UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Raquel Valadares de Campos

O cinema testemunhal de Lúcia Murat

Juiz de Fora
2019

Raquel Valadares de Campos

O cinema testemunhal de Lúcia Murat

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes, Culturas e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Orientador: Prof. Dr. Felipe de Castro Muanis.

Juiz de Fora

2019

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração
automática da Biblioteca Universitária da UFJF,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Campos, Raquel Valadares de.
O cinema testemunhal de Lúcia Murat / Raquel Valadares de Campos. -- 2019.
150 f. : il.

Orientador: Felipe de Castro Muanis
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2019.

1. Lúcia Murat. 2. Cinema brasileiro. 3. Testemunho. 4. Trauma. 5. Performatividade. I. Muanis, Felipe de Castro, orient. II. Título.

Raquel Valadares de Campos

O cinema testemunhal de Lúcia Murat

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Culturas e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes, Culturas e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares**.**

Aprovada em 30 de agosto de 2019,

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Felipe de Castro Muanis - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

_____

Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo
Universidade Federal de Juiz de Fora

_____

Profa. Dra. Vera Lúcia Follain de Figueiredo
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Dedico este trabalho à minha mãe, Nanci Valadares de Carvalho, cientista política, professora anistiada de ciências sociais da UFRJ, presa em 1971, aos 27 anos de idade, torturada no DOI-CODI por alguns intermináveis dias, liberta graças à perseverança de seu pai, José Maria Luiz de Carvalho (quem garantiu ao general de plantão que a filha não era comunista e partiria imediatamente rumo ao estrangeiro), enviada para o México por recomendação de Helio Jaguaribe (quem conseguiu, junto à Ford Foundation, a bolsa de estudos que lhe garantiu a sobrevivência no exílio, durante o mestrado e o doutorado), falecida em 15 de dezembro de 2013, aos 69 anos de idade.

E também a todos que lutaram e seguem lutando em favor da Democracia.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Juiz de Fora, pela guarida e bolsa de estudos de iniciação à docência.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Felipe de Castro Muanis, presente que a vida me deu, a quem admiro e respeito enormemente, e cujo raro e generoso exercício da docência fomenta o melhor nas pessoas, no desenvolvimento das pesquisas e em mim.

Às irmãs Paula e Júlia Scamparini, amigas queridas e pesquisadoras experientes, cujo diálogo e incentivo constantes deram-me a confiança indispensável para persistir.

Ao Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva pela acolhida na Unicamp, na sua extraordinária disciplina "Testemunho", que moveu placas tectônicas do meu pensamento.

Aos membros das bancas de qualificação, Profa. Dra. Diana Klinger, e de defesa, Profa. Dra. Vera Lúcia Follain de Figueiredo e Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo, pelas colocações pertinentes e contribuições teóricas.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação de Artes, Cultura e Linguagens, do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, sem os quais não seria possível aprender e crescer.

Aos meus colegas de mestrado, pessoas brilhantes e afetuosas, cujas amizades tornaram o programa, o mundo e minha vida, mais interessantes.

À gratuidade da universidade pública, ao fomento à pesquisa e à bolsa de estudos que, combinados, viabilizaram este trabalho por longos 30 meses.

À Estela Willeman e à Luisa Pessoa que revisaram, respectivamente, o projeto desta pesquisa e esta dissertação.

À minha analista, Monah Vinograd, por me auxiliar na travessia deste período repleto de acontecimentos que sacudiram minha vida e abalaram minhas estruturas.

Aos amigos do peito que proporcionaram necessários momentos de prazer.

Aos meus irmãos, pelo suporte emocional e, também, financeiro.

Ao meu amor, Henrique Cartaxo, pela afinação do meu sensível, pelos afagos e por acreditar em mim.

RESUMO

Há evidências de que tanto para a filosofia da narração, dentro do campo da teoria literária, quanto para os estudos de cinema, em especial para a vertente do cinema documentário, a encenação de si, fomentada pelo relato de si mesmo do autor, apresenta uma retórica persuasiva, dotada de estrutura dialogal e dimensão fiduciária, que nos permite refletir sobre a potência e a performatividade do testemunho, sobretudo o testemunho superstes, dos sobreviventes.

Objetiva-se, a partir de uma abordagem fenomenológica, analisar os elementos textuais de três dos filmes da cineasta Lúcia Murat e os discursos secundários e terciários das obras em comparação com sua biografia, a fim de compreender a tessitura e a retórica específicas da narrativa cinematográfica de um cinema autorreferente, que versa sobre a experiência de vida da realizadora, ex-guerrilheira, presa política e vítima de tortura na Ditadura Civil-Militar Brasileira de 1964-1985. Além disso, aspira-se debater de que maneira o modo performático (NICHOLS, 2005) aplicável, em princípio, a somente documentários, poderia ser empregado nos filmes de ficção evocativos de sua autora, ou seja, nos filmes em que se nota a autorrepresentação da cineasta.

A hipótese central desta pesquisa é de que Lúcia Murat, ao relatar a si mesma no documentário autobiográfico em primeira pessoa *Uma Longa Viagem* (2012), e ao construir uma personagem alter ego interpretada por Irene Ravache tanto no documentário *Que Bom Te Ver Viva* (1989), quanto na ficção *A Memória Que Me Contam* (2013), permite ao espectador que identifique nos filmes, por meio da leitura documentarizante, o referente real e factográfico de sua história de vida e de seu *self,* e, sobretudo, que tome os filmes como testemunho da cineasta. Isto, por sua vez, possibilita, no espaço da recepção, transferir para o espectador a acreditação da história transmitida por meio de seu testemunho singular – não qualquer história, "uma história dos vencidos" (BENJAMIN, 1987), escrita a partir da perspectiva única de vítima e de sobrevivente de experiências traumáticas e de acontecimentos catastróficos. Destarte, este trabalho tem por objetivo último, formular as bases de um cinema testemunhal, que Lúcia Murat faz, de filmes que inscrevem as por vezes invisíveis marcas da violência e elaboram sobre o indizível, intransmissível e irrepresentável trauma.

Palavras-chave: Lúcia Murat. Cinema brasileiro. Testemunho. Trauma. Performatividade.

ABSTRACT

There is evidence that both for the philosophy of narration, within the field of literary theory, and for the studies of cinema, especially for the documentary aspect, the *self*-enactment, fostered by the author's personal account, presents a persuasive rhetoric endowed with dialogical structure and fiduciary dimension, which allows us to reflect on the power and performativity of the testimony, especially the testimony of survivors.

This research aims, from a phenomenological approach, to analyze textual elements of three films by filmmaker Lúcia Murat as well as the secondary and tertiary discourses of these filmic works in comparison to the director's biography, in order to understand the specific tessitura and rhetorics of a self-referential narrative, which deals with the life experience of the director – former guerrilla member, political prisoner and victim of torture in the Brazilian 1964-1985 Civil-Military Dictatorship. Furthermore, the intention is to debate how the performative mode (NICHOLS, 2005) – which is applicable, in principle, only to documentary narratives – could be used in the director's evocative fiction films, that is, in the films in which the filmmaker's self-representation is perceivable.

The central hypothesis of this research is that Lúcia Murat, by providing an account of herself through self-enacting in the first person autobiographical documentary *A Long Journey* (2012), and also by constructing an alter ego character played by Irene Ravache in both the documentary *Que Bom Te Ver Viva* (1989)), as well as in the feature-film *The Memory That Tells Me* (2013), allows the viewer to identify in the films, through a documentarizing reading, the real and factual referent of the director's life story and the director's identity, besides, and most importantly, allowing viewers to perceive the films as a testimony of the filmmaker. That, in turn, in the field of reception, makes it possible to transfer to the viewer the belief of the story conveyed through the filmmaker's testimony – not any story but a "story of the vanquished" (BENJAMIN, 1987), written from the unique perspective of a victim and survivor of a traumatic life experience and of catastrophic events. Thus, this work aims to formulate the basis of a testimonial cinema, which Lúcia Murat accomplishes with films that bear the sometimes invisible marks of violence, as well as elaborate on the unspeakable, non-transferable and unrepresentable trauma.

Keywords: Lucia Murat; Brazilian Cinema; Testimony; Trauma; Performativity

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Da esquerda para a direita: Lúcia Murat e Irene Ravache nos bastidores das filmagens de A MEMÓRIA..... 42
Figura 2 : Imagem de arquivo e metalinguagem em A MEMÓRIA... 51
Figura 3: Tilt-up de A MEMÓRIA... 53
Figura 4: Zenital de A MEMÓRIA..... 53
Figura 5: Over the shoulder de A MEMÓRIA... 53
Figura 6: Detalhe em plongé de A MEMÓRIA... 54
Figura 7: Cameo de Lúcia Murat em A MEMÓRIA... 56
Figura 8: “Dobra metalinguística final” de A MEMÓRIA..... 56
Figura 9: Falando para si em QUE BOM... 99
Figura 10: Fotograma da Cena 1h14min09seg de QUE BOM... 100
Figura 11: Fotograma da Cena 1h07min17seg de QUE BOM... 100
Figura 12: Conversando com o amante em QUE BOM… 101
Figura 13: Heitor, Murat e Miguel em UMA LONGA… 107
Figura 14: Epílogo de UMA LONGA… 108
Figura 15: Sobreposição de fotografia em UMA LONGA…. 111
Figura 16: Fotogramas de UMA LONGA… 111
Figura 17: Murat em dois tempos, em UMA LONGA…. 112
Figura 18: Ana no presente do filme A MEMÓRIA… 120
Figura 19: A cineasta Irene Constantino e seus amigos, em A MEMÓRIA… 122
Figura 20: Alter ego contemporâneo em A MEMÓRIA... 130

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **11**

1. A DOCUMENTARIEDADE **19**

1.1. OS LIMITES DO DOCUMENTÁRIO: ENTRE A FICÇÃO E A NÃO-FICÇÃO 20

1.2. O DOCUMENTÁRIO COMO MODO DE LEITURA 25

1.3. OS FILMES DE LÚCIA MURAT 36

1.3.1. O alinhamento entre as narrativas fílmica e historiográfica *44*

1.4. AS INSTRUÇÕES DE LEITURA DOCUMENTARIZANTE EM *A MEMÓRIA QUE ME CONTAM* 49

2. O *EU* DO CINEASTA **59**

2.1. O TESTEMUNHO 59

2.2. A AUTOBIOGRAFIA 64

2.3. O CINEMA AUTOBIOGRÁFICO 72

2.4. A PERFORMATIVIDADE 82

2.5. A AMBIVALÊNCIA 86

3. LÚCIA MURAT POR SI MESMA **89**

3.1. COMO SOBREVIVER À TORTURA: *QUE BOM TE VER VIVA* 91

3.2. POR QUE REMEMORAR O PASSADO: *UMA LONGA VIAGEM* 106

3.3. QUEM PODE (E DEVE) SE QUESTIONAR: *A MEMÓRIA QUE ME CONTAM* 118

CONSIDERAÇÕES FINAIS **131**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **141**

OUTRAS REFERÊNCIAS **145**

GLOSSÁRIO **148**

INTRODUÇÃO

Sou filha de uma cientista política que foi presa, torturada e exilada na ditadura civil-militar instalada no Brasil durante o período de 1964-1985. Vim ao mundo ao mesmo tempo em que renascia a nossa Democracia. Cresci vendo minha mãe conversar com seus amigos de juventude e de militância sobre o passado de resistência e de repressão. Em muitas dessas conversas testemunhei o seu silêncio. Isso se deve em parte à notória dificuldade das vítimas em falar do trauma. Trauma que, segundo definição de Giorgio Agamben (2005, p. 48), produz uma "experiência muda", uma experiência histórica de um sujeito sem palavras, dessubjetivado. Sinto que, em razão do trauma que foi a ditadura civil-militar, a minha geração e as seguintes confrontaram-se com uma lacuna narrativa na nossa história, impossibilitadas de se acercarem da experiência das vítimas da opressão e da perseguição praticadas por segmentos do Estado brasileiro.

Há, porém, quem consiga quebrar o silêncio e expressar o inenarrável, criando espaço do "dizer-se", um espaço de singularidade em que, segundo as psicanalistas Claudia Perrone e Eurena Gallo de Moraes, "O sujeito passa a ser o testemunho de si mesmo, na direção de uma reconstrução psíquica que lhe proporcione outra versão ao experienciado [...] em configurações atuais autorizadas nos atos de pensar-se, recompor-se e recriar-se" (2014, p. 40). Um desses sujeitos que viveu uma experiência traumática, mas soube recuperar a palavra e se testemunhar, ouvir-se e se elaborar com discurso próprio, chama-se Lúcia Murat, outra sobrevivente da tortura perpetrada pelo Estado Brasileiro sob o regime militar. Murat, que participou da luta armada e que, portanto, viveu a violência do combate e o drama da clandestinidade, foi detida, torturada, julgada e condenada à prisão. Hoje, é cineasta brasileira consagrada, com doze longas-metragens no currículo (IMDB, 2019) – todos, em suas próprias palavras, expressam de alguma maneira a terrível experiência que viveu:

> Todo filme que eu faço, de alguma maneira, tem como base uma experiência que eu vivi muito jovem, que foi justamente a experiência de resistência à Ditadura, na qual a questão da violência, a questão da diferença, a questão da tortura, das situações limites que eu vivi, que é impossível você fugir delas pelo resto da tua vida. *Então de uma certa maneira, eu repito um pouco em todos os meus filmes as mesmas coisas, talvez de maneiras diferentes* [...]. Então, são temas que em função dessa experiência que eu vivi, inevitavelmente eles estão em todos os meus filmes. (MURAT, 2012, 3min, grifos nossos)

Essa experiência de vida pela qual passou Lúcia Murat além de atravessar toda sua filmografia, do ponto de vista da intencionalidade e motivação da diretora na realização de seus filmes, também está latente nas suas obras e, portanto, perceptível para o espectador. De um lado é possível afirmar que o cinema é a forma que a diretora encontrou para elaborar sobre o

trauma. De outro, a maneira do próprio espectador de entrar em contato com a versão do experienciado pela diretora que, na medida do possível, transmite o horror da tortura e da repressão. Por isso que, desde o princípio desta investigação, optou-se por examinar as implicações, teóricas e retóricas, de um cinema realizado por sobreviventes, ou seja, dirigido por cineastas que de algum modo expressam as experiências traumáticas vividas por eles próprios, inscrevendo nos filmes um referente para o seu si mesmo e para a sua história de vida.

Visando trabalhar com filmes que trouxessem claramente inscritos os referentes do si mesmo e da história de vida de seu diretor, optou-se por trabalhar com as seguintes obras de Lúcia Murat: o documentário de entrevistas dotado de segmento ficcional *Que Bom Te Ver Viva* (1989), o documentário autobiográfico *Uma Longa Viagem* (2012) e a ficção *A Memória Que Me Contam* (2013). Ainda que toda a obra dessa cineasta tenha por base sua experiência pessoal, há, nas obras supracitadas, um claro elemento comum que nos remete à "realidade do enunciador" (ODIN, 2012) e ao "eco existencial" (SOBCHACK, 1999) da diretora, que reforça o entendimento de que estamos diante do si mesmo de Murat: a condução da narrativa, em todos esses filmes, por uma personagem mulher, presa política, vítima de tortura e cineasta. Tal personagem, no caso do documentário *Uma Longa Viagem* – um filme autobiográfico, narrado em primeira pessoa – é a própria Lúcia Murat. Já nas obras *Que Bom Te Ver Viva* e *A Memória Que Me Contam*, as narrativas foram centradas em uma personagem alter ego, portanto ficcional, interpretada em ambos filmes pela atriz Irene Ravache, intencionalmente caracterizada à semelhança da diretora.

Em primeiro lugar, aliás, escolheu-se trabalhar com Lúcia Murat porque – para além da evidente autorreferência contida em sua filmografia, sobretudo nos filmes analisados nesta dissertação – a cineasta brasileira é bastante loquaz quanto a se considerar uma sobrevivente da ditadura, inclusive atribuindo ao cinema a sua sobrevivência. Também porque a diretora assume publicamente, como visto anteriormente, que *todos* seus filmes – entre documentários e ficções – inevitavelmente têm como base a sua (traumática) experiência de vida. E porque, finalmente, desse vasto campo de pesquisa associado ao trauma, interessou direcionar os primeiros questionamentos para o tema do testemunho, sobretudo o *testemunho superstes*, que segundo Georges Didi-Huberman é esse esforço dos sobreviventes em encontrar "uma palavra por mais defectível ou disjunta que seja em comparação com o real vivido (2012, p. 135). Testemunhar corresponde ao esforço de fazer passar algo que seja compreendido pela comunidade humana, o que, para o filósofo, é um esforço basal não somente da produção documental, mas também da produção de sentido, ambas tão caras à historiografia e às narrativas que se referem aos fatos.

