Perus. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 19, n. 35, p. 261-298, jul. 2012b.

_____. As disputas pela interpretação da Lei de Anistia de 1979. **Idéias**, Campinas, v. 1, n. 1, p. 71-93, 1º sem. 2010.

TENDLER, Silvio. **Quatro baianos porretas:** Castro Alves, Carlos Marighella, Glauber Rocha e Milton Santos. Rio de Janeiro: Garamond; Editora da PUC-Rio, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **Memoria de mal, tentación del bien:** indagación sobre el siglo XX. Barcelona: Ediciones Península, 2002.

TOLEDO, Caio Navarro. Crônica política sobre um documento contra a ditadura. **Revista Sociologia Política**, Curitiba, v. 17, n. 34, p. 209-217, out. 2009.

TRUZZI, Oswaldo; MATOS, Maria Izilda. Saudades: sensibilidade no epistolário de e/imigrantes portugueses (Portugal-Brasil 1890-1930). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 35, n. 70, p. 257-277, 2015.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre análise fílmica.** 5. ed. Campinas/SP: Papyrus, 2008.

VIANNA, Martha. **Uma tempestade como sua memória:** a história de Lia, Maria do Carmo Brito. Rio de Janeiro: Record, 2003.

VIDAL-NAQUET, Pierre. **Os assassinos da memória:** “um Eichmann de papel” e outros ensaios sobre revisionismo. Campinas, SP: Papyrus, 1988.

VILLAÇA, Mariana Martins. **Polifonia tropical:** experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967 – 1972). São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 2004.

WEICHERT, Marlon Alberto. O relatório da Comissão Nacional da Verdade: conquistas e desafios. **Projeto História**, São Paulo, n. 50, p. 86-137, ago. 2014.

WOLFF, Cristina Scheibe. O gênero da esquerda em tempos de Ditadura. In: PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe (Org.). **Gênero, feminismo e ditaduras no Cone Sul.** Florianópolis: Mulheres, 2010. p. 138-155.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZAPPA, Regina; SOTO, Ernesto. **1968:** eles queriam mudar o mundo. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

b) Obras apenas citadas

SCOREL, Eduardo. O que passou, passou? **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 out. 1989, p. 9, *apud* NETO, Arthur Autran Franco de Sá. Que bom te ver viva. In:

MIGLIORIN, C ezar *et al.* (Org.). **IX Mostra Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul**. Brasília/Niterói: Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República/Ministério da Cultura UFF, 2014, p. 174-178.

Dossiê ditadura: mortos e desaparecidos no Brasil (1964-1985). São Paulo: IEVE, Instituto de Estudos sobre a violência de Estado, 2019

FORASTIERI, André. Mostra competitiva começa fraca. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 de novembro de 1989, p. F3, *apud* NETO, Arthur Autran Franco de S . Que bom te ver viva. In: MIGLIORIN, C ezar *et al.* (Org.). **IX Mostra Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul**. Brasília/Niterói: Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República/ Ministério da Cultura/ UFF, 2014, p. 174-178.

TODOROV, Tzvetan. **Les bus de la mémoire**. Paris: Arlea, 1995. p. 61, *apud* CAPELATO, Maria Helena. Memória da ditadura militar argentina: um desafio para a história. **Clio: Revista de Pesquisa Histórica**, Recife, n.24, p. 61-81, 2006.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 36 *apud* ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: cotidiano da oposi o de classe média ao regime militar. In: NOVAIS, Fernando A.; SCHWARCZ, Lilian Moritz (Org.). **História da vida privada no Brasil 4: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 401.

c) Fontes

ALMEIDA, Carlos Hel  de. O cinema nos anos negros. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 30 jun. 1989.

BETIM, Felipe. “Toffoli imagina amaciar a extrema-direita com acenos conciliadores”, diz historiador citado por ministro. **El País**, 3 out. 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/02/politica/1538497133_463693.html>. Acesso em: 07 out. 2018.

BEZERRA, Júlio. Lucia Murat: o cinema militante. **Revista de Cinema**, v. 5, n. 53, p. 18-23, abr. 2005.

BIBLIOTECA DIGITAL. **Novos Rumos**. 29 nov. 2016. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/artigos/novos-rumos/>>. Acesso em: 02 out. 2017.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório da Comissão Nacional da Verdade**. Brasília, 2014.

BRASIL. **Secretaria de Direitos Humanos**. Terceiro Programa Nacional de Direitos Humanos, 2009.

BRUM, Eliane. Bolsonaro manda festejar o crime. **El Pais**, 29 de março de 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/27/opinion/1553688411_058227.html>. Acesso em: 14 abr. 2019.

FILMECULTURA, n. 60, p. 90-91, jul./set. 2013.

GRUNER, Clóvis. Celebrar o golpe representa uma derrota para a democracia. **El País**, 27 de março, de 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/26/opinion/1553638697_638185.html>. Acesso em: 14 abr. 2019.

ITIBERÊ, Suzana Uchôa. Pelo mundo afora. **Previu-BR**, v. 3, n. 32, p. 52-53, maio 2012.

JUÍZA PROÍBE COMEMORAÇÃO do golpe de 1964 pelo governo federal. **NSC Total**, 29 de março de 2019. Disponível em: <<https://www.nsc total.com.br/noticias/juiza-proibe-comemoracoes-do-golpe-de-1964-pelo-governo-federal>>. Acesso em: 14 abr. 2019.

LABAKI, Almir. ? **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 16 de junho de 1989.

MURAT, Lucia. Entrevista concedida a Cleonice Elias da Silva. Rio de Janeiro, 19 jan. 2018.

O POVO. **Planalto divulga vídeo exaltando Golpe de 64: “Exército nos salvou. Não há como negar”**. Disponível em: <<https://www.opovo.com.br/noticias/politica/2019/03/31/planalto-divulga-video-exaltando-golpe-de-64.html>>. Acesso em: 14 abr. 2019.

PALMAR, Aluizio. Sequestro do embaixador alemão libertou 40 presos políticos dos centros de tortura. **Documentos Revelados**, 18 jun. 2012. Disponível em: <<http://www.documentosrevelados.com.br/repressao/forcas-armadas/sequestro-do-embaixador-alemao-libertou-40-presos-politicos-dos-centros-de-tortura/>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

POMPEU, Ana. Desembargadora do TRF-1 derruba proibição de comemoração do golpe de 1964. **Consultor Jurídico**, 30 de março de 2019. Disponível em: <<https://www.conjur.com.br/2019-mar-30/desembargadora-trf-libera-comemoracoes-golpe-1964>>. Acesso em: 14 abr. 2019.

RELATÓRIO FINAL DA COMISSÃO DA VERDADE DO ESTADO DE SÃO PAULO “RUBENS PAIVA”, 2015.V Tomo I – Parte II – Verdade e Gênero. Disponível em: <<http://verdadeaberta.org/>>. Acesso em: 17 out. 2015.