Isto é, a eleição desses objetos de estudo – os filmes de Lúcia Murat supracitados – resulta da premissa de que Lúcia Murat é testemunha e, portanto, esforça-se em relatar, da sua perspectiva única e singular de sobrevivente, a sua experiência traumática de vítima da tortura, por meio da criação de filmes autorreferentes e, porque não, testemunhais. Para esse propósito, adotou-se como metodologia de trabalho a análise comparativa entre os textos fílmicos e os discursos secundários e terciários das obras, tais paratextos de divulgação dos filmes e como entrevistas da diretora, visando demonstrar que Murat desejou não somente inscrever o seu relato pessoal nessas três obras, mas que a diretora também quis instruir o espectador a percebê-lo como sendo seu testemunho de sobrevivente e, consequentemente, um documento sobre o passado ditatorial brasileiro.

A fim de que se possa tomar como documento do passado ditatorial brasileiro o testemunho de vítima e sobrevivente de Lúcia Murat em seus filmes, sejam eles ficcionais ou documentários, fez-se necessário, mais um recuo: discutir, teoricamente, os limites entre os discursos factográfico e literário. Optou-se, assim, já no primeiro capítulo, analisar suas obras, sobretudo o segmento ficcional de *Que Bom Te Ver Viva* e a ficção *A Memória Que Me Contam*, com esse viés. Trata-se menos de analisar o conteúdo que aponta para o teor testemunhal desses filmes – tema do terceiro capítulo – e mais problematizar a percepção convencional de que a produção de narrativas factográficas comprometidas com a verdade histórica é exclusividade, no cinema, dos filmes documentários.

Com base em uma abordagem fenomenológica, tanto do cinema, quanto da literatura, foi possível compreender que o pressuposto de realidade factual da história de vida do cineasta nos filmes testemunhais é matéria de recepção. Segundo as teorias de Roger Odin, Vivian Sobchack e Paul De Man, tanto a autobiografia, quanto o documentário são modos de leitura, cabendo ao espectador enxergar o caráter factual e referencial da filmografia de Lúcia Murat, associando a narrativa fílmica à sua história de vida e à sua pessoa. Essa vertente teórica serve para introduzir a proposta de que *filme documentário* é "menos uma coisa e mais uma experiência" (SOBCHACK, 1999, p.241), tratando-se de um modo de consciência espectatorial evocativo do seu referente real. Ou ainda, um modo de leitura "documentarizante" (ODIN, 2012) que não poupa nenhuma obra audiovisual – nem sequer o filme que se autodeclara ficcional – borrando em definitivo as fronteiras, historicamente convencionadas, que separam ficção e não-ficção.

Seguindo essa corrente, documentário é todo filme, em parte ou no todo, lido, voluntária ou involuntariamente, como documento pelo espectador, tendo por base sua "consciência documentária" (SHOBCHAK, 1999) e o "nível de documentariedade" da obra

(ODIN, 2012). Isto é, por um lado cabe ao espetador – à sua experiência existencial e ao seu conhecimento cultural chamados de "corpo vivido" (SOBCHACK, 2000) – realizar esse esforço de furar o véu da ficção. Mas não somente. Ler uma obra cinematográfica como documento também depende das instruções de leitura documentarizante programadas na instituição de visionamento (ODIN, 2012) – nas suas condições de recepção – e no próprio corpo do filme. Por essa razão, já no primeiro capítulo, analisam-se os filmes de Murat à luz desses conceitos, evidenciando as instruções de leitura documentarizante programadas nas obras.

Essa discussão teórica, sob a perspectiva fenomenológica, sobre *o que* é um documentário e a aplicação dessas teorias na análise fílmica têm a finalidade de demonstrar que também é possível enxergar, mesmo quando mascarado e dissimulado por uma personagem alter ego, o *eu real* de Lúcia Murat na ficção. Condição necessária para tomar os relatos contidos em *Que Bom Te Ver Viva* e *A Memória Que Me Contam* como testemunhos da diretora. Além disso, identificar as instruções de leitura documentarizante nessas obras comprova a "intenção documentária" (ODIN, 2012) da cineasta, ou seja, confirma a intenção de Murat em fazer o espectador ler seu filme de ficção como um documento e, assim, tomar a personagem de Irene Ravache como um gesto seu de autorrepresentação (RASCAROLI, 2012) e de autoinscrição fílmica (RENOV, 2014).

Isso feito, torna-se possível prosseguir com a discussão, no segundo capítulo, sobre as prerrogativas e implicações de um cinema testemunhal realizado por uma cineasta sobrevivente. Essa discussão requer uma fundamentação teórica proveniente, sobretudo, dos estudos literários, uma vez que abordam com maior profundidade os temas como o testemunho, a construção de um *self* nas narrativas do *eu*, a relação dessas narrativas com o *outro* que recebe o relato desse *eu* que testemunha, e os efeitos da performatividade do *eu* que narra a si mesmo e a sua história de vida para um *outro.*

Porém, é farta a contribuição teórica do cinema para o debate sobre autorrepresentação e performatividade dos cineastas que fazem filmes autobiográficos e expressivos de sua subjetividade, ainda mais quando o tema sobre o qual se debruçam esses cineastas é relacionado a alguma experiência ou acontecimento impossível de ser compreendido dentro de qualquer estrutura preestabelecida de referência (NICHOLS, 2005). Razão pela qual este trabalho defende a importância, dentro do cinema, de se estudarem os filmes de cineastas sobreviventes de catástrofes, como Lúcia Murat, Rithy Pahn e Patrício Guzmán.

Portanto, a ideia do segundo capítulo é triangular autores e conceitos desses dois domínios teóricos, literatura e cinema, a fim de estruturar a discussão sobre um possível cinema

testemunhal. Trata-se do início de uma pesquisa, que deve ser aprofundada em múltiplos desdobramentos, dentro e fora da academia. Uma pesquisa que se encaixa no já consolidado campo dos "estudos do testemunho" (*testimony studies*) que é intrinsicamente interdisciplinar, sendo frequentemente associado às áreas da História, da Literatura, das Artes e do Cinema, e tendo produzido, no Brasil e no mundo, muitos trabalhos sobre, por exemplo, o Holocausto.

Abre-se a discussão definido testemunho segundo os autores Paul Ricoeur (2007) e Jacques Derrida (2014), uma narrativa necessariamente em primeira pessoa, que visa atestar a realidade com base na experiência de vida de seu narrador, que se autodesigna testemunha. Esses autores situam essas narrativas no limiar entre ficção e não-ficção, uma vez que é possível testemunhar em lugar de um outro, passar adiante um relato, falar por quem não sobreviveu, ou até, falar do instante da própria morte (DERRIDA, 2014). Motivo pelo qual se faz necessário compreender a estrutura dialogal e a dimensão fiduciária que caracterizam toda narrativa testemunhal. Ou seja, torna-se imperativo compreender que a certificação da realidade do acontecimento relatado cabe a quem recebe o testemunho e o acredita.

Na sequência, o testemunho *superstes*, aquele realizado por sobreviventes, é problematizado pelo filósofo Jean-François Lyotard (1988), pelo historiador Marc Nichanian (2009) e pelo pesquisador Márcio Seligmann-Silva (2013) no que tange o seu valor documental e sua capacidade de positivar o acontecimento relatado. Esses autores, em contrapartida, sopesam o valor performativo dos testemunhos de sobreviventes de catástrofes, já que, na maioria das vezes, contradizem os documentos e a historiografia oficiais, sinalizando a total impossibilidade de se compreenderem os acontecimentos relatados, traumáticos, dentro de qualquer estrutura preestabelecida de referência.

Ainda dentro da teoria literária, investiga-se a autobiografia, uma narrativa necessariamente testemunhal, sob a perspectiva de Paul De Man, que a define, tal qual o documentário, como um modo de leitura, um "momento autobiográfico" (DE MAN, 1986). A primeira pessoa, marca do testemunho, é em seguida debatida em profundidade pelas filósofas Adriana Cavarero (2006) e Judith Butler (2015), bem como pela pesquisadora Paula Sibilia (2016), que defendem o caráter precário, transferencial e performativo das narrativas do *eu,* colocando a identidade do *eu* e a realidade do referente, e do acontecimento relatado, como frutos de uma relação receptiva do *outro* que recebe o relato com esse *eu* que relata a si mesmo.

Por ser impossível pensar em um cinema testemunhal que não seja uma narrativa do *eu*, tornou-se inevitável passar à teoria do cinema, e trabalhar as questões da realidade do referente e da precariedade das narrativas em primeira pessoa. Com o suporte teórico de Michael Renov (2008) e de Gabriel Tonelo (2017), discutiu-se como a própria ideia de

autobiografia reinventa a própria ideia de documentário (RENOV, 2014), uma vez que narrativas centradas na experiência de vida de seu diretor correspondem, no cinema, à guinada subjetiva que em meados do século XX gerou, em todos os campos da ciência, a crise das representações e dos sistemas explicativos totalizantes.

Como é intrínseco ao dispositivo fotográfico, o registro do traço do transcorrer do mundo no suporte fílmico (RAMOS, 2001) – ou seja, a fixação de certo vestígio material do real –, a discussão sobre a realidade do referente no cinema ganha particularidades ontológicas distintas das literárias. Por isso, a presença do diretor no filme é sentida pelo espectador não somente por uma marca autoral estilística do cineasta (BERNARDET, 2018), ou um "olhar diretorial" (RASCAROLI, 2012) identificável, por exemplo, pelo enquadramento. Especialmente filmes autorreferentes trazem como questão a "autorrepresentação" (RASCAROLI, 2012) e "autoinscrição" (RENOV, 2014) do cineasta também sob o ponto de vista material, da realidade do referente no mundo. Razão pela qual, retorna-se ao debate sobre a construção de um *self* por um *eu* que relata a si mesmo, desta vez pela abordagem teórica do cinema. A partir de pesquisadores como Laura Rascaroli (2012) e Thomas Waugh (2011), reflete-se sobre a intenção do cineasta em se autorrepresentar e sobre as convenções de encenação cinematográfica existentes nos filmes em que o diretor se faz representar por meio de sua imagem e voz.

Em seguida, face à problemática de uma narrativa fílmica centrada na figura do próprio cineasta, retoma-se ao tema de performatividade desse *eu*, não mais na literatura, mas no cinema. Esse tema então é discutido sob o conceito de "documentário performático", de Bill Nichols (2005), analisando-se o tipo de conhecimento produzido nesse cinema – conhecimento incorporado e metabolizado pelo sujeito do cineasta (SILVA, 2014). Também são examinadas as particularidades retóricas, e seu impacto na experiência espectatorial, das narrativas performáticas – sobretudo as narrativas que, conforme dito anteriormente, escapam às estruturas pré-estabelecidas de referência porque relatam acontecimentos traumáticos, necessariamente irrepresentáveis.

Ao final do segundo capítulo, o tema de um cinema performático é ainda abordado à luz da teoria da performance (COHEN, 2013), a fim de se explicar como esse *self* criado por cineastas em obras audiovisuais autorreferentes inescapavelmente resulta na construção de um *self* ambivalente, que é ao mesmo tempo artista e personagem. Possibilitando a ideia de que Lúcia Murat performa seu testemunho de sobrevivente, transmitindo o intransmissível da experiência traumática, seja através dela própria no documentário, seja através da personagem alter ego da ficção, ambos *selfs* ambivalentes inscritos nos filmes.

No terceiro e último capítulo, por fim é analisado o *teor testemunhal* da diretora nas obras *Que Bom Te Ver Viva* (1989), *Uma Longa Viagem* (2012) e *A Memória Que Me Contam* (2013), comparando-se o conteúdo das obras – compreendendo os discursos primários (o texto fílmico), secundários (os paratextos das obras) e terciários (as entrevistas da diretora) – aos registros da experiência pessoal e da história de vida de Lúcia Murat contidos em depoimentos e entrevistas concedidos pela cineasta à imprensa e à Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro.

Essa análise comparativa entre vida e obra, entre o *eu real* da Lúcia Murat e o *eu* narrativo desses filmes – expresso pela primeira pessoa no documentário e por meio da personagem alter ego na ficção – suscita as perguntas: diante de um cinema que traz em si a instrução de ser lido como documento e que fomenta um modo de consciência espectatorial evocativo do seu referente real, pode esse cinema, independentemente de ser classificado como ficção ou documentário, performar uma narrativa testemunhal e a identidade de sobrevivente? E, se sim, quais os efeitos de Lúcia Murat transmitir a história – não qualquer história, uma história dos vencidos (BENJAMIN, 1987) e dos sobreviventes de catástrofes (SELIGMANN-SILVA, 2008; NICHANIAN, 2009) – por meio do seu testemunho singular na forma cinematográfica?

Além de apontar os momentos autobiográficos da obra, essa análise do teor testemunhal das obras supracitadas busca explicar *como* Murat constrói, em cada um desses filmes, um *self* retratável de si mesma, uma *persona*, com a intenção de performar sua identidade de vítima e de sobrevivente, e de produzir conhecimento incorporado sobre a ditadura civil-militar brasileira com base em seu próprio testemunho. A performatividade do testemunho superstes é estratégica para *agir* sobre e *afetar*, de maneira dialogal, o espectador – esse *outro* cuja função é receber e acreditar o relato – a fim de transmitir o intransmissível da experiência traumática, mesmo que sinalizando, simultaneamente, a impossibilidade de se compreender acontecimentos como a tortura.

Contudo, os apontamentos desta dissertação não pretendem restringir a leitura desses filmes, fixando uma única interpretação. Ao contrário, espera-se, a partir da abordagem fenomenológica do cinema, atentar para o quão subjetiva é esta ou qualquer outra leitura, e o quanto se podem adicionar mais camadas de sentido à obra com base no conhecimento cultural de cada espectador. Nesse sentido, este trabalho também demonstra que um cinema autorreferente e factográfico não é exclusividade de documentários autobiográficos. Quando percebido e acreditado pelo espectador como testemunhal (ou com alto teor testemunhal), os filmes, centrados na experiência pessoal, na história de vida e na identidade de seu diretor,

também abarcam as ficções, até mesmo as que se esforçam para mascarar e dissimular o testemunho do diretor na obra. Destaca-se, por outro lado, como o testemunho é uma interessante chave para se debater factografia e autorreferência no cinema, porque porta a estrutura necessariamente dialogal e dotada de dimensão fiduciária que corrobora a visão de que o cinema é, em grande medida, o que o espectador quer que ele seja.

1. A DOCUMENTARIEDADE

Lúcia Murat acumula doze longas-metragens em sua filmografia como diretora (IMDB, 2019). Ainda que a cineasta recorrentemente trabalhe em sua obra questões relacionadas ao período da Ditadura Civil-Militar brasileira (1964-1985), nos filmes *Que Bom Te Ver Viva* (1989), *Uma Longa Viagem* (2012) e *A Memória Que Me Contam* (2013) – objetos de análise desta dissertação – a diretora, outrora guerrilheira, presa política e vítima de tortura, constrói narrativas em que é possível reconhecer o *eu real*[1] de Lúcia Murat, sua história de vida e, sobretudo, seu testemunho.

Entretanto, segundo a própria Lúcia Murat, somente no documentário *Uma Longa Viagem* pode-se falar em uma personagem do filme que seja ela própria:

> *Uma Longa Viagem* é, ao contrário de todos os outros filmes que eu fiz, um filme completamente autobiográfico, porque eu falo em primeira pessoa. Quer dizer, normalmente *nos outros filmes, eu me inspiro nas experiências em que eu vivi, que amigos viveram, mas eu posso mentir, né, porque não estou dizendo que "eu" sou eu.* Quando eu me assumo como "eu", quando eu digo "eu, Lucia Murat, estive presa", "eu tive dois irmãos", "meu irmão foi pra Índia", vem meu irmão e fala, vem as cartas dele e tal, quer dizer, eu tenho que trabalhar com o que conheço de mim mesma, até porque eu não sou uma pessoa mentirosa-entre-aspas. (MURAT, 2012, transcrição e grifos nossos).

De fato, somente em *Uma Longa Viagem*, o *eu real* de Lúcia Murat aparece explicitamente encarnado na obra, ao som da voz e à imagem do corpo da diretora, assumindo um discurso em primeira pessoa, subjetivo e expressivo de "verdades privadas e realidades internas" (RENOV, 2014), tão caro à prática autobiográfica. Já nos filmes *Que Bom Te Ver Viva* e *A Memória Que Me Contam*, respectivamente um documentário de entrevistas dotado de segmento ficcional e uma ficção, "Lúcia Murat" aparece certa e claramente apenas como um nome nos créditos de roteiro e direção. Porém, para alguns espectadores, Lúcia Murat também aparece, contingente e latentemente, na personagem considerada alter ego pela própria diretora (MURAT, 2009)[2] – personagem curiosamente interpretada em ambas obras pela mesma atriz, Irene Ravache[3], com um intervalo de quase 25 anos entre um filme e outro.

---

[1] *Eu real* aqui, simplesmente, usado para se referir à pessoa que existe de fato no mundo.

[2] Diz a diretora: "A Irene é..., ela é o alter ego. Então, ela teria que ter um espaço. A discussão seria: que espaço seria esse? […] Tinha que ser fechado porque ela era um personagem fechado, porque ela é a cabeça, digamos assim, ela é o inconsciente de cada um" (MURAT, 2009 apud SOUZA, 2013).

[3] Lúcia Murat confirma em entrevista de *making of* (DUAS..., 2012) que convidar mais de vinte anos depois a atriz Irene Ravache para interpretar o mesmo papel, de seu alter ego. Portanto, foi uma escolha diretorial intencional.

Implícito à fala de Murat está a sua crença na convenção[4] de que em um filme de ficção não é preciso dizer a verdade, já em um documentário, sim. Desse modo, a diretora reconhece enquanto *verdadeiro* o seu *eu* no filme *Uma Longa Viagem*, por se tratar de um documentário "completamente autobiográfico". E isenta de *verdade* a personagem alter ego presente tanto em *Que Bom Te Ver Viva*, quanto em *A Memória Que Me Contam*, por se tratar de uma ficção. Contudo, ao conceder à narrativa ficcional a licença artística, poética e ética para *mentir* sobre seu *eu*, Murat não consegue deixar de descrever esse *eu,* mascarado e dissimulado pela ficção, como um *certo eu*, reconhecendo, assim, alguma referencialidade a seu *eu real*.

Então, para que se possa atender ao objetivo principal desta pesquisa, ou seja, para que se possa refletir sobre a performatividade do testemunho e do *eu* da cineasta nesses três filmes, deve-se antes responder à pergunta: é possível enxergar o *eu real* de Lúcia Murat também na ficção? Enxergar o *eu real* de Lúcia Murat quando mascarado e dissimulado pela ficção torna-se possível por meio de certo esforço de leitura realizado pelo espectador. Consequentemente, esse esforço de leitura resulta em um alargamento das noções do que é um documentário. Porém, antes de avançar para essa discussão, é necessário refletir sobre a convenção que historicamente distingue ficção de não-ficção e que está na base do pensamento de Lúcia Murat.

1.1. OS LIMITES DO DOCUMENTÁRIO: ENTRE A FICÇÃO E A NÃO-FICÇÃO

O problema apresentado por Murat é da ordem epistemológica. Ele diz respeito ao regime de construção da verdade do discurso factográfico, supostamente distinto da verdade dissimulada do discurso literário[5]. Tal distinção existe desde a Antiguidade. Em um extenso artigo sobre imagem e verdade, ficção e história, Márcio Seligmann-Silva afirma que é Aristóteles quem "reflete pela primeira vez de modo detalhado sobre os modos específicos da verdade e do convencimento das obras de arte" (2013, p.24), lançando as bases de uma teoria da verossimilhança, ou seja, dos diversos regimes de construção da verdade interna à obra. Nas palavras do próprio Aristóteles:

---

[4] Dirk Eitzen (1995, p. 88) defende a hipótese de que a presunção de que documentários dizem (ou deveriam dizer) a "verdade" precede e pauta a interpretação de documentários, e que essa presunção é nada mais do que uma convenção, um costume.

[5] Aqui o discurso factográfico refere-se ao discurso que se pretende científico, tal como a historiografia, em oposição à toda e qualquer literatura, mesmo que possa compreender o factual – uma discussão que se verá a seguir.

> A função do poeta não é dizer o que *efetivamente aconteceu*, mas o tipo de coisa *possível de acontecer*, mais precisamente o que é possível segundo o verossímil ou o necessário. Pois o historiador e o poeta não diferem pelo fato de compor este em verso, aquele em prosa – com efeito, poder-se-iam pôr em verso as obras de Heródoto, e o metro não as faria menos história do que eram sem ele –, mas é nisto que consiste a diferença, em dizer um o que efetivamente aconteceu, outro, o tipo de coisa possível de acontecer. (ARISTÓTELES, 2006, p. 43, grifos nossos).

Para Aristóteles, o valor da poesia dependia de uma composição baseada no verossímil, no "possível de acontecer", já que o prazer estético e a apreciação artística consistiam na habilidade humana de reconhecer os traços da realidade na imitação (SELIGMANN-SILVA, 2013), o que depois veio a ser denominado de "ilusão estética", ou seja, a capacidade da obra de arte (mimética) de produzir "efeito de realidade". Já a história, "o que efetivamente aconteceu", poderia ser escrita tanto em prosa, quanto em verso, pois o que a distingue não são aspectos estilísticos, mas a chamada *presunção da verdade*. Espera-se, em outras palavras, que a narrativa historiográfica relate eventos, acontecimentos e fatos que *efetivamente ocorreram*[6], sob pena de macular a reputação do historiador.

O cinema, por sua vez, enquanto arte desenvolvida no século XX, bebe dessa tradição mimética, ostentando regimes de construção de verdade e códigos de verossimilhança próprios, que regem, inclusive, o cinema documentário. Ainda que não seja consensual nos estudos de cinema de que seja possível definir *o que* é um documentário com base em características textuais dos filmes, é predominante a leitura de que filmes documentários estejam convencionalmente ancorados no discurso factográfico, apresentando relatos de *o que efetivamente aconteceu*. O amplo reconhecimento de que existem, social e culturalmente estabelecidas, convenções que contribuem para a classificação de filmes como sendo factuais ou de não-ficção, suscita, inclusive, o debate sobre se o documentário configuraria um gênero cinematográfico. Mesmo porque a própria indústria audiovisual classifica filmes documentários enquanto tal.

Do extenso e inconclusivo debate sobre gênero no cinema, interessa destacar a perspectiva apresentada pelo pesquisador britânico John Ellis (2002), de que gênero cinematográfico seja uma instituição informal de sentido existente mais na circulação dos filmes, do que nos filmes em si. Para Ellis, não se analisa o gênero de um filme com base apenas no seu discurso primário, deslocado do sistema textual no qual está inserido, devendo-se levar em consideração o conjunto comum de valores, crenças, suposições e práticas culturais de uma

---

[6] Ainda que extrapole o escopo desta investigação, vale destacar que a presunção da verdade das narrativas historiográficas é matéria de extensa discussão, sendo criticada até mesmo dentro do campo da História, onde é considerada problemática por historiadores, dentre os quais Marc Nichanian (2009).

dada sociedade, no que tange tanto a produção, quanto a recepção dos filmes. Assim sendo, o gênero cinematográfico enquanto instituição de sentido engloba, por exemplo, discursos secundários e terciários, como a classificação indicativa e comercial das obras, e a crítica e o debate público acerca da obra. Por conseguinte, na visão do pesquisador, o documentário como gênero cinematográfico depende da ênfase na natureza indicial de suas imagens, de uma série de asserções da verdade de seu material e de uma conduta ética que distinguem *o que efetivamente aconteceu*, o documentário, daquilo *possível de acontecer*, a ficção. Distinção essa compartilhada tanto por quem produz quanto por quem recebe o filme documentário.

Também para Lúcia Murat, assim como para outros cineastas, há, portanto, uma fronteira do que se pode fazer em um cinema de ficção e de não-ficção. A localização da linha divisória entre a ficção e a não-ficção no cinema, porém, não é consensual. Desde os anos 1920 até a contemporaneidade, existe uma pluralidade de visões, muitas vezes conflitantes, sobre o assunto, como é possível observar nas obras de John Grierson, Dziga Vertov, Jean Rouch, Robert Drew ou Eduardo Coutinho. O próprio Bill Nichols reconhece que "as ideias sobre o que é e o que não é adequado ao documentário mudam com o tempo" (2005, p.17), tornando-o "um conceito vago".

Ainda que Nichols entenda que "todo filme" seja um documentário porque "evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela" (2005, p. 26), o pesquisador vê distinção entre "os documentários de satisfação dos desejos", ou seja, as ficções, e "os documentários de representação social", as não-ficções:

> Como histórias que são, ambos os tipos de filme pedem que os interpretemos. Como "histórias verdadeiras" que são, pedem que acreditemos neles [...]. Podemos acreditar nas verdades das ficções, assim como nas da não-ficções [...]. A ficção talvez se contente em suspender a *incredulidade* (aceitar o mundo do filme como plausível), mas a não-ficção com frequência quer instilar *crença* (aceitar o mundo do filme como real). É isso o que alinha o documentário com a tradição retórica, na qual a eloquência tem um propósito estético e social [...]. É esse o encanto e o poder do documentário" (NICHOLS, 2005, p. 27, grifos do autor).

Diante desse encanto e poder do documentário de transmitir uma suposta *representação autêntica* do "mundo histórico"[7], dessa "realidade bruta" na qual objetos colidem e ações se desenrolam, Nichols afirma serem fundamentais questões éticas como: "O que fazemos com as pessoas quando filmamos um documentário?" (2005, p.31), que

[7] De acordo com Eitzen (1995, p.84), o "mundo histórico" de Bill Nichols não é algo que se imagine, ainda que não haja percepção do mundo histórico que não seja mediada pela imaginação. Trata-se, portanto, da "realidade bruta" que extrapola e sustenta todas as representações, até mesmo o documentário.

reforçariam, na sua visão, a distinção entre a ficção e a não-ficção[8]. Além disso, defende que documentários seguem *normas e convenções específicas*, exibindo características textuais próprias, e que os "modos de produzir documentário [...] também distinguem o documentário de outros tipos de filme" (2005, p. 62). O teórico identifica seis principais modos de produção – poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performativo[9] – para caracterizar, definir e organizar o filme documentário. Porém, reconhece: "alguns filmes inflamam o debate dos limites entre ficção e não-ficção" (2005, p.17).

A tentativa de traçar uma fronteira entre ficção e não-ficção para o cinema documentário, tal como faz Bill Nichols, parece corresponder ao que experimentou a literatura após o Iluminismo. Segundo Seligmann-Silva (2013), até o século XVIII, mesmo na fase inicial da Modernidade e apesar de toda crítica radical ao universo medieval, não existia uma distinção estrita entre narrativa factual e ficcional:

> É apenas ao longo do século XVIII, com o boom dos romances, que surgem as ficções factuais, ou seja, narrativas ficcionais que pretendiam contar fatos reais, como os romances epistolares ou autobiográficos. Desse modo ambíguo da narrativa que aos poucos, conforme um novo regime de verdade, calcado cada vez mais na ideia (jurídica e positivista) de comprovação, se desenvolve a necessidade de se diferenciar o registro factográfico do ficcional. Estabelece-se então a divisão de trabalho entre o jornalismo e o romance: fato e ficção. *Mas no momento mesmo em que essa divisão se estabelece, como que nascida da própria impossibilidade de se traçar a fronteira entre o fictício e o factográfico, surge uma hermenêutica da suspeita,* marca da ciência que nas humanidades deu origem tanto à filologia como à historiografia de cunho rankeano, positivista. O ficcional será visto a partir de então como um espectro, que deve ser combatido com as armas da documentação e comprovação: o historiador deve "simplesmente mostrar como de fato foi" (SELIGMANN-SILVA, 2013, pp. 27-28, grifos nossos).

---

[8] Vale considerar que também filmes de ficção – especialmente os que trabalham com não-atores – podem suscitar a mesma questão ética "do que fazer com pessoas" filmadas, que segundo Nichols é distintiva do documentário. Um grande exemplo é o filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) que acabou virando tema de um documentário *Cidade de Deus – 10 anos depois* (Cavi Borges e Luciano Vidigal, 2013) sobre o impacto nas vidas das pessoas que a ficção teve.

9 Originalmente escrito em inglês, "Introdução ao documentário" (NICHOLS, 2005) teve o termo "performative" traduzido para "performático". Defendo que uma melhor tradução seria "performativo", uma vez que as características descritas por Bill Nichols desse modo de produção do documentário estão profundamente ligadas ao conceito de "performatividade" advindo da linguística, mais precisamente das Teorias dos Atos de Fala, que surgiram no interior da Filosofia da Linguagem no início dos anos 1970, com John Langshaw Austin (1965). Essa referência encontra-se mais explícita no texto, quando Nichols cita Judith Butler, autora do livro Gender trouble (1990), precisamente para fundamentar que a *performance* das identidades em *Línguas desatadas* (*Tongues Untied*, Marlon Riggs, 1989) confere ao filme (um notório exemplo do modo performativo) "a sensação de magnitudes incomensuráveis" (NICHOLS, 2005, p. 198-199). Ora, Butler é notadamente influenciada por Austin e, na tradução desse seu livro para o português (*Problemas de gênero*, 2003, Ed. Civilização Brasileira), "*performative*" foi corretamente traduzido para "performativo" e "*performativity*" para "performatividade". Se mantido "performático" não se poderá tratar da "performatividade" do sujeito que se expressa nos documentários performativos, mas sim de sua "performaticidade" – palavra que nem sequer está dicionarizada na língua portuguesa.

O modelo positivista do saber, com sua crença na realidade objetiva e em uma verdade histórica, influenciou tanto as ciências quanto as artes. Segundo Seligmann-Silva (2013, p.36), a noção de "representação do real" constitui o coração do modo de ver positivista, em que se pode determinar o certo e o errado, o verdadeiro e o mentiroso, o original e a cópia, o autêntico e o falso. De acordo com o pesquisador, contra esse positivismo *avant la lettre* e esse racionalismo iluminista, os românticos alemães de Iena[10] serão os primeiros a desenvolver, ainda no século XIX, uma teoria do conhecimento "que enfatiza a não-compreensão e o elemento fragmentário – do mundo e do eu" (2013, p. 33), em uma abordagem subjetivista do *real* avessa à noção de representação:

> Com essa teoria eminentemente *lingual* do conhecimento, os românticos põem em suspenso qualquer categorização positiva do real [...]. Estabelece-se a concepção de que o saber depende do sujeito e da imaginação, noção que vai contra a possibilidade de se estabelecer fronteiras rígidas entre esses registros [factográfico e literário] (SELIGMANN-SILVA, 2013, p.35, grifos nossos).

Esse modelo construtivista do saber passa a conviver, lado a lado, com o positivista, mas, aos poucos, com as idas e vindas teóricas que também são marcadas por lutas políticas dentro do campo artístico, as ideias românticas se sobrepuseram. A partir de meados do século XX, essa teoria lingual do conhecimento iniciada em Iena, também chamada de *virada linguística* (SELIGMANN-SILVA, 2013) e de *guinada subjetiva* (SARLO, 2007), engendrou o que se denomina como *crise das representações,* uma crise que desmontou os sistemas explicativos totalizantes e alargou a noção de verdade. Central a essa crise é a noção – que passou a ser consenso nesse período, sobretudo nas artes – de que, diante de uma multiplicidade de realidades e verdades subjetivas, é impossível representar o *real* e precisar o que é verdade. Consequentemente, a arte a partir do Romantismo tornou-se, segundo Seligmann-Silva, um espaço de autorreflexão e de construção das novas subjetividades, tendo como conceito-chave a *dissimulação* (*Verstellung*) – o conceito romântico responsável por borrar as fronteiras entre verdade e mentira, entre o real e o imaginário. Portanto, ao triunfarem as ideias românticas sobre as positivistas, o discurso dito objetivo revelou-se impregnado de subjetividade, e a dissimulada literatura passou a ter "tanto direito quanto a historiografia de arquivar os fatos" (2013, p. 34).