RESOLUÇÕES DO VI CONGRESSO DO PCB. **Resolução Política**, dez. 1967. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B8_gvWjrwU3ZeUhOb240c0tlOUk/view>. Acesso em: 02 out. 2017.

ROZANO, Fernando (Org.). **Cinema falado**. Porto Alegre: Unidade Editorial; Secretaria Municipal da Cultura, 2001.

SCHENKER, Daniel. O passado bate à porta. **Previu-BR**, v. 4, n. 37, p. 16, out. 2012.

_____. Individual e coletivo. **Previu-BR**, v. 3, n. 24, p. 14-15, set. 2011.

VALADARES, João. Família de Fernando Santa Cruz vai à Procuradoria Geral da República cobrar explicações de Bolsonaro. **Folha de S. Paulo**, 29 de julho de 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/07/familia-de-fernando-santa-cruz-vai-a-pgr-cobrar-explicacoes-de-bolsonaro.shtml>>. Acesso em: 06 out. 2019.

d) Filmografia

A MEMÓRIA que me contam. Direção Lucia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 2013. 1 DVD (100 min).

QUASE dois irmãos. Direção Lucia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 2005. 1 DVD (102 min).

QUE bom te ver viva. Direção Lucia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 1989. 1 DVD (100 min).

UMA longa viagem. Direção Lucia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 2011. 1 DVD (95 min).

APÊNDICES

Apêndice A

Estado da arte da cinematografia de Lucia Murat

Acreditamos que o ineditismo de nosso trabalho diz respeito ao fato de termos estudando o conjunto dos filmes da cineasta sobre a ditadura civil-militar e desenvolvido uma análise a respeito das influências dessa produção no processo de consolidação das memórias e das narrativas históricas sobre o autoritarismo político vigente entre 1964 e 1985. A pesquisa de mestrado de Ygor Pires Monteiro também analisou esse conjunto de filmes. O seu principal objetivo foi estudar como a trajetória da cineasta Lucia Murat relaciona-se com momentos da história do país. Segundo o pesquisador,

os filmes escolhidos para análise da trajetória de Lucia Murat foram selecionados por conta das possibilidades oferecidas para se compreender o lugar dos indivíduos e de suas subjetividades na história, em especial, na história referente à ditadura civil-militar brasileira (MONTEIRO, 2018, p. 11).

Apesar de considerarmos as subjetividades da cineasta e também as das mulheres do filme *Que Bom Te Ver Viva* (1989), nosso trabalho assumiu uma perspectiva diferenciada da seguida pelo pesquisador mencionado, tanto no que se refere às análises dos filmes quanto ao que diz respeito às discussões que eles subsidiam.

Aruana Mariá Menegasso, em sua pesquisa de mestrado, analisou os filmes *Quase Dois Irmãos* (2005), *Uma Longa Viagem* (2011) e *A Memória Que Me Contam* (2013) em uma abordagem que considerou essas obras no ensino de história. A pesquisadora concluiu que os filmes da cineasta “são capazes de garantir a vivência da construção de espaço de ensino de história atrelado à formação política, algo que foi esvaziado, justamente, a contar o Golpe de 1964” (MENEGASSO, 2018, p. 217).

Outra pesquisa de doutorado realizada também em um programa de pós-graduação em História assumiu o propósito de estudar a produção da cineasta. Já mencionado na introdução desta tese, Jônathas Xavier de Souza estudou o filme *Que Bom Te Ver Viva* (1989) em seu mestrado.

Em suma, considerando o conceito de *escrita de si* de Michel Foucault, o referido pesquisador visou com sua pesquisa estabelecer argumentos que destaquem “semelhanças e diferenças entre os modos de ação do sujeito Lucia Murat e os discursos que permeiam o feminismo pós-estruturalista” (SOUZA, 2015, p. 2431). Para tanto, objetivou “perceber o sujeito Lucia Murat em diferentes ‘paisagens’ da história política e

cultural do Brasil e do Rio de Janeiro” (SOUZA, 2015, p. 2433). A pesquisa de Souza teve um caráter mais abrangente sobre a obra de Lucia Murat relacionando-a com as teorias sobre o feminismo, conforme mencionamos anteriormente.

O conceito de *escrita de si* também embasou as análises que Ursula Dart Bottrel do Nascimento realizou dos filmes *Que Bom Te Ver Viva* (1989), *Uma Longa Viagem* (2011) e *A Memória Que Me Contam* (2013) em sua pesquisa de mestrado. Fizemos menção ao seu trabalho na introdução desta tese.

Giulia Solera Dias e Paula Almozara (2019) também consideraram os três filmes mencionados, mas à luz dos pressupostos de Walter Benjamin sobre narrativa e experiência. O referido filósofo, conforme foi possível perceber, também norteou nossas análises e discussões. As autoras concluem o artigo enfatizando que os discursos embasados nas experiências são necessários e que o cinema de Lucia Murat “afirma as problemáticas e os perigos do desaparecimento ou apagamento da memória” (DIAS; ALMOZARA, 2019, p. 96).

Para o desenvolvimento da pesquisa, achamos pertinente a realização de um levantamento sobre os trabalhos que também têm como enfoque a produção da cineasta Lucia Murat. Aqui apresentaremos alguns desses estudos. Só mencionaremos, porém, aqueles que analisam os filmes que compõem o *corpus* documental de nossa pesquisa.

Outros pesquisadores debruçaram-se sobre o filme *Que Bom Te Ver Viva* (1989), de Lucia Murat, e produziram análises a respeito. Aqui não nos comprometemos a fazer um levantamento sistematizado de todos os textos publicados sobre o segundo filme da cineasta, mas apenas apresentamos de forma sintética as principais premissas de alguns autores que, assim como nós, têm interesse pela obra.

Gabriela Peters Cremasco Gonçalves (2001), com a análise do filme *Que Bom Te Ver Viva*, teve como intuito fazer um estudo sobre os significados da tortura a partir dos elementos estéticos do filme. Considera que as falas e imagens presentes no filme são resultantes de uma montagem fílmica. Ela afirma que o filme em questão apresenta tipos diferentes de sequências, as quais estão intercaladas: o plano ficcional representado pelas encenações de Irene Ravache; as imagens das entrevistadas, em enquadramentos fechados e em situações cotidianas; e o depoimento de amigos das mulheres entrevistadas.

Jônatas Xavier de Souza (2013), em sua pesquisa de mestrado, destaca, a partir das premissas de Regina Behar (2010), que no tempo presente e no decorrer do século XX “as representações cinematográficas contribuíram para a constituição e difusão de culturas históricas, de modo a tornar inevitável o interesse dos historiadores pelas

imagens em movimento com todas as implicações advindas da ‘impressão de realidade’” (SOUZA, 2013, p. 3).