Apesar de o cinema pertencer às artes, no cinema documentário encontra-se vivo, ainda que de maneira residual, o pensamento positivista. Há muitos teóricos, como o próprio Bill Nichols e Fernão Ramos, que, mesmo na contemporaneidade, insistem em distinguir

[10] Também conhecida por Jena, tal qual sua grafia na língua alemã.

narrativa ficcional de história factual, em diferenciar o registro literário do factográfico, em defender veementemente a separação entre o verdadeiro e o falso. Para esses teóricos, é possível, ignorando a contribuição dos românticos de Iena, definir *o que* é um documentário e seu regime de construção de verdade defendendo um discurso de verdade (objetiva) dos fatos, combatendo as ambiguidades discursivas e, de certa forma, buscando eliminar a imaginação, como se a *possibilidade de ficção* colocasse em suspeita – e em risco – a narrativa documentária.

Ocorre que, dentro da teoria do cinema, há autores como Roger Odin (1992 e 2012) e Vivian Sobchack (1999 e 2000) que, alinhados à corrente filosófica de Maurice Merleau-Ponty[11], refutam a distinção entre ficção e não-ficção baseada em aspectos representacionais e formais intrínsecos ao texto fílmico. Trata-se, portanto, de uma abordagem fenomenológica do cinema que compreende o documentário enquanto um modo de leitura do espectador, o que faz, conforme se verá, deslocar a pergunta *o que é* um documentário, para *quando se é* um documentário.

1.2. O DOCUMENTÁRIO COMO MODO DE LEITURA

Roger Odin, no artigo "*Le spectateur de cinéma: approche sémio-pragmatiq*ue" (1992), estabeleceu um importante referencial teórico para se pensar o cinema a partir de uma abordagem semiopragmática[12]. O autor defende que um filme se constitui enquanto tal no fenômeno da recepção devido a uma leitura do espectador. Quer dizer, para Odin, um filme é *um objeto "x"* lido como um filme por um indivíduo conhecedor do *arché cinéma*, ou seja, por um indivíduo sabedor que a imagem cinematográfica consiste em uma sucessão de imagens em movimento capturadas quadro a quadro por um dispositivo fotográfico e reanimadas pela projeção (ODIN, 1992, p.41). Segundo o pesquisador francês, um filme – a despeito da realidade material da imagem cinematográfica (se celuloide, se digital) e dos meios de sua

[11] Em 1945, o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty escreveu a obra "Fenomenologia da Percepção", impulsionando o movimento filosófico que compreende a matéria externa, que se revela à percepção humana, como pertencente ao campo consciencial, considerando-a, portanto, como um fenômeno.

[12] De acordo com Robert Stam: "O objetivo da 'semiopragmática', um movimento especialmente associado com o nomes de Francesco Casetti e Roger Odin, era estudar a produção e a leitura de filmes como constitutivas de práticas sociais programadas. Na linguística, a pragmática é o ramo preocupado com o que sucede entre uma performance verbal ou escrita e sua recepção, isto é, as formas como a linguagem produz sentidos e influencia seus interlocutores. A semiopragmática prolonga as especulações de Metz em 'The imaginary signifier' com relação ao papel ativo do espectador cujo olhar, por assim dizer, traz o filme à existência. […] O objetivo da semiopragmática, de acordo com Roger Odin, é mostrar os mecanismos de produção de significado, compreender como um filme é compreendido" (STAM, 2003, pp. 279-281).

exibição (se projetada em sala de cinema, se veiculada em televisores) – será sempre um filme *quando* um indivíduo perceber aquilo que está sendo apresentando como dotado de *arché cinema*. Ainda que se possa criticar a definição de *filme* por Roger Odin – especialmente em se pensando nas condições de recepção da televisão, cuja teoria crítica foge ao escopo desta pesquisa –, sua proposição semiopragmática permite deslocar a tradicional pergunta "*o que* é um filme?", para "*quando* é um filme?", permitindo compreender um filme como um modo de leitura e enfatizando o papel ativo do espectador na produção de sentido da obra.

Para Odin, tanto a produção quanto a recepção de um filme são *espaços* capazes de convocar modos de produção de sentido e de construir *textos fílmicos* (ODIN, 1992, p.51). Por considerar esses espaços *atos institucionais*, que envolvem papéis moldados por uma rede de determinações produzidas pelo espaço social mais amplo, o pesquisador sublinha que somente mediante condições particulares o texto fílmico construído pelo espectador no *espaço da recepção* coincide com o texto fílmico construído pelo cineasta no *espaço da produção* do filme. Analisando o modo de produção de sentido no espaço da recepção fílmica, Odin sugere que toda leitura obedece a um *sistema interativo de três actantes*, ou seja, está sujeita a três distintas instruções de leitura. Uma delas está contida no próprio corpo do filme. Outra, na instituição de visionamento que programa o filme. E a última, no conjunto socialmente dominante de modos de produção de sentido interiorizado pelo destinatário e advindo da *instituição cinematográfica dominante* – que a seu ver é o cinema ficcional.

Segundo Odin, todo indivíduo traz interiorizado uma instrução de leitura que o predispõe a ler todo filme como sendo um filme de ficção. Essa instrução *default* de leitura o autor nomeia de *leitura fictivizante.* Porém, o desejo de ficção que anima a todos (ODIN, 2012, p.22)[13] não é absoluto. Em função do *jogo tripartite* que orienta toda leitura, o espectador consegue, ainda que com certo esforço, modificar a leitura fictivizante face a um filme. Com base na combinação de instruções de leitura advindas dessas três instâncias, o espectador pode construir diferentes textos fílmicos para um mesmo filme se, por exemplo, alterada a instituição de visionamento da sala de cinema para a sala de aula. Assim como o espectador pode, a despeito da leitura fictivizante, navegar na plataforma on-line Youtube e não ler todos os filmes exibidos ali como sendo de ficção. Ou seja, apesar de filmes serem vistos em uma mesma instituição de visionamento, por um mesmo espectador, as instruções de leitura contidas nos filmes variam entre si de tal modo que possibilitam filmes serem lidos como videoclipes, telejornal, propaganda ou mesmo documentários.

---

[13] ODIN, Roger (2012, p. 51). Texto original: "*Nous sommes* tous *animés par le désir de fiction"*.

A leitura de um filme como *documentário* é objeto de outro artigo de Roger Odin, "Filme documentário, leitura documentarizante" (2012), em que o teórico aplica a abordagem semiopragmática do artigo anterior à especificidade dos filmes documentários. Primeiro, Odin nega que a especificidade deste gênero de cinema esteja mais próxima à realidade em comparação ao cinema de ficção. O debate sobre o caráter ontológico da imagem cinematográfica, bem como da imagem fotográfica, para ele é vivo e não exclui de seu foro o cinema ficcional. "A própria noção de referência à realidade", defende, "não se coloca sem dificuldade: ela restringe aquilo que se pode entender por realidade e se engaja, desse modo, no delicado debate filosófico entre Real e Imaginário, Verdadeiro e Falso" (2012, p.13-14), não devendo servir, portanto, de critério distintivo para se determinar *o que* é o documentário. Em segundo lugar, o filme documentário tampouco deve, de acordo com Odin, ser caracterizado como um filme que faz (ou parece fazer) *asserções de verdade*. Ele afirma, "Ora, é certo que um filme permanece como um documentário mesmo quando se coloca sobre ele um julgamento negativo no que concerne à verdade do representado e à sinceridade de seu autor, mesmo quando aquilo que ele diz é falso ou mentiroso" (ODIN, 2012, p.17).

Desse modo, em vez de afirmar *o que* seria um filme documentário, é mais apropriado segundo a abordagem semiopragmática falar em *quando* um filme é lido como um documentário no espaço da recepção. Isso ocorre, na visão de Roger Odin, sempre quando um espectador lê determinado filme como um *documento*. A partir disso, Odin opõe à leitura fictivizante (senso de ficção), a qual os espectadores trazem interiorizada como modo de produção de sentido dominante, uma outra instrução de leitura: a *documentarizante* (senso de documento). Como qualquer outro modo de interpretação, a leitura documentarizante aplica-se a todo filme – antes, durante ou depois de seu visionamento. Por exemplo, um pronunciamento político de Getúlio Vargas pode ser lido como documento de sua retórica, bem como uma propaganda da Coca-Cola da década de 1970 pode ser interpretada como documento da moda, do estilo e do padrão de consumo de uma época. Hoje, um filme de ficção realizado em Nova Iorque antes do atentado de 11 de setembro de 2001 certamente, para muitos, é um documento sobre as *Torres Gêmeas*.

Para Odin, o que está por trás da leitura documentarizante não é o que ele chama de "pressuposto de realidade do representado" (2012, p.13), mas a capacidade do espectador de *construir a imagem* de um "Enunciador real" na origem da comunicação fílmica (2012, p.14). Considerando um filme uma enunciação polifônica, Odin defende que são vários os seus enunciadores, não apenas o autor do filme. Segundo o pesquisador, "há tantos modos de fazer operar a leitura documentarizante quantas são as possibilidades de construir, diante de um filme,

Enunciadores reais" (ODIN, 2012, p.19). Algumas dessas possibilidades compreenderiam tomar como enunciador real a câmera e tudo o que se encontra diante dela como fenômeno registrado por ela; a Sociedade na qual o filme é produzido; o cinegrafista que empunha a câmera e cujo olhar orienta o quadro; o responsável pelo discurso do filme – o personagem, o apresentador, ou mesmo o pesquisador que, dos bastidores, delineia a pauta. Ou seja, um filme pode ser lido como um documento sempre que algo – seja no filme, ou no contexto de visionamento, ou na percepção do espectador – remeta a uma realidade pressuposta de quem ou do que enuncia[14]. "Não há portanto uma leitura, mas várias leituras documentarizantes" (ODIN, 2012, p.20) que podem, inclusive, afetar um único fragmento do filme, seja de modo prolongado, seja de modo extremamente pontual.

Nesse sentido, é possível ler o filme *Selma – Uma luta pela igualdade* (Ava Duvernay, 2014) como um documento por diversos motivos. O filme narra um importante episódio da luta dos negros dos Estados Unidos pelos direitos civis, em especial o direito ao voto irrestrito, por meio da marcha entre as cidades de Selma e Montgomery, no Alabama, em 1965. Um professor, caso exibisse o filme em sala de aula e correlacionasse as passagens do filme com os livros de história, criaria todas as condições para que diversas cenas e personagens fossem lidos como documento. Para além desse possível contexto de visionamento, o filme em si apresenta personagens inspirados em pessoas reais, chamadas em cena por seus nomes próprios, tais como, entre outros, o ativista Martin Luther King Jr, o presidente Lyndon Johnson, o governador do Alabama George Wallace, e o xerife de Selma Jim Clark. Em especial, o King Jr da ficção profere discursos muito próximos dos discursos reais, o que facilita a construção da imagem do enunciador real do ativista, para além de uma mera realidade do representado, pois sua enunciação – os seus discursos – são tomados como *reais*. Também o fatídico cenário do *Bloody Sunday*, como ficou conhecido o dia em que a polícia de Selma repreendeu violentamente os manifestantes, é a locação *real* do acontecimento: a ponte Edmund Pettus Bridge. E o filme, ao final, além de lançar mão de letreiros factográficos que informam o destino das personagens, justapõe às imagens da marcha ficcional, as imagens de arquivo outra possível enunciadora *real*.

Ainda assim, apesar da provável ocorrência de uma ou mais leituras documentarizantes, antes, durante ou depois do visionamento fílmico, *Selma* é percebida e

[14] Segundo Dirk Eitzen (1995, p.101-102), o conceito de enunciador para Odin é muito amplo e idiossincrático, e, mais do que isso, indissociável de um referente considerado "real". Para o pesquisador, entretanto, dramatizações e animações podem ser lidos como documentários a despeito da falta de uma origem real. Bem como um espectador pode ler um filme como uma ficção a despeito da realidade do autor de um filme.

classificada como uma obra de ficção e não como um filme documentário. Isso se deve à existência de um conjunto de filmes que, segundo Odin, efetivamente "se mostram como documentários" – ou seja – "que integram explicitamente em sua estrutura (de um modo ou de outro) a instrução de fazer acionar a leitura documentarizante" (2012, p.23). A instrução de leitura contida nos filmes documentários pode se manifestar seja nos créditos, seja no próprio texto fílmico em razão de diferentes *agenciamentos estilísticos* – de diferentes estruturas de figuras estilísticas – "suscetíveis de produzir uma leitura documentarizante" (2012, p.24) *conforme a convenção vigente*.

Odin exemplifica: uma estrutura de figuras estilísticas *convencionalmente* atribuída ao documentário é o uso de imagens trêmulas oriundas de tomadas feitas em *câmera na mão*, um som direto ruidoso e o olhar lançado à lente da câmera por parte das personagens que transforma o cinegrafista (e o espectador) em interlocutor. Porém, essas mesmas estruturas estilísticas convencionalmente presentes em filmes documentários também podem ser incorporadas por filmes de ficção – tais como *A Bruxa de Blair* (1999), de Eduardo Sánchez e Daniel Myrick, e *Zelig* (1983), de Woody Allen – que pretendem produzir uma *ilusão* de filme documentário, programando em seu texto fílmico a instrução de leitura documentarizante. O fato desses filmes serem percebidos e classificados como ficção, na visão do autor, reforça que características textuais não devam ser critério para se classificar a obra em ficção ou documentário, mesmo havendo um conjunto de convenções historicamente associado aos diferentes gêneros fílmicos. Como resultado, Odin prefere reunir ficção e documentário em um mesmo conjunto fílmico e interpretar os filmes segundo uma *escala documentária*, em que é possível falar de intersecção entre as leituras fictivizante e de *níveis de documentariedade* da obra fílmica.

Além disso, ainda de acordo com Odin, é preciso levar em consideração a inescapável abertura do *espaço da recepção*, de onde se pode, mesmo sob as instruções de leitura provenientes do *sistema interativo de três actantes* (2012, p.28), produzir leituras surpreendentes. Retomando esse conceito, o pesquisador afirma que todo filme demanda, "mais ou menos urgentemente, mais ou menos explicitamente" (2012, p.28), ser lido segundo os modos de leituras documentarizante ou fictivizante. Também a instituição de visionamento programa, "de um modo mais ou menos restritivo" (2012, p.29), um ou outro modo de leitura.

E o espectador, enquanto "sujeito discursivo"[15], traz em si, interiorizados, os modos de produção de sentido dominantes em seu espaço social, sendo a leitura fictivizante mais provável de ser acionada pelo espectador. Então, devido à abertura do espaço de recepção, um espectador pode – contrariando a instrução de leitura dada pelo filme, pela instituição de visionamento, ou pelas convenções de seu espaço social – ler uma ficção, tal como *A Memória Que Me Contam* (Lúcia Murat, 2013), como um documento da experiência de Murat com a tortura. E, segundo o autor, essa leitura documentarizante pode ocorrer de maneira involuntária e abrupta, a depender do espectador, do filme e das condições de recepção:

> Não deveríamos mais reduzir a produção da leitura documentarizante a um ato voluntário do leitor; ela pode surgir à sua revelia, de uma maneira totalmente súbita e improvisada, como uma "fissura na qual a duração não é mensurável nem previsível", durante o momento em que se assiste a um filme, e mesmo depois disso (ODIN, 2012, p.22)

Em consonância com Roger Odin, Vivian Sobchack – outra teórica do cinema que se dedica a estudar a espectatorialidade e a recepção dos filmes a partir de uma abordagem fenomenológica – também entende o documentário para além de uma nomenclatura de gênero cinematográfico historicamente definido por características textuais objetivas, intrínsecas ao filme. Para Sobchack, "o documentário é menos uma *coisa* e mais uma *experiência* – e o termo nomeia não só um objeto cinematográfico, mas também a 'diferença' e a 'suficiência' sentidas a partir de um modo específico de consciência e de identificação da imagem cinematográfica" (SOBCHACK, 1999, p. 241, tradução nossa)[16].

No artigo "Toward a Phenomenology of Nonfiction Film Experience" (1999), Sobchack propõe que *todas* as imagens cinematográficas – sejam elas representações classificadas como documentárias, ou como ficcionais – devam ser compreendidas a partir de um modelo fenomenológico de *identificação cinematográfica* baseado no trabalho de Jean-

---

[15] Influenciado por Michel Foucault e René Lourau, Odin (2012, p.51) afirma que as competências textuais dos espectadores são moldadas pela instituição dominante que regula o modo de produção de sentido interiorizada no sujeito. Um sujeito que não precede a instituição, e que, ao contrário, é institucionalizado. Ele chama este sujeito de "sujeito discursivo".

[16] SOBCHAK, 1999, p. 241, T.N. No original: "The term *documentary* designates more than a cinematic *object.* Along with the obvious nomination of a film genre characterized historically by certain objective textual features, the term also – and more radically – designates a particular *subjective relation* to an objective cinematic or televisual text. In other words, documentary is less a *thing* than an *experience* – and the term names not only a cinematic object, but also the experienced "difference" and "sufficiency" of a specific mode of consciousness and identification with the cinematic image […] what I here will call *documentary consciousness"*.

Pierre Meunier[17]. Esse modelo permite analisar os diferentes modos de consciência segundo os quais o espectador se relaciona com o filme, ou melhor, com os *objetos fílmicos.*

Para Sobchack, todo filme, como condição necessária para ser filme, apresenta à percepção do espectador objetos que não se encontram fisicamente presentes, exceto na forma mediada da imagem cinematográfica. *Objetos fílmicos* são, portanto, todos os objetos existentes na tela apresentados como imagem cinematográfica, tais como atores, objetos de cena, cenários, vestuário, fala, voz, música etc. Já a *identificação cinematográfica* diz respeito à relação subjetiva que o espectador estabelece com os *objetos fílmicos*.

Para Sobchack (2000), essa relação subjetiva não é fruto de um processo especular e físico da mente, abstraído do corpo e mediado pela linguagem, tal como é proposto no modelo psicológico de recepção fílmica, considerado pela autora o modelo dominante nos estudos de cinema. Ao contrário, no modelo fenomenológico defendido por Sobchack, o cinema é *somaticamente inteligível* graças ao *corpo vivido* (*lived body*) do espectador: "um termo fenomenológico que insiste em *um dado* corpo objetivo, enquanto vivido sempre subjetivamente como *meu* corpo, diacriticamente investido e ativo na produção de sentido e de significado no e sobre o mundo" (2000, p.8, tradução nossa)[18].

De acordo com esse modelo teórico de recepção fílmica, o corpo vivido do espectador – esse terceiro elemento da produção de sentido – "faz a interligação e a mediação da visão e da linguagem, da experiência e da imagem [...], sendo o lugar mesmo da semiose" (SOBCHACK, 2000, p.8, tradução nossa) [19]. Assim, a autora afirma que a consciência do espectador nunca está desvinculada do corpo físico, morada da subjetividade, nem é impessoal ou *vazia* ante a um filme. Ao contrário, quando o espectador vai ao cinema, o seu corpo vivido, devido à sua bagagem, confere à sua consciência uma *atitude* frente aos objetos fílmicos, que "simultaneamente situa o espectador como sujeito existencial em relação à tela e positiva o

---

[17] Jean-Pièrre Meunier, psicólogo belga, publicou uma obra que Vivian Sobchack considera injustamente negligenciada ("*undeservedly neglected*", 1999, p.242). Segundo Sobchack, essa obra estaria alinhada à teoria fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty. MEUNIER, J.P. *Les Structures de l'experiénce filmique: L'identification filmique*. Louvain: Librarie Universitaire, 1969.

[18] SOBCHAK, 2000, p. 8, T.N. No original: "a phenomenological term that insists on 'the' objective body as always also lived subjectively as 'my' body, diacritically invested and active in making sense and meaning in and of the world" (2000, p.8).

[19] Idem, T.N. No original: "the film viewer's lived body as a carnal "third term" that chiasmatically mediates vision and language, experience and image. […] that provides both the site and the semiosis".

status existencial do que se vê na tela em relação ao que o espectador experimentou e sabe da *vida-mundo*[20] (*life-world*)" (SOBCHAK, 1999, p. 243, tradução nossa)[21].

Portanto, segundo essa abordagem fenomenológica do cinema, o espectador é sempre convocado a distinguir os objetos fílmicos com base no que seu corpo vivido – sua experiência existencial e seu conhecimento cultural – sabe sobre a existência *real* desses objetos no "vida-mundo". De modo que todo objeto fílmico está sujeito a ser identificado, na sua especificidade, como imagem cinematográfica, e, na sua generalidade, pelo o que essa imagem evoca na memória do corpo vivido do espectador. O que a imagem evoca corresponde, para a autora, ao *eco existencial* do objeto fílmico. Ou seja, toda imagem cinematográfica pode evocar um correspondente real que existe fora da tela, mesmo que apenas na memória individual de um espectador. Além disso, os ecos existenciais dos objetos fílmicos, evocados pela imagem cinematográfica, podem ser mais ou menos relevantes para a compreensão da narrativa fílmica[22].

Por exemplo, ao assistir a qualquer dos filmes de ficção sobre a célebre personagem canina Lassie[23] e a um documentário sobre a corrida espacial com imagens da cachorra-astronauta soviética Laika, o espectador pode identificar que esses objetos fílmicos, "Lassie" e "Laika", existem, respectivamente, no mundo virtual do filme e no mundo real do espectador. Para o modelo fenomenológico da identificação cinematográfica de Meunier, essa diferença entre existir *apenas* no mundo virtual do filme e *também* existir no mundo real, fora da tela, é o que distingue a experiência fílmica da ficção daquela do documentário. Sobchack explica:

> Diferentemente de nossa experiência com vídeos caseiros ou documentários, sugere Meunier, as imagens de ficção são sentidas *diretamente* como dadas a nós. Elas não existem em "outro lugar", senão "aqui" no mundo virtual que está "lá" diante de nós. [..] Em resumo, a fenomenologia da identificação cinematográfica de Meunier demonstra que, quanto mais dependemos da tela para um conhecimento *específico* do que vemos na experiência fílmica, menos estamos propensos a ver além das fronteiras da tela e de volta à nossa *vida-mundo* (SOBCHACK, 1999, p. 243-244, tradução

[20] "Vida-mundo" é o termo cunhado por Sobchack correspondente ao "mundo histórico" de Bill Nichols. Para além do "mundo" objetivo, que existe como realidade bruta para além da percepção humana, o termo compreende, em igual peso e medida, a "vida", ou seja, a própria subjetividade e percepção humanas, sem as quais contesta-se a existência mesma da realidade.

[21] SOBCHAK, 1999, p. 243. No original: "The attitude of our consciousness toward the cinematic object simultaneously position us as existential subjects in relation to the screen and posits the existential status of what we see there in relation to what we have experienced and know of the life-world we inhabit".

[22] Para Sobchack, ecos existenciais são menos relevantes na ficção do que no documentário.

[23] Antes de migrar nos anos 1940 para o cinema e, depois, para a televisão, protagonizando diversos filmes e séries ao longo das décadas, Lassie era personagem da literatura inglesa, mais precisamente do conto "Lassie Come Home", de Eric Knight, primeiro publicado em 1938.

nossa).[24]

Em outras palavras, os filmes de ficção ancoram sua narrativa em um mundo virtual que é compreendido pelo espectador de maneira independente do mundo real e dependente da tela – de onde advém todo o conhecimento, dito específico, para a produção de sentido da obra. Ao passo que nos filmes documentários, ainda que também se produza conhecimento específico a partir da tela, o espectador é estimulado a relacionar o filme com sua experiência existencial e com seus conhecimentos gerais sobre o vida-mundo, para a produção de sentido da obra.

Por outro lado, como dito anteriormente por Roger Odin, o *espaço da recepção* é invariavelmente aberto. Assim, a depender de seu corpo vivido, o espectador consegue enxergar, mesmo na mais autônoma[25] das ficções, o mundo *real*, quebrando assim as fronteiras da tela. Por exemplo, um espectador qualquer, proprietário de outro *Rough Collie,* pode identificar o seu cão de estimação no objeto fílmico "Lassie" e, assim, ter sua *consciência documentária* ativada.

Consciência documentária é um dos três modos de consciência descritos por Meunier[26] e se aplica a toda vez que, na relação subjetiva com o filme, o espectador perceber os objetos fílmicos como existindo realmente no vida-mundo e se colocar em modo de aprendizagem, adquirindo conhecimento específico sobre as pessoas e eventos *reais* ao mesmo tempo em que acompanha a narrativa fílmica. O momento em que ocorre o documentário no

---

[24] SOBCHAK, 1999, pp. 243-244, T.N.. No original: "Unlike our experience with the home movie or the documentary, Meunier suggests, the images of fiction are experienced *directly* given to us, and they exist not 'elsewhere', but 'here' in the virtual world that is 'there' before us. [...] In sum, Meunier's phenomenology of cinematic identification demonstrates that the more dependent we are on the screen for *specific* knowledge of what we see in the film experience, the less likely we are to see beyond the screen's boundaries and back into our own life-world".

[25] No modelo de identificação cinematográfica de Meunier, filmes variam de acordo com a autonomia do mundo virtual da narrativa. Apesar dos filmes de ficção, sobretudo os realistas, produzirem imagens cinematográficas verossímeis, ou seja, apesar das ficções imprimirem na tela objetos fílmicos que remetem a objetos reais, em referência direta ao vida-mundo do espectador, é maior a autonomia do mundo virtual da ficção do que no documentário. Porque, na experiência fílmica ficcional, a despeito da referencialidade contida na imagem cinematográfica, o espectador não precisa recorrer ao mundo real para compreender o mundo virtual da ficção. Já no caso da experiência fílmica documentária, ocorre o oposto. As referências contidas nas imagens de filmes documentários operam de modo a despertar a consciência documentária, levando a atenção do espectador para o mundo real, a história que existe fora e a despeito do da narrativa fílmica. Então o mundo virtual do documentário é menos autônomo, porque depende do conhecimento extrafílmico, da vida-mundo reais, para ser compreendido.

[26] Além da consciência documentária, tem a consciência ficcional e o modo de consciência dos film-souvenirs – os registros caseiros realizados em filme e video, tais como as imagens de família, dificilmente articulados narrativamente, altamente dependentes da memória do espectador e dotado de um mundo virtual pouco autônomo.

filme de ficção é, portanto, quando emerge no espectador o modo de consciência documentária. Conforme explica Sobchack:

> A transformação da consciência ficcional ocorre com bastante regularidade, ainda que menos dramaticamente, nos momentos da ficção realista quando nossa consciência subitamente se descola de sua atenção primeira aos personagens ficcionais específicos e as referências geais do filme para o mundo existencial. […] Então, por um momento, em meio a uma ficção, nos vemos em um modo de consciência documental: *olhando tanto para e através da tela*, dependendo dela para o conhecimento, mas também consciente de uma existência que não está contida ali[27] (1999, p. 246, tradução e grifos nossos).

Segundo Sobchack, essa capacidade do espectador de olhar tanto *para* e *através* da tela, vendo o mundo *real* para além do mundo virtual, responde, porém, a algumas variáveis. A primeira delas é o *foco de atenção* do espectador. Em um filme de ficção, o foco de atenção do espectador é mais *estreito*, pois se concentra sobre o objeto fílmico nele mesmo, em sua especificidade, sem que a atenção migre para um objeto real que o objeto fílmico possa potencialmente evocar. Nesse caso, o que se veria seria apenas "Lassie", a personagem do mundo virtual. Ao passo que, em um documentário, o foco de atenção do espectador é mais *amplo*, porque supera a especificidade do objeto fílmico e embarca em sua generalidade, permitindo ver o objeto *real* além da tela. Por exemplo, o animal cuja imagem de arquivo mostra embarcada na espaçonave soviética é "Laika", a cachorrinha que o espectador conhece e sabe que nunca mais voltou do espaço.

Como consequência dessa distinção entre focos de atenção *estreito* e *amplo*, que orientam a possibilidade de migrar a consciência sobre o mundo virtual do filme para o mundo real do espectador, Sobchak propõe identificar a imagem cinematográfica segundo o grau de diafaneidade da tela. Para a autora, nas imagens cinematográficas ficcionais, a tela seria *menos diáfana*, impedindo o espectador de ver além do mundo virtual do filme, restringindo o olhar *para* a tela, enxergando apenas a personagem "Lassie", sem sequer derivar para os incontáveis animais de cena que interpretaram esse papel. Já nas imagens cinematográficas documentárias, a tela seria *mais diáfana*, permitindo ao espectador enxergar o mundo real *através* do filme na

---

[27] SOBCHACK, 1999, p. 246, T.N. No original: "This transformation of fictional consciousness occurs quite often, if less dramatically, in those moments in realist fiction when our consciousness suddenly diverts its primary attention from the specific fictional characters and events to the film's general referentiality to the existential world. [...] Thus, for a moment, in the midst of a fiction, we find ourselves in a mode of documentary consciousness: looking both *at* and *through* the screen, dependent upon it for knowledge, but also aware of an excess of existence not contained by it".

tela[28], evocando a partir de "Laika" todo o contexto da Guerra Fria, a queda do muro de Berlim e o atual estado das coisas na Rússia.

Em suma, a imagem documentária, no modelo de identificação resgatado de Meunier por Sobchack, difere da imagem ficcional, porque continua conectada ao que é percebido como pessoa ou evento *reais*, aos seus ecos existenciais. Esse modelo alinha-se mais ao pressuposto de realidade do representado, do que da criação de uma imagem do enunciador real pelo espectador, conforme postula Roger Odin. Porém, ambos teóricos concordam que o modo de leitura documentarizante/consciência documentária pode causar uma fissura, uma ruptura na consciência ficcional. Sobchack exemplifica com o filme *Cleópatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963):

> Considere também como, cada vez mais, ao assistir a um filme de ficção como *Cleópatra* [Joseph L. Mankiewicz, 1963], deixamos de ignorar a existência dos atores e subitamente nos vemos assistindo não à Cleópatra, mas à Elizabeth Taylor beijando não Antônio, mas Richard Button. Ainda que certamente saibamos menos de Antônio e Cleópatra do que de Burton e Taylor, e assim precisemos de mais informações específicas da tela sobre aquele romance histórico, nosso conhecimento cultural acerca do romance Burton/Taylor fora das telas nos coloca em uma relação diferente e menos focada com as imagens específicas na tela. Somos distanciados dos personagens históricos e nos vemos não só positivando a existência de atores "reais", mas também *"aprendendo" sobre eles pela tela*, avaliando e acumulando imagens de seus afagos com um olhar menos voltado ao futuro daqueles personagens ficcionais, e mais à nossa compreensão de seu verdadeiro romance [como pessoas reais] (SOBCHACK, 1999, p.252, tradução e grifos nossos)[29].

---

[28] Sobchack aplica o termo "transparência" (*transparency*; 1999, p.251) à tela. Considerando que esse termo é amplamente difundido nos estudos de cinema brasileiros em função do que escreve Ismail Xavier desde a década de 1970, optou-se por adotar o termo "diáfana" na tradução. Xavier, que estuda o cinema de ficção, aplica os conceitos de *opacidade* e *transparência* à tela (tela como metáfora da imagem cinematográfica), a fim de diferenciar a relação do espectador com o filme, sobretudo o ficcional. Por acaso, a aplicação desses conceitos de transparência resulta em proposta inversa a de Sobchack, na qual a opacidade da tela ocorre não quando o espectador está mergulhado no mundo virtual do filme, na teleologia narrativa do cinema clássico, mas, ao contrário, quando percebe, no mundo real, o seu olhar lançado à superfície "chata" da tela opaca, típica do cinema moderno. Nas palavras de Xavier: "Grosso modo, o cinema clássico é o lugar dos efeitos de profundidade, da cena submetida aos efeitos da montagem e do enquadramento, tendo em vista percursos do olhar balizados pela superação dos obstáculos rumo a uma revelação final […]. Ou seja, viver o tempo como uma sucessão de fragmentos a serviço de uma teleologia que supõe uma verdade escondida e o caminho tortuoso de sua adiada descoberta. O cinema moderno cria uma outra *scénographie* quebrando o pacto desta promessa de algo além (atrás da porta) e tornando a imagem "chata", pura superfície que ela efetivamente é em sua imanência, sem profundidade. A tela devolve o olhar ao espectador, faz a guerra contra o ilusionismo, desnaturaliza o teatro e busca a sua afinidade com a pintura. Diante de tal cinema, o espectador capta o seu próprio olhar como o de um intruso, e sua indagação não se dirige mais ao que estaria por detrás, mas à sua própria capacidade de sustentação do olhar diante do que vê (de horror, de prazer) na imagem" (XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 3a edição, 2005, pp.190-191).