Tratando-se de filmes sobre a ditadura civil-militar, esse aspecto assume novas especificidades, pois se percebe que há uma predominância de obras que lidam com as experiências e com as memórias daqueles que vivenciaram esse período de nossa história. Assim como o lembrado por Souza (2013, p. VIII), os filmes são um importante meio de produção, divulgação e recepção de experiências individuais e coletivas do presente e do passado.

O referido pesquisador, em seu trabalho, teve como principal propósito refletir sobre a importância de *Que Bom Te Ver Viva*, também a do filme documentário, com um registro da memória individual e coletiva, a importância que eles possuem como material vinculado às dimensões sociais e identitárias “que se justificam a partir de sua filiação a uma cultura histórica constituída no tempo dos eventos, da conjuntura, da produção cinematográfica” (SOUZA, 2013, p. 5).

Souza (2013, p. 123) percebeu que as fontes audiovisuais têm uma grande relevância para os estudos sobre as memórias do período da ditadura civil-militar. No que diz respeito ao filme *Que Bom Te Ver Viva*, afirma que ele não representa somente

a memória de mulheres sobre suas vivências na militância política e nos cárceres do período ditatorial, mas ele já é efeito de uma elaboração memorialística produzida anos depois e que passa a constituir/criar as representações imagético-discursivas desse passado. [...] o filme é produto de uma produção que constrói e elabora as memórias e histórias de sujeitos imbricados nesse processo (SOUZA, 2013, p. 123).

Kátia da Costa Bezerra (2014), adotando como ponto de partida o filme *Que Bom Te Ver Viva*, analisa como as narrativas produzidas por mulheres que se envolveram na militância contra a ditadura atribuem significados para experiências que normalmente são negligenciadas ou, nas palavras da autora, “silenciadas”. Ela percebeu que o filme constrói quadros da memória que se distanciam de alguns modos que corriqueiramente são representados. Nesse sentido, afirma que o que se pode inferir a partir da maneira como a cineasta optou por organizar e apresentar os depoimentos das oito mulheres é que o filme consegue se distanciar de alguns discursos predominantes que visam dar legitimidade para uma memória totalizadora, a qual se articula a partir do binarismo: heróis vs. terroristas, vítimas vs. algozes:

Trata-se de um processo de construção da memória que, marcada por uma linguagem “militarizada”, promove uma postura “não reflexiva e que exclui a possibilidade de perguntar questões sobre a natureza da experiência” (Avelar,

2004: 65, tradução nossa). *Que bom te ver viva* foge dessa dinâmica ao trazer a dimensão do sofrimento, as tensões internas bem como os momentos de perplexidade, fraqueza, alegria e revolta na tentativa de rearticular novas leituras sobre esse período da história do país (BEZERRA, 2014, p. 41).

As mulheres que participaram da luta armada quebraram tabus. O principal deles diz respeito ao fato de terem entrado em um mundo cuja predominância era masculina. Considerando-se as questões inerentes ao gênero, a luta armada para elas teve um significado diferente do produzido sobre os homens, uma vez que tiveram influências, motivações e vivências específicas tanto no ponto de vista pessoal quanto no social. Tais experiências estão relacionadas com as dinâmicas e características das organizações de esquerda e as prisões nas quais estiveram presas. Essas são as premissas de Angela Medeiros e Thalita Ramalho (2010), que nortearam a análise de *Que Bom Te Ver Viva*, análise que teve como objetivo principal entender como essas experiências influenciaram a vida de mulheres militantes de esquerda.

Em síntese, Medeiros e Ramalho buscaram compreender como o filme de Lucia Murat representa as militantes que se envolveram com a luta armada no contexto da ditadura civil-militar brasileira. Ambas, assim como nós, consideram o filme um importante porta-voz do contexto sociopolítico e cultural do período da recente democracia restabelecida no país.

Em sua pesquisa, Danielle Tega (2010, p. 15) parte do pressuposto de que os estudos sobre a ditadura civil-militar no Brasil têm uma ligação direta com as questões das mulheres e o feminismo. Por essa razão, ao analisar o filme aqui em questão ela privilegiou “os pontos onde se cruzam os estudos da memória e o pensamento feminista” (TEGA, 2010, p. 16). Outro filme analisado por Tega é *O Que é Isso, Companheiro?* (Bruno Barreto, 1997). Com o estudo dos filmes de Barreto e de Murat, ela pretendeu verificar os paradoxos e tensões que se manifestam nessas obras, ao ressignificarem algumas convenções de feminilidade e de masculinidade, e como essas ressignificações expressam-se nas manifestações das memórias do período da repressão militar. Em seu doutorado, ao estudar os testemunhos de mulheres brasileiras e argentinas, Danielle Tega revisita o filme de Lucia Murat. A pesquisa foi publicada em livro em 2019.

Maria Luiza Rodrigues Souza (2007), ao analisar *Que Bom Te Ver Viva* e *Quase Dois Irmãos* (2005), faz uso do conceito de “filmes-arquivo”, os quais trabalham com as memórias da ditadura civil-militar brasileira. Afirma que os filmes sobre o referido período são marcados por um teor testemunhal que expressa a violência e a crueldade postas em prática. Muito deles estão preocupados com a verossimilhança. Assim como

Danielle Tega e nós, Souza defende que os filmes sobre os governos militares são manifestações da forma como são delimitadas as memórias desse período.

O artigo de Adriana Cruz dos Santos e Augusto Sarmiento-Pantoja (2013) discute a sobrevivência de sujeitos aos regimes ditatoriais, analisando os testemunhos em *Que Bom Te Ver Viva* e *No Olho do Furacão* (Renato Tapajós; Toni Venturi, 2003). Para eles, esses filmes são recursos para recuperar os testemunhos daqueles que sobreviveram e resistiram à repressão. Consideram o filme de Lucia Murat como um retrato artístico da memória dos oprimidos durante o período de repressão instaurado após o golpe de 1964.

Graciela Foglia (2011) em seu artigo estuda a representatividade da violência nos estados ditatoriais brasileiro e argentino. Para tanto, analisa *Que Bom Te Ver Viva* e *Motoneros, Una Historia* (Andrés Di Tella, 1994). Ambos apresentam relatos de ex-militantes de esquerda presas e torturadas. Ela percebe uma diferença principal entre eles. Essa diferença, segundo a autora, ocorre devido à relação que os países mencionados têm com suas histórias nacionais. Os documentários argentinos têm como maior enfoque a história coletiva, já os brasileiros centram-se mais em momentos de caráter individual. Essas obras, na ótica de Foglia, mantêm “viva a história dos anos das ditaduras seja denunciando a violência praticada desde o Estado, seja revisando a própria luta armada” (FOGLIA, 2011, p. 176).

Andrea França Martins e Patrícia Machado (2014), a partir da análise de *Que Bom Te Ver Viva* e *Uma Longa Viagem* (2011), verificam o uso das imagens de arquivo, tanto público como privado, e dos testemunhos. Consideram que a produção de documentário dos anos 1980, cujo enfoque é o regime militar, apesar da heterogeneidade, “trabalha as imagens como prova histórica” do período da repressão no Brasil. Por outro lado, os documentários realizados nas primeiras décadas dos anos 2000 apostam nas performances, “através dos gestos, das falas e dos movimentos do corpo dentro da cena”. Ao referirem-se à ditadura, trabalham a falta: “falta de imagens, falta de documentos, falta de verdade, falta de memória” (MARTINS; MACHADO, 2014, p. 71).

Rodrigo de Moura e Cunha, assim como Danielle Tega, estudou em sua pesquisa de mestrado o filme de Lucia Murat e o de Bruno Barreto. Para ele, com a análise dos dois filmes, é possível perceber como cada um influenciou no processo de construção da memória da luta armada no Brasil. O pesquisador discute como essa memória tem como característica o ressentimento: “A partir de seus próprios refletores e prismas, cada filme adota uma forma de tratar dos ressentimentos da memória e da memória dos ressentimentos” (CUNHA, 2006, p. 7).

Desirée de Lemos Azevedo (2013) contextualiza historicamente *Que Bom Te Ver Viva* e analisa as críticas que ele faz ao que é dito e ao que não é dito sobre as violências cometidas durante a ditadura civil-militar. Esforçar-se para perceber as transformações dessa memória. Menciona que o filme apresenta uma denúncia acerca dos silêncios existentes sobre o crime de tortura:

Nesse sentido, se recordarmos as palavras já mencionadas de uma entrevistada, percebemos que o “silêncio” de que o filme fala não se refere ao desconhecimento da prática da tortura ou do que ela foi, mas à indiferença em face do sofrimento dos sobreviventes e dos familiares daqueles que não tiveram a mesma sorte (AZEVEDO, 2013, p. 20).

Adriana Alexandre Ferreira (2014), em seu trabalho de conclusão do curso de história, analisou os depoimentos que compõem o filme de Lucia Murat com o objetivo de entender os traumas e os sofrimentos das ex-presas políticas que deram seus depoimentos. Ela faz referências ao conflito na vida dessas mulheres. Por um lado elas precisam lembrar para lutar por justiça, por outro existe a necessidade do esquecimento para não sentirem mais dor e seguirem adiante com suas vidas.

Dois outros trabalhos de conclusão de curso que analisaram o filme de Lucia Murat consideram a importância que ele cumpre no não esquecimento dos crimes cometidos pelos militares. Teiky Raiany Souza de Almeida (2014) discute as memórias e os traumas das mulheres que participaram dos movimentos de resistência à ditadura civil-militar. Ela tentou perceber como essas mulheres lidam com as lembranças da prisão e da tortura. Caiani Lopes Martins (2011), levando em consideração os estudos sobre a relação entre cinema e história discutida pelos historiadores Marc Ferro, Robert A. Rosenstone e Eduardo Morettin, analisa *Que Bom Te Ver Viva* e afirma que o filme quebra o silêncio imposto pela Anistia. Para ele, o filme é eficaz ao retratar as experiências da prisão e da tortura, tornando públicas as violações de direitos humanos levadas a cabo pelos governos dos militares.

Carolyn Grace Hutchinson (2010) analisa os testemunhos de mulheres em três diferentes obras da América Latina. Ela apresenta uma discussão sobre o trabalho de Domitila Barrios de Chungara “*Si me permiten hablar...*”: *Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*, de 1977, o de Julia Alvarez *In the Time of the Butterflies*, de 1994, e o filme *Que Bom Te Ver Viva*, de Lucia Murat. Menciona que, assim como outros testemunhos sobre a ditadura civil-militar, o filme de Lucia Murat “reflete a urgência de lembrar e documentar” (HUTCHINSON, 2010, p. 68). A pesquisadora ressalta a importância que os testemunhos das mulheres de *Que Bom Te Ver Viva*

cumprem no processo de criação de uma memória coletiva e nacional da ditadura civil-militar no Brasil.

Outro filme da cineasta que desperta interesse dos pesquisadores é *Quase Dois Irmãos* (2005). Em linhas gerais, Felipe Botelho Corrêa destaca que a centralidade da narrativa desse filme é a relação do homem branco do asfalto com o homem negro da favela (CORRÊA, 2006, p. 59), e como as diferenças distanciam os dois personagens. O autor também analisa a representatividade da favela, sendo o filme de Lucia Murat um ponto de referência para sua análise. Gisella Meneguelli, com a participação de uma outra pesquisadora e de um outro pesquisador, desenvolveu uma pesquisa de análise desse filme. Suas análises foram norteadas por uma perspectiva que considera a identidade nacional. Nesse sentido, elas e ele destacam a tensão presente no filme no que diz respeito à identidade nacional e à identidade cultural (MENEGUELLI et al., 2008, p. 2). As autoras e o autor também consideram o filme como um filme-síntese das questões nacionais e culturais, identitárias e étnicas confrontadas entre grupos distintos, nesse caso, “negros pobres e intelectuais da classe média” (MENEGUELLI et al., 2008, p. 4).

Quase Dois Irmãos é um dos filmes analisados por Helena Maria Antonine Stigger em sua pesquisa de doutorado. Em sua leitura, o filme critica a classe média que ignora os problemas da pobreza no país (STIGGER, 2011, p. 196). A autora também destaca que, a partir do filme, fica evidente que os grupos de resistência à ditadura civil-militar eram formados em sua maioria por jovens oriundos da classe média (STIGGER, 2011, p. 198). E que há um contraponto entre a repressão da ditadura e a violência do tráfico (STIGGER, 2011, p. 203).

Alguns dos trabalhos que analisaram o filme em questão adotaram como centralidade de suas discussões as questões raciais. Pedro Vinicius Asterito Lapera, em sua análise, aponta que os conflitos entre os personagens são marcados por questões raciais (LAPERÁ, 2007, p. 135), sendo o branco associado à civilização e o negro à barbárie (LAPERÁ, 2007, p. 139). A centralidade da discussão de Eveline Alvarez dos Santos é a representatividade do negro no filme de Lucia Murat. A autora também destaca o choque social, cultural e ideológico presente na obra (SANTOS, 2011, p. 54). Ela considera que a representação do personagem negro Jorginho dá-se de forma diferenciada (SANTOS, 2011, p. 66) e que a cineasta não reproduziu clichês com relação ao negro (SANTOS, 2011, p. 67).