[29] Ibidem, p. 252. No original: "Consider also how, even more often, watching a fiction film such as Cleopatra, we cease to bracket the existence of the performers and suddenly find ourselves watching not Cleopatra but Elizabeth Taylor kiss not Antony but Richard Button. Although we certainly know Antony and Cleopatra less than we do Burton and Taylor, and should therefore need the more specific information the screen gives us about their historic romance, our cultural knowledge of the Burton/Taylor off-screen romance puts us in a

Portanto, em consonância com Roger Odin, Vivian Sobchack afirma que cada tipo de filme, seja uma ficção, seja um documentário, pode objetiva e ativamente demandar[30] uma dada consciência do espectador. Ainda assim, ambos autores ressaltam que cabe ao espectador, subjetiva e ativamente, realizar a leitura – que para Sobchack significa tomar o filme para si e posicionar sua existência e seu status, como o tipo de objeto fílmico que é. Em resumo, a perspectiva fenomenológica aplicada à teoria de recepção cinematográfica compreende o documentário como um modo de leitura, que advém da experiência existencial e do conhecimento cultural acumulados pelo *corpo vivido* do espectador. Afinal, "o conhecimento existencial e as formas de atenção estruturam a identificação cinematográfica com – e a partir de – o objeto fílmico"[31] (SOBCHACK, 1999, p. 246, T.N.).

1.3. OS FILMES DE LÚCIA MURAT

Dois são os filmes de Lúcia Murat analisados no terceiro capítulo desta dissertação, classificados e divulgados como *documentário*: *Que Bom Te Ver Viva* (1989) e *Uma Longa Viagem* (2012) – respectivamente, um documentário de entrevistas e um documentário autobiográfico em primeira pessoa. Curiosamente, ambos os filmes programam a instrução de leitura fictivizante, escalando a atriz Irene Ravache para interpretar as cenas ficcionais no primeiro, e o ator Caio Blat no segundo. Apesar dessas duas obras mesclarem ficção e não-ficção, não há dúvidas de que se tratam de filmes documentários.

Uma Longa Viagem, por exemplo, abre com um *plano-sequência* em que se vê um jovem rapaz cabeludo, identificável como sendo o ator Caio Blat, entrar no quarto e sair de cena, deixando a câmera sozinha no quarto com um homem mais velho, sentado de costas à mesa, que parece escreve uma carta. A transição para a leitura documentarizante se dá já no plano seguinte – um *tilt down* em que são mostrados livros e retratos de familiares –, quando entra o *voice over*, a voz da narradora do filme, inicialmente falando em primeira pessoa do plural, em nome de "nós, os três irmãos libertários". Decerto, filmes de ficção também podem ostentar o recurso de *voice over*, mesmo sendo de um narrador que fala em em primeira pessoa.

---

different and less focused relation to the specific images on the screen. We are distanced from the historically based characters and find ourselves not only positing the existence of the "real" performers but also "learning" them from the screen, scrutinizing and accumulating images of their embrace less with an eye to their future as historical characters than with an eye to our comprehension of their actual romance".

[30] Odin fala em instrução de leitura programada no texto fílmico.

[31] SOBCHACK, 1999, p. 246. T.N. No original, "existential knowledge and forms of attention structure cinematic identification with – and of – the cinematic object".

Podem até brincar com as convenções do documentário e fazer uso do recurso de entrevistas e de imagem de arquivo – recursos esses empregados em *Uma Longa Viagem*. Portanto, em geral, o que contribui para o espectador *saber* que o filme não se trata de uma ficção é mais a informação *a priori* de que se trata de um documentário, contida nos paratextos do filme.

Caso um espectador desavisado, que não soubesse nada sobre o filme, assistisse a *Uma Longa Viagem* pensando se tratar de uma ficção, a leitura documentarizante ocorreria ainda nos minutos iniciais do filme, no fim do prólogo, quando a narração em *voice-over*[32] passa à primeira pessoa do singular, informando o acontecimento que motivou o fazer cinematográfico da narradora e o ponto de partida para a feitura do filme. Esse momento de reflexividade da narração, típico de documentários ensaísticos, indica que a narradora além de personagem implicada na narrativa é a própria cineasta. Além disto, em seguida surge o letreiro de abertura do filme em que se lê o título da obra e os dizeres: "um filme de LÚCIA MURAT com CAIO BLAT" (UMA LONGA..., 2012, 3min11seg). Essa informação consolida a interpretação de que, mesmo exibindo cenas ficcionais da personagem vivida por Caio Blat, a obra se trata de um documentário autobiográfico em primeira pessoa. Sobretudo quando, além do som da própria voz, o filme mostra a imagem – tanto em fotografia still, quanto em vídeo – do próprio corpo, passado-presente, de Lúcia Murat.

Já *Que Bom Te Ver Viva,* o primeiro longa-metragem dirigido pela cineasta, instrui a leitura documentarizante desde o primeiro plano*,* um letreiro em *scroll*[33]*,* dotado de discurso factográfico, onde se lê:

> Em 31 de março de 1964, um golpe militar derrubou o governo civil no Brasil. Quatro anos depois, em 13 de dezembro de 1968, foi decretado o Ato Institucional nº5, que suspendeu os últimos direitos civis que ainda vigoravam no país. Era o golpe dentro do golpe. A partir daí, a tortura tornou-se uma prática sistemática usada contra todos os que fizessem oposição ao regime. Este é um filme sobre os sobreviventes destes anos (QUE…, 1989, 0 min).

Após realizar essa sintética contextualização histórica e anunciar o recorte do filme – "este é um filme sobre os sobreviventes destes anos" – surge uma cartela estática com ar de epígrafe, que dá pistas de que a abordagem é de cunho psicanalítico: "A psicanálise explica porque se enlouquece, não por que se sobrevive / Bruno Bettelheim"[34]. Em suma, *Que Bom Te Ver Viva* dá a entender desde o princípio que será um filme documentário sobre a história de

---

[32] *Voice-over* denomina a narração fílmica feita por uma voz pertencente ao narrador, seja esse uma personagem aparente ou não.

[33] *Scroll*, palavra inglesa muito aplicada à informática, significa "rolagem" e denota um movimento ascendente (scroll up) ou descendente (scroll down) do texto na tela, razão pela qual também serve aos videografismos.

[34] Essa citação, inclusive, indica o nome do psicanalista Bruno Bettelheim, que pode ser lido como enunciador *real* endossando a leitura documentarizante.

personagens que sobreviveram à Ditadura Civil-Militar brasileira. De fato, entrevistam-se oito mulheres que participaram da luta armada. Essas personagens lidas como *reais*, que aparecem ao longo de todo o filme, compartilham suas experiências de vida, dividindo suas impressões e dando seus testemunhos sobre a repressão, a prisão e a tortura a que foram submetidas.

Por colher testemunhos e reforçar o viés factográfico dos relatos pessoais, o filme é considerado por Jônatas Xavier de Souza – autor da dissertação de mestrado em História na Universidade Federal da Paraíba "Memórias e histórias de mulheres que sobreviveram à violência da ditadura" (2013) – como um importante *documento* de memória social e história oral, que ajuda a compreender a participação feminina na luta armada contra a ditadura. Segundo o autor, filmes e livros sobre o período ditatorial, mesmo quando realizados por autores de esquerda, geralmente conferem presença diluída das militantes mulheres. Ademais, o filme de Murat apresenta as ex-presas políticas já no período da redemocratização, falando como sobreviventes de uma violência que carrega marcas distintivas de gênero, como a violência sexual infligida por agentes de Estado em interrogatórios (SOUZA, 2013).

Contudo, apesar de ser um documentário de entrevistas com personagens *reais*, a primeira cena do filme mostra a atriz Irene Ravache sentada à frente de um televisor, retirando e guardando uma fita VHS[35], para em seguida colocar outra no videocassete e apertar o *play* no controle remoto. Mesmo sendo claramente uma cena de ficção, ouve-se a voz de Ravache, em *voice-over,* narrar em primeira pessoa, remetendo à reflexividade da diretora do documentário:

> Vejo e revejo as entrevistas e a pergunta permanece sem resposta. Talvez o que eu não consiga admitir, é que tudo começa exatamente aqui: na falta de resposta. Acho que devia trocar a pergunta. Ao invés (sic) de "*por que* sobrevivemos?", seria "*como* sobrevivemos?" (QUE…, 1989, 0 min)

A narração em *voice-over* é um recurso comumente utilizado em filmes documentários. Quando em primeira pessoa, geralmente são associados ao filme-ensaio[36] –

---

[35] O espectador que tivesse assistido ao filme *A Memória Que Me Contam* antes de *Que Bom Te Ver Viva* poderia reconhecer no primeiro instante de Irene Ravache na tela a personagem alter ego de Lúcia Murat, uma vez que essa instrução de leitura é programada no filme de ficção. Afinal, não poderia ser uma mera coincidência a escolha da mesma atriz, 25 anos depois, para interpretar o papel de uma cineasta torturada na Ditadura Militar, sabendo que Lúcia Murat é uma cineasta que passou pela experiência de tortura.

[36] O termo "ensaio", tal como "documentário" é vago e, segundo Rascaroli, empregado – tanto pela crítica cinematográfica, quanto pela academia – para designar uma enorme variedade de filmes, desde *Las Hurdes* (1933), de Luís Buñuel, a *Farenheit 9/11* (2004), de Michael Moore. "Como resultado desse uso expandido", a autora provoca, "pode-se ficar com a impressão de que ensaio está quase se tornando sinônimo de documentário" (RASCAROLI, 2009, p.1, tradução nossa). No original: "From such an expansive use one derives the impression that essay is almost becoming synonymous with documentary".

documentários que abrangem filmes metalinguísticos, autobiográficos, reflexivos e performativos e que, segundo Laura Rascaroli, autora de "The Personal Camera" (2009):

> Todos subentendem uma figura autoral bem-definida e extratextual como ponto de origem e constante referência. Eles enfaticamente articulam um ponto de vista subjetivo e pessoal. Além disso, montam uma estrutura comunicativa particular, muito baseada, como irei defender, na interlocução e na interpelação com o espectador[37] (RASCAROLI, 2009, p.3, tradução nossa).

A narração *voice-over* em *Que Bom Te Ver Viva* é subjetiva, dirige-se ao espectador e efetivamente positiva a cineasta como autora e enunciadora *real* do filme, favorecendo a leitura documentarizante. Porém, apesar de o texto estar muitas vezes em primeira pessoa, a voz da narração que acompanha todo o documentário não é a da diretora, mas a da atriz Irene Ravache. A questão aqui não reside em ser *outra* voz que não a de Lúcia Murat. *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) é um exemplo de um documentário em primeira pessoa, assumidamente autobiográfico, narrado por terceiro – no caso, o irmão de João, Fernando Moreira Salles. Portanto, faz parte, como figura estilística e conceito estético do filme, escolher entre um narrador genérico – um profissional que assina a locução – e um narrador singular – o *si mesmo* do cineasta, que, então, assume a narração de seu filme, com sua própria voz.

Quando um cineasta assume a narração, decerto fica mais patente – ainda mais quando o texto é em primeira pessoa – que ele constrói um *self* na narrativa[38]. Para os autores de "Essay-Film" (2017), Nora Alter e Timothy Corrigan, o termo "ensaio", que na literatura significa tentativa e teste, descreve "as atividades multicamadas de uma perspectiva pessoal na forma de uma experiência pública"[39] (2017, p.13). O formato de ensaio, na literatura, teve como um dos maiores expoentes o escritor francês Michel de Montaigne (1533–1592), cuja produção resultou em "uma mente observando o mundo que se desenrola à frente e através dela"[40] (2017, p.13). Segundo Alter e Corrigan, projetar um *eu* interior no mundo exterior por meio de um discurso que dá a impressão de se estar pensando em voz alta, é tarefa complexa e aparentemente impossível. Ainda mais para um *eu* interior que pensa "em e através de um domínio público com todas suas particularidades históricas, sociais e culturais"[41] (ALTER;

---

[37] Ibidem, p.3. T.N. No original: "They all posit a well-defined, extra-textual authorial figure as their point of origin and of constant reference, they strongly articulate a subjective, personal point of view; and they set up a particular communicative structure, largely based, as I will argue, on the address to the spectator, or interpellation".

[38] Judith Butler (2015) fala em um "eu narrativo", como será visto no próximo capítulo.

[39] ALTER; CORRIGAN, 2017, p.13, T.N. No original, "the many-layered activities of a personal point of view as a public experience".

[40] Ibidem, loc.cit. T.N. No original, "a mind observing the world passing before and through it".

[41] Ibidem, p. 17, T.N. No original, "thinking in and through a public domain in all its historical, social, and cultural particulars".

CORRIGAN, 2017, p.17). A complexidade e aparente impossibilidade dessa tarefa, na visão dos autores, relaciona-se à simultânea perda e reconstrução do *self* que é projetado pelo autor.

Não é o objetivo deste trabalho analisar se *Que Bom Te Ver Viva* se enquadraria como um filme-ensaio. Ainda assim, caso a narração subjetiva e interpelante em primeira pessoa do filme estivesse na voz de Lúcia Murat, possivelmente a crítica o consideraria um documentário ensaístico. Neste caso, porém, o *eu* da enunciação fílmica está dissimulado numa figura que não é apenas a narradora do filme: Irene Ravache, uma atriz conhecida de parte do público brasileiro, é no documentário mais uma personagem que, assim como as outras oito entrevistadas, fala de sua experiência como vítima de tortura.

Devido ao modo com que Irene é filmada e fala em cena – muitas vezes olhando para a câmera, ou seja, interpelando diretamente o espectador – é possível percebê-la como uma personagem diferente das demais, uma personagem da ficção. Porém, o seu discurso, construído por Lúcia Murat, assemelha-se muito ao das demais entrevistadas, traz a mesma *verdade* sobre a experiência e a identidade de vítima e de sobrevivente que, afinal, a diretora porta. Ainda que cada testemunho seja único e individual, há algo que une todos os relatos do filme, inclusive o da personagem de Irene Ravache: a experiência comum de luta contra a ditadura e de tortura. Nas palavras da diretora:

> [Em *QUE...*] A decisão de trabalhar com documentário e ficção foi justamente porque eu considerei que nem um, nem outro seria capaz de trabalhar com a "verdade", quer dizer, até porque eu não acredito na verdade absoluta. Então, que são duas maneiras diferentes de se aproximar da verdade. (MURAT, 2012, 13min20seg)

Com essa personagem alter ego, Lúcia Murat borra as convenções do documentário. Ao criar uma personagem ficcional de uma cineasta que assume a enunciação fílmica, Murat a confunde com sua própria identidade, antecipando em dezoito anos a confusão identitária promovida por Eduardo Coutinho em *Jogo de Cena* (2007). Essa fusão entre a imagem da personagem ficcional e a imagem de uma enunciadora *real* – compreendidas pelo espectador como sendo da diretora – atribui aos monólogos supostamente ficcionais da personagem, em que ela testemunha sobre a sua experiência, um índice para a própria experiência de vida e expressão da subjetividade de Murat.

Em suma, Lúcia Murat inscreve de forma sutil no filme uma instrução de leitura documentarizante ao atribuir a narração do documentário à sua personagem alter ego e ao cercar sua personagem alter ego de depoimentos das outras testemunhas. É possível imaginar, sentada ao lado da câmera e entrevistando as oito ex-presas políticas, a atriz Irene Ravache, como se ela fosse a documentarista e não Lúcia Murat. E porque é explicitado que a diretora do documentário é Lúcia Murat, pelo fato de aparecer seu nome e função nos créditos de abertura

e de encerramento do filme, enxerga-se em Irene Ravache, mesmo nas suas cenas de ficção, o eu *real*, a história de vida e o testemunho da diretora.