Na leitura que Teresa Cristina Furtado Matos faz do filme, as questões raciais estão presentes nas relações entre cidade e favela, também nas tensões entre as classes sociais

(MATOS, 2013, p. 6). Ela não nota uma vitimização configurada na figura de Jorginho, mas o caráter de denúncia dos negros (MATOS, 2013, p. 7). A autora dirige críticas a uma classe média e branca intelectualiza que não estava engajada nas questões étnicas (MATOS, 2013, p. 9). Maria Luiza Rodrigues Souza (2007), sem desenvolver uma análise mais aprofundada como os outros autores mencionados, que deram enfoque para as questões raciais e sociais presentes no filme, não deixa de mencionar que a discussão entre negros pobres e brancos da classe média aprofundou-se com o transcorrer do tempo.

Outra abordagem notada na análise de *Quase Dois Irmãos* é a que considera a memória como um importante elemento da narrativa fílmica. Miguel Pereira, em artigo que analisa o referido filme e *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), ressalta como a violência é um tema presente nos dois filmes. Ele menciona que no filme de Lucia Murat a memória é o elemento constituinte da narrativa (PEREIRA, 2009, p. 192). Para o autor, o filme faz uso de estratégias tradicionais nos campos estéticos e narrativos com alguns recursos mais contemporâneos (PEREIRA, 2009, p. 195). Danielle Parfentieff de Noronha, considerando também o papel cumprido pela memória, afirma que “a relação entre memória e cinema é resultado do contexto e da importância que a imagem possui na sociedade” (NORONHA, 2014, p. 395). Para ela, o filme destaca “as mudanças culturais, sociais, comportamentais, econômicas e políticas” da nossa sociedade entre os anos 1950 e os dias atuais (NORONHA, 2014, p. 402).

Apêndice B

Estudos sobre a participação de mulheres em movimentos de resistência à ditadura civil-militar no Brasil

O livro *Memórias das mulheres do exílio*, cujo segundo volume data de 1980, foi organizado por Albertina de Oliveira Costa, Maria Tereza Porciuncula Moraes, Norma Marzola e Valentina da Rocha Lima. Uma obra de caráter coletivo que visou documentar aspectos da vida no exílio. Maricota da Silva, Zuleika Alambert, Maria do Carmo Brito, Alice, Carmem, Fátima Freire Dowbor, Vânia, Beatriz, Leta de Souza Alves, Therezinha Rabelo, Elza Freire, Eny, Damaris de Oliveira Lucena, Angelina, Sonia, Célia, Sandra, Ana Maria, Arlete, Maria Nakan, Naná, Joana, Maria Valdez Coelho da Paz, Maria B., Eva e Emília Viotti da Costa são as mulheres que têm os seus relatos transcritos. A publicação surgiu a partir do projeto *Memórias do exílio*, de um grupo de mulheres que vivia em Lisboa.

O livro em questão visa recuperar as experiências de mulheres que devido à ditadura civil-militar foram obrigadas a deixar o Brasil, descrevendo-as e transmitindo-as. Por meio das vivências das mulheres citadas, notamos o entrelaçamento entre o subjetivo e o objetivo “o das emoções e o da história pessoal concreta, das mudanças cotidianas e nem por isso menores, nem por isso menos históricas” (COSTA et al., 1980, p. 16).

A historiografia até então vigente não tinha registros sobre a história das mulheres, de acordo com o que foi ressaltado pelas organizadoras do livro. O registro oral foi o recurso que possibilitou contar essas histórias, fato importante, uma vez que a libertação dos silenciados e oprimidos requer uma apropriação de suas histórias (COSTA et al., 1980, p. 17-18):

E, porque a libertação de qualquer grupo oprimido passa pela apropriação da sua História, em busca da sua identidade social, mais uma razão para um livro só de mulheres, sem ser um livro só sobre mulheres ou só para mulheres (COSTA et al., 1980, p. 18).

Elizabeth Fernandes Xavier Ferreira (1996) entrevistou em sua pesquisa 13 mulheres que participaram de movimentos de resistência aos governos dos militares, das quais 12 sofreram torturas. Também notamos, a partir dos relatos, que algumas delas estão no filme de Lucia Murat. Os nomes verdadeiros das entrevistadas não foram revelados. Na época em que deram seus depoimentos, tinham por volta de 44 a 52 anos. O trabalho da referida autora possibilitou que os discursos de alguns agentes, outrora apagados por

um discurso tido como oficial, se tornassem públicos. Nas palavras da autora: “E, como a categoria mulher é uma das que não têm registro histórico pertinente, considere valioso o testemunho daquelas que militaram contra o regime” (FERREIRA, 1996, p. 15).

Os testemunhos dessas mulheres possibilitaram que outra versão do período histórico correspondente aos governos dos militares viesse à tona. Essas mulheres foram excluídas dos “discursos oficiais” devido aos seus posicionamentos ideológicos e às suas ações políticas (FERREIRA, 1996, p. 15). A autora afirma que as lembranças das mulheres que lhe concederam entrevistas na época de finalização de sua pesquisa ainda não eram histórias. Para que isso ocorresse, tais lembranças deveriam assumir o patamar de memórias compartilhadas, em um cenário que houvesse “a possibilidade e a vontade de escuta” (FERREIRA, 1996, p. 73). Os depoimentos das mulheres do filme de Lucia Murat, e também os presentes em outras obras cinematográficas e outros concedidos a diferentes pesquisas, são estímulos para que outras mulheres que passaram por situações similares as dessas mulheres tornem públicas suas experiências.

Em suma, os resgates das histórias dessas mulheres inseriram suas ações políticas no espaço público:

Na realidade, a relevância do resgate dessas histórias de vida que se colocavam ao meu alcance – tão próximas e tão diferentes da minha – estendia-se também a uma outra instância. Ao ampliarem o painel da realidade brasileira daquele período, participando da construção da história social brasileira com seus depoimentos, elas se colocavam e colocavam sua ação política no espaço público (FERREIRA, 1996, p. 84).

A autora concluiu que a questão de gênero nos testemunhos das ex-presas políticas não assumiu “o mesmo impacto que a situação socioeconômica” vivenciada no Brasil naquela época. Os processos de conscientização política percorridos por essas mulheres não trouxeram à tona, de uma forma objetiva, a “avaliação sobre a condição das mulheres ou sobre o significado, para esta condição, de sua participação na luta armada”. Elas afirmaram que tiveram autonomia e os mesmos direitos e responsabilidades dos homens das organizações que participaram, contudo, reconhecem o machismo existente nessas organizações de esquerda. As mesmas não notaram o alcance de suas experiências na militância em termos históricos. Uma justificativa possível para tal postura é o fato de elas “terem agido sem poder contar com uma tradição ou com fatos passados nos quais pudessem se apoiar”. No entanto, reconheceram, no período que foram entrevistadas, que suas atuações políticas representam um movimento de vanguarda e possibilitaram “a inserção das mulheres na vida pública” (FERREIRA, 1996, p. 192).

Ana Maria Colling (1997), em sua pesquisa, partiu da constatação de que a história da ditadura é uma história dos homens. Cabendo às mulheres o “silêncio do domínio privado” (COLLING, 1997, p. 7). Em linhas gerais, a autora demonstra como a ditadura civil-militar, assim como a sociedade, construiu “o sujeito ‘mulher subversiva’” e como o poder se manifesta através da exclusão por meio de uma divisão sexual (COLLING, 1997, p. 8). A mulher militante, na época da realização de sua pesquisa, correspondia a uma lacuna na historiografia sobre a ditadura civil-militar e uma recuperação história que ainda estava sendo realizada (COLLING, 1997, p. 10).

Nesse sentido, foi possível trazer à tona as histórias dessa mulher, principalmente, por via de relatos orais:

Parece que, entendendo que a história das mulheres é uma história oral, recuperável somente pela memória, já que a história oficial é feita pelos homens, essas mulheres se dispuseram a falar frente a um gravador contando suas experiências (COLLING, 1997, p. 13).

O seu trabalho contribuiu para demarcar espaços para mulheres como sujeitos históricos (COLLING, 1997, p. 15). E para reforçar o fato de que a história da repressão é uma história dos homens, uma vez que a mulher não ocupava o posto de sujeito político. Ana Maria Colling, assim como as demais pesquisadoras citadas e os jornalistas citados nessa seção, contribuiu com o processo de visibilidade das mulheres na esfera pública e no campo político.

Mirian Goldenberg (1997) chama a atenção para a centralidade dos homens na história da esquerda brasileira. Cabendo às mulheres um papel secundário (GOLDENBERG, 1997, p. 4-5). Ela destaca que a maioria das mulheres que entraram na militância política entrou através de um homem (GOLDENBERG, 1997, p. 5), constatação feita a partir de relatos de mulheres que militaram em organizações de esquerda no período anterior ao golpe de 1964 e de outras militantes do período pós-golpe.

Não nota uma divisão igualitária das funções dentro das organizações de esquerda das quais participaram as militantes que lhe deram seus testemunhos:

Fica evidente, no material analisado, que funções femininas restritas a atividades consideradas menores, quase uma extensão das atividades domésticas (limpeza, cozinha, proteção, secretaria etc.). Eram necessárias como “esposas” de homens perseguidos politicamente para que eles aparecessem para a sociedade mais ampla como indivíduos comuns com suas famílias. Tanto no caso de Olga quanto no de Maria suas atividades partidárias, em determinado momento, limitavam-se a dar proteção a Luiz Carlos Prestes,

fingindo serem esposas do “capitão” mais perseguido do país (GOLDENBERG, 1997, p. 5-6).

Para Mirian Goldenberg, as atividades realizadas pelas militantes e suas reflexões e críticas sobre o machismo eram diretamente influenciadas pelo capital cultural, político e social dessas mulheres (GOLDENBERG, 1997, p. 6). As militantes falaram a respeito da invisibilidade feminina, do fato de não conseguirem seguir “as regras do jogo”, ficando sujeitas às “posições secundárias e rejeitando cargos de direção”. Muitas delas não expunham seus pontos de vista durante as reuniões de organizações que faziam parte (GOLDENBERG, 1997, p. 7).

A referida autora enfatiza as violências sofridas por essas mulheres e a impunidade que impede as devidas condenações dos torturadores. Essas afirmativas convergem com os depoimentos apresentados em *Que Bom Te Ver Viva*:

Muitas mulheres abortaram em consequência das torturas sofridas. Outras assistiram seus filhos e companheiros serem torturados barbaramente. Como escrever sobre militância feminina sem denunciar os estupros, torturas e assassinatos que estas mulheres sofreram? Enquanto estas monstruosidades permanecerem impunes, torna-se difícil falar de outro tipo de violência mais sutil, mais difusa, mais oculta, que faz parte do cotidiano das mulheres militantes, humilhações, desprezos, insultos, xingamentos e abusos. Violência esta que foi muitas vezes naturalizada não apenas pelos que a praticaram mas também pelas mulheres que a sofreram (GOLDENBERG, 1997, p. 14).

Com as pesquisas para a escrita do livro *Mulheres que foram à luta armada* (1998), o jornalista Luiz Maklouf Carvalho chegou a uma relação de 80 mulheres vivas que se envolveram com a luta armada:

O Dossiê dos Mortos e Desaparecidos Políticos a Partir de 1964, organizado pelos grupos Tortura Nunca Mais de São Paulo, Rio de Janeiro e Pernambuco e publicado pelo governo pernambucano (gestão Miguel Arraes de Alencar, ex-exilado político), dá conta de mais 24 mortas e 20 desaparecidas. Com as 80 vivas que relacionei, soma 124. Talvez cheguem a duas centenas se rastreadas aquelas que se foram sem ninguém saber, a não ser quem as matou, e aquelas que conseguiram refluir, escapar e se fechar em copas (CARVALHO, 1998, p. 21).

No livro, Carvalho resgatou as histórias de cerca de 50 mulheres e também de alguns homens que, em funções diversas, atuaram na luta armada. Buscou-se apresentar relatos das vidas de mulheres que ainda não tinham sido publicados em obras específicas (CARVALHO, 1998, p. 21).

Em 2005, Olivia Rangel Joffily finalizou sua pesquisa de doutorado *Esperança equilibrada: resistência feminina à ditadura militar*, publicada em 2016 em livro. Com sua pesquisa ela pretendeu construir uma outra versão sobre o período, apresentando

trajetórias coletivas e individuais de um grupo de mulheres. Ao trazer os relatos dessas mulheres, contribuiu com o resgate do desempenho das mesmas como sujeitos e agentes da história (JOFFILY, 2005, p. 9). Um fato considerado pela pesquisadora foi a participação indireta das mulheres na resistência, ou seja, aquelas que praticaram ações que não estavam ligadas à participação na luta armada e nas organizações de esquerda. Acredita que a figura da estilista Zuzu Angel é emblemática (JOFFILY, 2005, p. 10):

Um número incontável de mulheres, talvez milhares, participou de forma ainda mais invisível da resistência, apoiando filhos, pais, irmãos, netos e amigos, oferecendo suas casas como “aparelho”, trabalhando na infra-estrutura, cozinhando, lavando e passando, operando como estafetas, doando dinheiro e bens e, sobretudo, oferecendo abrigo e alento aos que viviam na clandestinidade. Uma delas, Zuzu Angel, acabou se transformando num mito da resistência, em virtude de sua incansável luta para reaver o corpo do filho, Stuart Angel, torturado e morto na Base Aérea do Galeão, Rio de Janeiro. Em decorrência disso, morreu ela própria num pretense acidente de carro na saída do túnel Dois Irmãos, no Rio de Janeiro, que a história oficial não quis reconhecer como execução, mas que a Comissão de Mortos e Desaparecidos considerou como assassinato (JOFFILY, 2005, p. 10).