Por outro lado, o espectador que assistir ao longa-metragem a *A Memória Que Me Contam* (2013), de Lúcia Murat – filme de ficção que assumidamente presta homenagem a uma célebre militante da esquerda brasileira –, está invariavelmente propenso a experimentar uma fissura capaz de furar o véu da ficção, decorrente da irrupção da *leitura documentarizante* (ODIN, 2012) ou da *consciência documentária* (SOBCHACK, 1999). Primeiramente, esse filme faz referência à trajetória de uma amiga da diretora, Vera Sílvia Magalhães, que assim como Murat, foi torturada[42] e que sofreu danos psíquicos irreversíveis que exigiram cuidados psiquiátricos até o seu falecimento em 2007. Ex-integrante do grupo guerrilheiro MR-8, Vera, vulgo Loira 90, foi a única mulher a participar do famoso sequestro do embaixador norte-americano, Charles Burke Elbrick, em 1969, que resultou na libertação de 15 presos políticos que partiram, em seguida, para o exílio no avião Hércules 56.

Além de remeter à existência real de Vera Silvia, o filme anunciou que o ator italiano Franco Nero interpretaria um papel inspirado em Cesare Battisti, outra pessoa *real* conhecida de significativa parcela dos espectadores. É público e notório que Battisti, antigo membro do grupo italiano de extrema esquerda Proletários Armados pelo Comunismo (PAC), foi condenado em 1987 à prisão perpétua na Itália por terrorismo. Foragido e detido no Brasil em 2009, Battisti teve sua extradição negada pelo governo brasileiro em 2010 e, mais tarde, com a guinada conservadora do governo brasileiro em 2019, fugiu para a Bolívia, onde foi capturado e extraditado diretamente para a Itália[43].

Antes mesmo de começar o filme, portanto, já estava disponível para parte dos espectadores duas informações: que o filme era uma homenagem a Vera Silvia Magalhães, e que um dos personagens era inspirado em Cesare Battisti. Esses ecos existenciais por si só são capazes de despertar a consciência documentária do espectador e de fazer disparar a leitura documentarizante em qualquer momento antes, durante ou depois do visionamento do filme, a depender, claro, tanto de seu corpo vivido, quanto do seu acesso aos discursos secundários e terciários do filme.

---

[42] Vera Sílvia foi vítima do torturador Dr. Amílcar Lobo, codinome Dr. Cordeiro, primeiro médico na América Latina a ser punido sob acusação de participação em atos de tortura. Dr Lobo teve sua licença cassada pelo Conselho Federal de Medicina em 1989 (GRILLO, 1997).

[43] CESARE Battisti chega à Itália após prisão na Bolívia. **Veja**, Mundo, [S.l.], 14 jan 2019. Disponível em: https://veja.abril.com.br/mundo/cesare-battisti-chega-a-italia-apos-prisao-na-bolivia/

Também a trama de *A Memória Que Me Contam* – um "drama irônico sobre utopias derrotadas, terrorismo, comportamento sexual e a construção de um mito"[44], segundo sua sinopse oficial – oferece objetos fílmicos que certos espectadores identificariam como existentes no vida-mundo. Isso porque o longa-metragem narra o reencontro de um grupo de amigos, ex-guerrilheiros, já sexagenários, e registra suas discussões sobre o passado de resistência à Ditadura. Tanto o perfil de cada um desses personagens, quanto as discussões travadas no filme são facilmente disparadores da leitura documentarizante. Por exemplo, bastaria o espectador ouvir uma personagem da ficção proferir uma mesma frase dita por uma pessoa de sua vida-mundo, que essa personagem poderia ser tomada como *enunciadora real* (ODIN, 2012) ou *eco existencial* (SOBCHACK, 1999) pelo espectador.



Figura 1 Da esquerda para a direita: Lúcia Murat e Irene Ravache nos bastidores das filmagens de A MEMÓRIA...

Com o filme iniciado, o espectador – caso conhecesse um pouco o passado de Lúcia Murat, tivesse no ano anterior assistido a seu documentário autobiográfico *Uma Longa Viagem* (2011) e notasse a semelhança física e estilística, de indumentária e de caracterização, entre a atriz Irene Ravache e a própria diretora – não dificilmente tomaria a personagem protagonista "Irene Constantino", cineasta, como alter ego de Murat. Ainda mais se esse espectador já tivesse visto *Que Bom Te Ver Viva* e lido, na ocasião, a personagem vivida pela mesma atriz também como alter ego da diretora. Essa leitura, de tão evidente em *A Memória Que Me Contam*, já que instruída por meio de elementos textuais, até dispensaria a informação de que a diretora assumiu publicamente, à época de promoção do filme, que a personagem "Irene" é inspirada nela própria. "É evidente que essa personagem da Irene é inspirada em mim, mas através dessa liberdade que a ficção dá", afirmou Lúcia Murat na ocasião da exibição de seu filme no 45º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (MILANI, 2012).

---

[44] Sinopse oficial em seu texto integral: "Um drama irônico sobre utopias derrotadas, terrorismo, comportamento sexual e a construção de um mito. Um grupo de amigos, que resistiram à ditadura militar, e seus filhos vão enfrentar o conflito entre o cotidiano de hoje e o passado quando um deles está morrendo". Disponível no site da Taiga Filmes: http://taigafilmes.com/site/pt/filmes-realizados/a-memoria-que-me-contam/

Com Ana, Paolo e Irene, o filme, portanto, já conta com três as personagens ficcionais da obra inspiradas em pessoas *reais*. Como postulado por Vivian Sobchack (1999), esses personagens são objetos fílmicos que, na consciência documentária do espectador, evocam seus ecos existenciais. Essa escolha diretorial, portanto, abre espaço para que o espectador passe, mesmo que involuntariamente, a ler *A Memória Que Me Contam* como um documentário, atravessando de maneira indubitável a tela opaca da ficção e rasgando o véu da dissimulação. A partir da leitura documentarizante, a personagem ficcional "Irene Constantino" torna-se uma enunciadora real, e tudo o que diz pode ser convertido para um pressuposto de realidade do testemunho de Murat. Esse assunto, central a esta investigação, será aprofundado no terceiro capítulo.

Já nas primeiras cenas do filme, também é possível notar uma forte semelhança entre a obra de Lúcia Murat e o longa-metragem *Invasões Bárbaras* (2003), do diretor canadense Denys Arcand[45], filme de ficção que também reúne uma turma da geração de 1968 em torno de um amigo que se encontra doente à beira da morte. Perceber essa referência, pode fazer o foco de atenção do espectador se ampliar. Porém, no meu caso, foi o gatilho para experimentar a fissura na leitura fictivizante. O filme de Arcand eu vi nos cinemas, acompanhada de minha mãe, Nanci Valadares de Carvalho, cientista política, também presa, torturada e exilada. Enquanto assistia à ficção brasileira, minha consciência documentária me trouxe à lembrança nostálgica dessa sessão em 2003 e de todas as discussões que testemunhei em casa e que sabia serem representativas de um segmento da sociedade civil, do qual tanto Lúcia Murat, quanto minha mãe e seus amigos de juventude faziam parte. Para meu *corpo vivido*, ou seja, para a minha experiência existencial e meu conhecimento cultural de filha de anistiada política, essas discussões reais eram verdadeiros ecos existenciais das discussões travadas no filme. Discussões sobre como, mesmo após restaurada a democracia, a informação referente aos crimes de tortura, homicídio e ocultamento de cadáveres praticados pela Ditadura permanecia oculta pelo Estado brasileiro.

Esse grupo social, que debatia e militava, cotidiana e publicamente, pelo direito das vítimas da Ditadura à reparação e pelo direito da sociedade a uma verdade histórica[46], não cessava de discutir, privada e publicamente, a espinhosa questão de abertura dos arquivos do

---

[45] Inclusive, a própria Murat, em entrevista, reconhece publicamente que o filme canadense e o seu tem relação direta (MORETTIN; KORNIS; 2018, p.143).

[46] Conforme defendido por LEAL, 2012 (pp.08-34), nas sociedades fraturadas por processos de violações de Direitos Humanos, narrações que contam o que ocorreu dependem de políticas públicas que façam a gestão da história passada com base na memória – memória como direito fundamental civil e político – a fim de restaurar a verdade e a justiça.

regime – tema central tanto do filme, quanto da política nacional após a redemocratização. Para o grupo social que se envolveu diretamente com a luta política, a compreensão do passado ditatorial e, conseguintemente, a revisão historiográfica nunca será possível sem que historiadores tenham acesso aos arquivos de Estado sobre aquele período.

Portanto, assistir à obra de ficção *A Memória Que Me Contam* resulta em uma experiência fílmica documentária para espectadores que, como eu, experimentem proximidade carnal com o mundo virtual do filme. Porém, como as discussões expressas em *A Memória Que Me Contam* fazem referência a discussões que realmente ocorreram na esfera pública brasileira, espectadores que não tivessem uma experiência direta com a Ditadura, mas que acompanhassem os noticiários nacionais, também poderiam ler o filme como um documento. Para compreender como as discussões presentes no filme se relacionam com o conhecimento cultural potencial de um amplo espectro da sociedade brasileira, é preciso antes tratar da história do acesso aos arquivos da Ditadura.

1.3.1. O alinhamento entre as narrativas fílmica e historiográfica

No artigo "Direito à informação e direito à vida privada: os impasses em torno do acesso aos arquivos da ditadura militar brasileira", a historiadora Mariana Joffily (2012) faz um levantamento do histórico da legislação de arquivos, essencial para o debate sobre direito coletivo à informação no Brasil. Segundo Joffily, com a eleição de Fernando Henrique Cardoso em 1994 – que representou a ascensão ao poder dos anistiados políticos no Brasil (TREVISAN, 1999)–, foram sancionadas duas leis que possibilitaram ao cidadão brasileiro mover ações contra o Estado em busca de reparação: a lei que reconheceu a responsabilidade do Estado brasileiro na morte e no desaparecimento de presos políticos, garantindo indenização a familiares (Lei nº 9.140/1995), e a lei que concedeu anistia, reintegração ao serviço público e reparação econômica aos perseguidos políticos (Lei nº. 10.559/2002).

Como resultado dessas duas leis, muitos cidadãos brasileiros – minha mãe inclusive – recorreram à Justiça pleiteando as reparações cabíveis. Cabe observar que, em muitos desses processos, foi solicitada judicialmente a abertura de arquivos militares a fim de comprovar a prisão, a tortura e a perseguição política vivida pelo requerente. Diante dessa solicitação, o Supremo Tribunal Federal, em 2006, suspendeu o sigilo dos arquivos dos julgamentos realizados no Superior Tribunal Militar durante a ditadura, ordenando a classificação desses documentos como públicos (PONTES, 2017) e estabelecendo, assim, uma jurisprudência que deveria, em tese, ser respeitada.

Em 2005, também o governo de Luiz Inácio Lula da Silva desenvolveu o projeto do Centro de Referências das Lutas Políticas do Brasil (1964-1985) – Memórias Reveladas[47], coordenado pelo Arquivo Nacional, para o qual foi formalmente solicitada a abertura dos arquivos do período da Ditadura Civil-Militar. Assim explica Joffily:

> Nesse sentido, foi um passo fundamental o Decreto 5.584, de novembro de 2005, da Casa Civil, chefiada por Dilma Rousseff, determinando a transferência dos documentos dos extintos Conselho de Segurança Nacional, Comissão Geral de Investigações e Serviço Nacional de Informações para o Arquivo Nacional. O governo também requisitou os acervos dos ministérios e empresas estatais que se referissem ao período militar. O acervo do Arquivo Nacional passou de 493.898 páginas de texto, em 2005, para 11.468.676 em 2009. No início de 2007, outra solicitação formal, dessa vez dirigida aos comandantes militares, para que os arquivos referentes aos órgãos de inteligência fossem transferidos para essa instituição, teve como resposta que a documentação havia sido destruída. (JOFFILY, 2012, p.137)

Ademais, em 2009, ainda no governo Lula, houve a criação do Programa Nacional de Direitos Humanos[48] (Decreto nº 7.037/2009), cuja diretriz "Direito à Memória e à Verdade" norteou as estratégias de investigação, apuração e consequente elucidação dos crimes cometidos pelos agentes do Estado durante a Ditadura Civil-Militar brasileira. Pela primeira vez, falava-se em uma política pública de investigação criminal do passado ditatorial. Como resultado, muitos militares manifestaram publicamente a preocupação de que essa diretriz feria a Lei de Anistia (Lei nº 6.683/1979) que perdoou, de maneira ampla e irrestrita, os crimes cometidos pelos agentes do Estado. Os oficiais das Forças Armadas denunciavam um suposto "revanchismo da esquerda" face a uma possível revisão da Lei de Anistia[49], cuja solicitação tramitava no Supremo Tribunal Federal em um processo aberto pela Ordem dos Advogados do Brasil[50]. A OAB até hoje defende que crimes contra a humanidade não podem ser objeto de

---

[47] Disponível em: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/

[48] Programa Nacional de Direitos Humanos aprovado em 2009, conforme Decreto nº 7.037. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Decreto/D7037.htm. Acessado em 10 de agosto de 2016.

[49] Em 2010, porém, o STF votou contra a revisão da Lei da Anistia por sete votos a dois, mantendo o perdão aos torturadores e descumprindo a determinação da Corte Internacional de Direitos Humanos da OEA (STF, 2010).

[50] A OAB pediu à época para que a Suprema Corte revogasse a anistia oferecida aos agentes do Estado que praticaram atos de tortura, com base em sua inconstitucionalidade. Segundo a organização, o Brasil é signatário da Convenção Internacional de Direitos Humanos, que considera a tortura crime contra a humanidade, e, de acordo com a Constituição de 1988, nos termos do artigo 5º, o Brasil "acolhe a sistemática da incorporação automática dos tratados". Sob esse ponto de vista, tortura é crime imprescritível, inafiançável e insuscetível de graça. Em 2010, o Brasil foi condenado pela Corte Interamericana de Direitos Humanos da Organização dos Estados Americanos por não ter investigado o desaparecimento de 64 opositores ao regime ditatorial durante o confronto com os militares na chamada "Guerrilha do Araguaia". Essa mesma Corte, inclusive, determinou a anulação de dispositivos legais brasileiros que impedissem a punição dos responsáveis por crimes cometidos por agentes públicos, civis e militares durante a ditadura.

perdão (Agência Câmara Notícias, 2013) e que a Lei da Anistia é inconstitucional (DE LUCCA, 2017).

Por fim, outra relevante política pública incorporada pelo Estado brasileiro é a criação, por meio de um decreto presidencial em 18 de novembro de 2011, da Comissão Nacional da Verdade[51] [52] (Lei nº 12.528/2011). A lei foi sancionada pela então presidenta Dilma Rousseff, mulher que, tal como Lúcia Murat, integrou a luta armada contra a ditadura, viveu a clandestinidade, foi presa e torturada. A CNV teve por finalidade apurar as violações de direitos humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988 e torná-las acessíveis ao público por meio da publicação de um relatório.

Compuseram a Comissão Claudio Fonteles, Gilson Dipp, José Carlos Dias, José Paulo Cavalcanti Filho, Maria Rita Kehl, Paulo Sérgio Pinheiro, Pedro Dallari e Rosa Maria Cardoso da Cunha, todos de acordo com o perfil delimitado pela CNV, ou seja, "brasileiros, de reconhecida idoneidade e conduta ética, identificados com a defesa da democracia e da institucionalidade constitucional, bem como com o respeito aos direitos humanos" (Presidência da República, 2011). Em 10 de dezembro de 2014, a CNV publicou seu relatório final e teve divulgada uma nota oficial no jornal Folha de S. Paulo:

> Nos seus dois anos e sete meses de existência, a CNV se dedicou à busca e à pesquisa de documentos, ouviu mais de um milhar de depoimentos, efetuou diligências em locais de repressão, realizou dezenas de sessões e audiências públicas por todo o território nacional, dialogou intensamente com a sociedade.[...] O trabalho conduzido permitiu à Comissão Nacional da Verdade concluir que as graves violações de direitos humanos ocorridas no período investigado, especialmente nos 21 anos da ditadura instaurada em 1964, foram resultado de uma ação generalizada e sistemática do Estado, configurando crimes contra a humanidade. (DALLARI et al, 2014)

Os traços dessa movimentação política no Brasil estão explícitos na obra de ficção *A Memória Que Me Contam.* No filme, a criação da Comissão Nacional da Verdade é apresentada como fruto da atuação política de um amigo de Ana, o Ministro da Justiça José Carlos Almeida – interpretado por Zécarlos Machado. O personagem é claramente inspirado em José Carlos Dias, advogado defensor de presos políticos durante a Ditadura Civil-Militar, Ministro da Justiça do Governo Fernando Henrique Cardoso e membro da CNV. Essas referências não passam despercebidas por quem em 2013, ano de lançamento do filme, tivesse acompanhado o primeiro ano de atuação da CNV e (re)conhecesse José Carlos Dias em José Carlos Almeida.