Para Olivia Rangel Joffily, o seu trabalho contribuiu para que as mulheres entrevistadas analisassem suas trajetórias de vida, e, com isso, tomaram consciência do papel desempenhado, avaliando nesse processo “suas dificuldades, revezes, conquistas, num processo de empoderamento”. A pesquisadora afirma que essas mulheres, ao serem incentivadas a refletirem sobre suas ações, “tornaram-se ‘senhoras’ de suas trajetórias” (JOFFILY, 2005, p. 146).

A jornalista Tatiana Merlino e o jornalista Igor Ojeda foram responsáveis pela organização do livro *Direito à memória e à verdade: luta substantivo feminino* (2010), que corresponde a um dos resultados do relatório *Direito à memória e à verdade*, lançado em agosto de 2007 em uma audiência coordenada pelo presidente da República à época, Luiz Inácio Lula da Silva, período que o debate acerca da questão dos mortos e desaparecidos pela ditadura civil-militar estava em voga no país. Ele resulta de uma parceria com a Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres da Presidência da República, cuja ministra era Nilcéa Freire, e apresenta registros referentes às vidas e mortes de 45 mulheres brasileiras que participaram da resistência à ditadura civil-militar, assim como o testemunho de 27 sobreviventes, que denunciam as violências que foram vítimas, como tortura, abusos sexuais e casos de partos e abortos na prisão.

O livro *Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul* (2010), organizado por Joana Maria Pedro e Cristina Scheibe Wolff, reúne textos que foram apresentados no Colóquio Internacional Gênero, Feminismos e Ditaduras no Cone Sul, realizado pela Universidade

Federal de Santa Catarina, entre 4 e 7 de maio de 2009. *Grosso modo*, a centralidade dos debates realizados pretendeu entender de que maneira as ditaduras no Cone Sul influíram ou não nos movimentos feministas e de mulheres no decorrer dos anos 1970 e 1980, “na produção de mudanças e permanências nas relações de gênero”. Outra questão debatida foi a forma como os movimentos sociais e as ditaduras apropriaram-se do gênero “em suas estratégias discursivas e em suas práticas de luta e/ou repressão” como mulheres e homens vivenciaram suas trajetórias de luta e de exílio, considerando-se questões inerentes ao gênero (PEDRO; WOLFF, 2010, p. 9).

A pesquisa de doutorado de Maria Auxiliadora de Almeida Cunha Arantes, *Tortura: testemunhos de um crime demasiadamente humano*, finalizada em 2011 e publicada em livro em 2013, apresenta relatos de mulheres e homens que foram presos políticos e torturados. A perspectiva teórica seguida pela pesquisadora dialoga com a psicanálise, sendo seus referenciais as premissas de Freud, Nathalie Zaltzman e as da psicóloga Françoise Sironi. Foi a partir de seu engajamento com a campanha pela Anistia Ampla Geral Irrestrita, no final da década de 1970, que acabou tendo acesso aos casos de tortura, de assassinato e de desaparecimento. Ela conheceu de perto as histórias das vítimas da repressão, com mais proximidade os casos de tortura. A pesquisadora afirma que assumiu em sua vida o propósito de denunciar os crimes de tortura (ARANTES, 2011, p. 13). Por meio de sua pesquisa, temos acesso aos relatos de ex-presas e ex-presos políticos sobre as violências sofridas dentro da prisão:

Uma das cenas que ficou inscrita na minha memória foi a primeira visita ao Presídio da Justiça Militar Federal de São Paulo, conhecido como presídio Barro Branco, em 1977. Fui recebida por todos os presos políticos que ali estavam e constatei que os ditadores foram implacáveis com os militantes das organizações políticas resistentes à ditadura (ARANTES, 2011, p. 13).

Mulheres, ditaduras e memórias: “não imagine que precisa ser triste para ser militante” (2013) é um livro de autoria de Susel Oliveira da Rosa. A autora parte de entrevistas para discutir as condições e especificidades da mulher nos movimentos de resistência à ditadura civil-militar. As entrevistadas pela autora foram: Nilce Azevedo Cardoso, Danda Prado e Flávia Schilling. Em linhas gerais, é discutido, no referido livro, como o marxismo não considerou as questões ligadas ao feminismo, sendo o prioritário a revolução (ROSA, 2013, p. 38); como as mulheres na resistência aos governos dos militares tiveram de se adequar ao modelo masculino, tendo de passar por um processo de dessexualização influenciado pelo padrão que instituíra o masculino como sujeito universal (ROSA, 2013, p. 43).

A autora também destaca a invisibilidade das mulheres nesses movimentos políticos e nas narrativas produzidas a respeito (ROSA, 2013, p. 45); como as mulheres para adequarem-se ao âmbito da militância perderam suas especificidades (ROSA, 2013, p. 46). Ela também chama a atenção para o fato de a esquerda ter reproduzido os papéis tradicionais e assimetrias. No entanto, foi a partir do engajamento com os ideais de esquerda que muitas mulheres aderiram ao feminismo (ROSA, 2013, p. 47). Em suma, o trabalho de Susel Oliveira da Rosa e os demais aqui elencados e outros que não constam nesta nossa relação assumem um papel de grande importância, pois as mulheres trazem outras versões da ditadura civil-militar (ROSA, 2013, p. 316).

O livro de Laura Beal Bordin e Suelen Loreanny, *Sem liberdade, eu não vivo: mulheres que não se calaram na ditadura*, publicado em 2013, apresenta os depoimentos de militantes e ex-presas políticas. As entrevistadas foram: Teresa Urban, Judite Trindade, Elisabeth Fortes, Clair da Flora Martins, Zélia Passos e Noemi Osna Carriconde. A partir do relato dessas mulheres, é possível conhecer aspectos da repressão promovida pelos militares em Curitiba, Maringá, São Paulo e na América Latina (BORDIN; LOREANNY, 2013, p. 11).

As autoras fazem uma ressalva importante: a de que a participação feminina não se deu apenas nos movimentos de resistência. As mulheres também participaram de movimentos que lutaram contra o comunismo no país. Citam o exemplo da primeira Marcha da Família com Deus e pela Liberdade, organizada pela Liga das Senhoras Católicas. O livro de Solange de Deus Simões, *Deus, Pátria e Família: as mulheres no golpe de 1964*, publicado em 1985, analisa essa situação. Outro trabalho que também adota essa abordagem é o de Janaina Martins Cordeiro, *Direitas em movimento: a campanha da mulher pela Democracia e a ditadura no Brasil*, cuja publicação é de 2009.

Em 2015, a revista *Estudo de Sociologia* publicou o dossiê *Ditaduras no Cone Sul, Memória, Gênero e Feminismo*, coordenado por Danielle Tega. Os textos reunidos têm como propósito problematizar as memórias dos períodos dos governos militares na América do Sul tendo como referencial os estudos de gênero e os pensamentos feministas, considerando também o caráter sexista da historiografia dominante. A perspectiva feminista possibilita uma visibilidade do que “foi historicamente ocultado, abrindo-se vozes que foram, por muito tempo, caladas” (TEGA, 2015, p. 249-250).

Os testemunhos de mulheres conquistaram espaços, e essas obras contribuíram e contribuem para isso. Relacionar temáticas sobre as questões de gênero com os estudos referentes às ditaduras no Cone Sul possibilita problematizar não apenas os alcances e os

limites da militância, como também analisar por um outro viés as violências postas em prática pela repressão (TEGA, 2015, p. 250).

Tal abordagem e perspectiva teórica são desestabilizadoras da cultura hegemônica e do patriarcalismo. Nas palavras de Danielle Tega,

acreditamos que essa multiplicidade pela qual a memória e a história recente podem ser estudadas, quando entrelaçados ao enfoque feminista e aos estudos de gênero, permite interrogar espaços conflituos potencialmente desestabilizadores da cultura hegemônica e patriarcal (TEGA, 2015, p. 252).

O livro de Maria Cláudia Badan Ribeiro, *Mulheres na luta armada: protagonismo feminino na ALN (Aliança Libertadora Nacional)*, publicado em 2018, resulta de sua pesquisa de doutorado realizada no programa de História Social da Universidade de São Paulo. Ela parte da constatação de que há um interesse significativo da academia pela militância de esquerda contra a ditadura civil-militar (RIBEIRO, 2018, p. 13). Seu trabalho insere-se nessa seara com enfoque na militância feminina. A partir da Comissão Nacional da Verdade, os debates sobre as memórias do passado ditatorial passaram ocupar novos espaços. Incluem-se, também, as memórias de mulheres que participaram de organizações de esquerda. Vêm à tona narrativas de mulheres, as quais reconstroem sentidos e “resgatam experiências, realizam uma releitura do passado, reapropriando-se dele, enquanto histórias públicas e privadas” (RIBEIRO, 2018, p. 13).

Grosso modo, a sua pesquisa visou apresentar um mapa do território militante com um enfoque nas ações políticas das mulheres, buscando mostrar aspectos que não estão evidentes nos relatos das sobreviventes, distanciando-se dos discursos que tendem a mistificar a luta armada no Brasil. Assumiu o objetivo de transformar as ações que as lutas das mulheres representam “em chaves de identificação histórica, lugar, direção” (RIBEIRO, 2018, p. 15). Maria Cláudia Badan Ribeiro enfatiza que o protagonismo dessas mulheres não é considerado pelas organizações de direitos humanos e pelos discursos oficiais de memória (RIBEIRO, 2018, p. 20).

Outro trabalho da socióloga Danielle Tega aqui destacado é a sua pesquisa de doutorado sobre testemunhos de mulheres brasileiras e argentinas, intitulado *Tempos de dizer, tempos de escutar: testemunhos de mulheres no Brasil e Argentina*, o qual foi publicado em livro em 2019. Uma das constatações apresentadas é a de que a violência de gênero, tanto no Brasil quanto na Argentina, era operante pelas instâncias repressivas (TEGA, 2019, p. 17). Ao optar por realizar um trabalho acadêmico que tem como centralidade mulheres atuantes em grupos de esquerda de luta contra as ditaduras de seus

respectivos países, Danielle Tega contribui com os processos de não esquecimento da tortura, da violência sexual, entre outros aspectos (TEGA, 2019, p. 19). Esses testemunhos promovem reconstruções de subjetividades de quem fala e desestruturam percepções tradicionais a respeito do passado e do presente, uma vez que criam espaços para novos posicionamentos daquelas e daqueles que narram e de quem escuta (TEGA, 2015, p. 22).

Guerrilheiras e biografias: a imagem da mulher militante nos ciclos de memória sobre a ditadura civil-militar é o título da pesquisa de mestrado da historiadora Juliana Marques do Nascimento que, em suma, a partir da análise das biografias de Iara Iavelberg e Dilma Rousseff¹, traça uma história da memória referente à ditadura civil-militar, destacando “como os discursos sobre seus engajamentos foram elaborados, influenciados pela conjuntura democrática” (NASCIMENTO, J., 2019, p. 14).

Tratando-se da militância política no período ditatorial, Iara Iavelberg é uma personagem de destaque, pois suas ações estiveram ligadas às de seu companheiro Carlos Lamarca, conforme menciona a historiadora. Portanto, sua biografia assume uma importância porque alcançou um sucesso de público considerável e é tida como um ponto de partida para as pesquisas sobre a guerrilheira e até mesmo sobre a luta armada em geral (NASCIMENTO, J., 2019, p. 14).

Por sua vez, a biografia da ex-presidenta Dilma Rousseff foi publicada no início de seu primeiro governo, e, como menciona Juliana Marques do Nascimento, criou uma história oficial de sua vida, sendo abordada sua atuação nos grupos armados de resistência à ditadura civil-militar (NASCIMENTO, J., 2019, p. 15). Nas palavras da historiadora mencionada,

a análise do discurso construído pelo biógrafo é essencial para compreender a memória construída e evocada por uma presidenta a respeito de seu passado polêmico, memória esta que foi influenciada por demandas eleitorais e de governabilidade, e pela conciliação com opositores, em diálogo com processos anteriores de construção de uma memória oficial sobre a ditadura e a luta armada contra ela (NASCIMENTO, J., 2019, p. 15).

Em linhas gerais, a pesquisa em questão não apresenta como enfoque apenas, a partir da análise das biografias citadas, a análise de aspectos específicos da militância feminina nas organizações de esquerda, com também delimita quais discursos memoriais elas reproduzem:

¹ A biografia de Iara Iavelberg foi escrita pela jornalista Judith Patarra e publicada em 1992; a de Dilma Rousseff pelo também jornalista Ricardo Batista Amaral e publicada em 2011.

Apesar dos diferentes momentos de produção, os dois livros produzem discursos memoriais muito semelhantes – influenciados pela memória hegemônica. Esta, como já vimos, foi construída com base no *mito da sociedade resistente* e na *conciliação*, além do apagamento do sentido revolucionário das esquerdas. Esses aspectos permitem ocultar o consenso, e por vezes apoio, de setores da sociedade civil ao golpe e política de terrorismo de Estado. Dessa forma, a punição dos perpetradores não só mostra “desnecessária *revanchista*”, como uma ameaça à democracia – uma demanda vingativa (NASCIMENTO, J. 2019, p. 180).

Os trabalhos elencados demonstram um campo crescente de pesquisas que visam ao resgate e à análise da atuação feminina nos movimentos de resistência à ditadura civil-militar. São histórias que precisam vir a público e estar presentes nos discursos oficiais de uma história da ditadura civil-militar brasileira. As histórias de vidas dessas mulheres foram afetadas pelos rumos políticos assumidos no país pós-golpe de 1964, e as mesmas, cada uma a sua maneira, buscaram intervir no cenário político marcado pelo autoritarismo e pela violência de Estado.