---

[51] A partir deste trecho, a Comissão Nacional da Verdade será tratada por sua sigla, CNV.

[52] Na mesma data, Rousseff também passou a lei que regulamentou o acesso às informações (Lei nº 12.527/2011) e, assim, lançou as bases para o cumprimento do Programa Nacional de Direitos Humanos.

Inclusive, a sintonia de Murat com os acontecimentos em curso na sociedade levou a uma acertada predição política, já que as gravações de *A Memória Que Me Contam* foram realizadas no primeiro semestre de 2011, meses antes, portanto, de Dilma Rousseff ter criado a CNV. A cena mais emblemática do filme sobre a discussão a respeito da democratização dos arquivos da ditadura é a que se inicia no minuto 33. Após imagens aéreas do Congresso Nacional, vê-se o Ministro da Justiça José Carlos de Almeida responder a perguntas feitas por jornalistas nos corredores do Planalto. O diálogo transcorre da seguinte maneira:

> [Ministro] – A abertura dos arquivos é um compromisso histórico da democracia com a Verdade.
>
> [Repórter 1] – E em relação à abertura de processos contra os acusados de tortura?
>
> [Ministro] – Temos que refletir sobre isso. Não se trata de vingança, mas de revelar a História.
>
> [Repórter 2] – E qual sua posição quanto às Forças Armadas?
>
> [Ministro] – O que especificamente?
>
> [Repórter 2] – O senhor não acha que vão reagir?
>
> [Ministro] – É claro que a posição das Forças Armadas deverá ser levada em consideração. Isso não significa que vai prevalecer. Estamos numa democracia e eles fazem parte do jogo democrático (A MEMÓRIA…, 2013, 33 min).

Na cena subsequente, o personagem Mário Azeredo, militar responsável pela repressão à guerrilha rural nos anos 1970 – clara alusão ao extermínio da Guerrilha do Araguaia pelos militares – é entrevistado na TV. Assistem ao programa, em um gabinete em Brasília, o Ministro da Justiça e seu assessor. Em um hospital no Rio de Janeiro, o grupo de amigos de Ana e do ministro também acompanham a interação entre a jornalista e o militar:

> [Jornalista] – O senhor declarou que os grupos de esquerda nas cidades deveriam ter sido combatidos como foi feito com a guerrilha rural. O que o senhor quis dizer com isso? Que eles deveriam ter sido eliminados?
>
> [Azeredo] – 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 estar vivos, vem com revanchismo. Vai nos processar? Por que não rever, então, os assassinatos cometidos pelos terroristas? (A MEMÓRIA…, 2013, 34 min)

Seguindo o protocolo jornalístico de "ouvir o outro lado" (FOLHA DE S.PAULO, 2010, p.26), a jornalista então pede que seja veiculada a entrevista com o ministro da Justiça, cujos bastidores o espectador do filme viu na cena anterior. O que entra na edição final do telejornal fictício, porém, é apenas o trecho em que José Carlos fala que "a posição das Forças Armadas deverá ser levada em consideração".

O filme segue com cenas que trazem as reações das personagens. Todos os amigos ficam indignados com a performance do ministro. O próprio José Carlos revolta-se com a edição do jornal, pois entende que sua fala foi editada para favorecer o jogo político dos militares, contrários à abertura dos arquivos. O ministro afirma ironicamente para seu assessor: "Você acha o quê? Que tem uma sala lá no sétimo andar do Ministério do Exército com um General com uma chave na mão esperando pra abrir [os arquivos]?" (A MEMÓRIA…, 2013, 35 min).

Em cena estruturalmente semelhante as do filme *Invasões Bárbaras,* a matéria repercute visceralmente entre o grupo de amigos reunido na sala de espera do hospital onde Ana está internada. Cacalo, personagem controverso de um ex-guerrilheiro que fuzilou um companheiro de luta armada por "questão de segurança", marca posição frente aos militares: "Nós já abrimos nossos arquivos. Tudo o que fizemos está aí, em livros e entrevistas. Por que eles não fazem o mesmo?". Ao que responde Ricardo:

> [Ricardo] – A questão é que certos casos não deviam ter sido abertos, não é? Seu livro, por exemplo, favorece os militares! Não estou nem falando se deve ou não discutir o passado, não é isso. É que aberto assim ao público, exposto assim, eles é que tiram proveito disso (A MEMÓRIA…, 2013, 36 min).

Cacalo contra-argumenta, dizendo "a questão é que nós não fomos só vítimas. Nós reagimos, matamos e também erramos", e se retira, deixando um tremendo desconforto no ar. Zezé, claramente uma ex-militante que, com os anos, tornou-se crítica a ações e ideais revolucionários de sua geração, toma partido de Cacalo, reacendendo a discussão. Zezé critica o Governo, do qual faz parte José Carlos: "Só quem está no poder tem interesse de esconder os arquivos". Com isso, curiosamente, critica o seu próprio grupo social que ascendeu ao poder – o mesmo grupo que fora chamado de terrorista pelo general Mário Azeredo.

A cena se desdobra em um diálogo privado, na cafeteria, entre Zezé e Irene. Nessa conversa, surge outro assunto tabu entre os ex-militantes: o julgamento que os próprios amigos fazem de Cacalo. Irene mostra-se intolerante face ao crime cometido pelo amigo, ela os enxerga como sendo piores do que os crimes cometidos pelos demais companheiros da luta armada. Zezé, pontuando as contradições da esquerda, lembra Irene de que todos estavam travando a mesma luta e que ela mesma, Irene, orgulhava-se de ser implacável no combate.

Retomando a diferença aristotélica entre historiografia e literatura, o que "efetivamente aconteceu" (ARISTÓTOLES, 2006), o *real* – como por exemplo a criação de leis que permitiram a anistiados políticos indenização pelo Estado e à sociedade brasileira acesso à informação – está presente na enunciação fílmica enquanto o "possível de acontecer" (ARISTÓTOLES, 2006), o *verossímil*. Ou seja, as ações governamentais e o debate público

referentes à abertura dos arquivos militares, à apuração dos crimes da ditadura e à possibilidade de revisão da Lei da Anistia[53] fazem parte tanto do registro historiográfico (JOFFILY, 2012), quanto do registro literário de *A Memória Que Me Contam*, conforme indicado no conjunto de cenas supracitado. E como essas discussões estão alinhadas tanto no registro factográfico dos jornais, artigos científicos e produção historiográfica, quanto no registro dessa obra do cinema de ficção, quem acompanhasse a disputa política, existente desde a redemocratização, entre Casa Civil e Forças Armadas *antes* de assistir ao filme, poderia facilmente reconhecer esses traços do real no mundo virtual da obra para além de uma ilusão estética ou efeito de realidade. Ou seja, mesmo reconhecendo o filme como uma ficção (ainda que percebido como inspirado em pessoas e eventos reais), algumas pessoas podem ler a obra como mais um *documento* e arquivo dos fatos.

1.4. AS INSTRUÇÕES DE LEITURA DOCUMENTARIZANTE EM *A MEMÓRIA QUE ME CONTAM*

Curiosamente, há instruções de leitura documentarizante programadas no texto fílmico da ficção *A Memória Que Me Contam*. Isso bastaria, conforme critério estabelecido por Roger Odin, para reconhecer certo nível de documentariedade da obra. Não interessa mensurar o quanto as leituras fictivizante e documentarizante se intersecionam nesta ficção de Murat para o fim de classificá-la como um filme híbrido ou ambíguo. Interessa, por outro lado, enumerar os índices contidos no texto fílmico que apontam para a programação da instrução de leitura documentarizante, de modo a caracterizar a "intenção documentária" (ODIN, 2012) da cineasta Lúcia Murat. Uma vez demonstrada a intenção documentária da diretora, fica mais fácil prosseguir com a discussão sobre a *intenção* da cineasta de se autorrepresentar através da personagem alter ego "Irene Constantino". Ou seja, se evidenciada a intenção da cineasta em fazer o espectador ler seu filme de ficção como um documento, torna-se mais ambivalente a personagem alter ego – o que abre a discussão para a performatividade do *eu* e o testemunho da cineasta.

[53] Sobre esse assunto, muitos autores, como Maria Rita Khel (2017; 2018), lembram que os crimes cometidos pelo Estado brasileiro são desproporcionais em relação aos crimes cometidos pelos guerrilheiros. Ademais, os guerrilheiros pagaram por seus crimes: muitos, como Dilma Rousseff e Lúcia Murat, foram julgados e condenados à prisão, outros pagaram com o exílio e mesmo a morte. Enquanto isso, não há até a presente data nenhum agente de Estado brasileiro julgado e condenado por crimes cometidos durante a Ditadura.

Portanto, seguem, enumerados, em ordem de aparição na narrativa fílmica, os elementos textuais que indicam a escolha diretorial de Lúcia Murat de fazer despertar a consciência documentária do espectador:

1) Aos 17min30seg do filme, Ana, personagem interpretada pela atriz Simone Spoladore, está na praia, interagindo com sua amiga Irene. O tempo narrativo é outro. A conversa entre as amigas ocorre no passado, porque Irene também é apresentada jovem, interpretada pela atriz Juliana Helcer. A decupagem dos planos evita revelar o rosto de Irene, mostrando apenas detalhes do corpo de ambas atrizes. O diálogo transcorre em *voice-over*. Na camada sonora, Irene continua sendo interpretada por Irene Ravache. É mostrado, da areia, Irene correndo para o mar ao fundo, enquanto Ana se bronzeia em primeiro plano. Surge então, também em *voice-over*, o trecho de uma notícia de rádio anunciando o sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick. O radialista lê o manifesto encontrado dentro do carro, de autoria dos sequestradores:

> [Radialista] – Rio de Janeiro, 04 de setembro de 1969. Ao Povo brasileiro: Grupos revolucionários detiveram o senhor Charles Burke Elbrick, levando-o para algum lugar do país, onde o mantém prisioneiro. A vida e a morte do embaixador estão nas mãos da Ditadura. Quem prosseguir torturando, espancando e matando ponha as barbas de molho. Agora é olho por olho, dente por dente (A MEMÓRIA…, 2013, 18min).

Durante a cena, não é possível afirmar se o filme utiliza um fonograma da época, autêntico, editado. Nos letreiros finais, o crédito à "Locução notícia sequestro" é dado a Luiz Nascimento, indicando que a gravação foi produzida pelo filme. De todo modo, essa passagem é facilmente lida pelo espectador como um arquivo, porque a suposta transmissão traz a estética da retórica e o tratamento sonoro do áudio compatíveis com uma locução de rádio antiga, bastante fidedigna. Nessa data, de fato foi sequestrado o embaixador americano Charles Burke Elbrick (O GLOBO, 2013) e uma mensagem dos sequestradores foi distribuída, publicada e lida nos meios de comunicação da época. A mensagem dos sequestradores expressa no filme ficcional, através da supracitada locução radiofônica, guarda semelhanças com trechos da mensagem original, escrita pelos sequestradores reais do embaixador:

> Grupos revolucionários detiveram hoje o sr. Charles Burke Elbrick, embaixador dos Estados Unidos, levando-o para algum lugar do país, onde o mantêm preso. […] A vida e a morte do sr. embaixador estão nas mãos da ditadura. Se ela atender a duas exigências, o sr. Burke Elbrick será libertado. Caso contrário, seremos obrigados a cumprir a justiça revolucionária. […] Finalmente, queremos advertir aqueles que torturam, espancam e matam nossos companheiros: não vamos aceitar a continuação dessa prática odiosa. Estamos dando o último aviso. Quem prosseguir torturando, espancando e matando ponha as barbas de molho. Agora é olho por olho, dente por dente (MARTINS, 2016, grifo nosso).

2) Na cena seguinte, que se inicia aos 18min50seg, surge em tela cheia imagens de uma pele com poros abertos vista em lente macro[54]. A aparência é de uma imagem proveniente de uma câmera Super-8[55], muito utilizada em filmes caseiros das décadas de 1960 e 1970. As mesmas imagens passam a ser projetadas em um telão montado no pátio do Palacete do Parque Lage, no Rio de Janeiro. Vê-se uma mesa ao lado do telão e se ouve a personagem Gabriel, um acadêmico pesquisador das artes, apresentar um retrospecto do trabalho político de alguns artistas brasileiros durante a repressão. O perfil dessas imagens e o contexto da cena bastariam para criar verossimilhança. Entretanto, mais do que aludir ao tema, o filme de fato mostra obras reais – que serão mais tarde creditadas no letreiro final do filme – que pertencem a artistas brasileiros de renome. As identidades desses artistas, dependendo do espectador, são de fácil dedução: Antonio Dias, Hélio Oiticica e Antonio Manuel. Além disso, a locação desta cena, usada por Glauber Rocha como palácio do governo em *Terra Em Transe* (1967), é desde 1974 sede da Escola de Artes Visuais do Parque Lage e, portanto, índice de um ambiente que realmente existe e promove o estudo e a crítica das artes.

3) Seguindo o término da cena anterior, aos 20min12seg, aparecem imagens de arquivo, dos anos 1960 e em preto e branco, de milhares de pessoas em uma assembleia geral

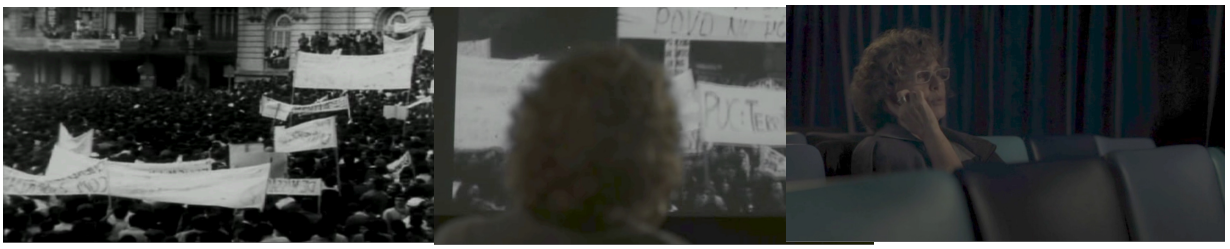


Figura 2 : Imagem de arquivo e metalinguagem em A MEMÓRIA...

promovida em praça pública em frente ao Banco Mercantil de São Paulo, assim como manifestações na Cinelândia, no Rio de Janeiro, com inúmeras faixas de "Abaixo a Ditadura". Essas imagens se tornam diegéticas, ou seja integram a realidade própria do mundo virtual da ficção, quando, mais tarde, aparecem projetadas em uma tela com a personagem Irene em primeiro plano. Na cena, Irene assiste a essas imagens de uma sala de projeção cinematográfica, talvez como pesquisa para um filme que está produzindo – ou seja, como se houvesse um filme dentro do filme.

---

[54] As lentes macro são especialmente projetadas para fornecer performance óptica ideal em distâncias de foco muito curtas, ou seja, em situação de proximidade de poucos centímetros com o objeto fotografado. O que permite o registro, com taxa de ampliação 1:1, de pequenos objetos – ou de detalhes, como os poros da pele – difíceis de serem observados à longa distância.

[55] Super-8 são câmeras leves e portáteis que operam com uma bitola de filme de 8mm.

4) Consecutivamente, há uma cena no gabinete em Brasília do ministro da justiça José Carlos. Assim que o personagem termina uma chamada telefônica com Irene, seu assessor entra em quadro para lhe dar a resposta oficial das Forças Armadas: "Os arquivos foram destruídos conforme a legislação da época obrigava". Essa foi efetivamente a resposta oficial dada pelas Forças Armadas à solicitação formal do governo, em 2007, para que os arquivos referentes aos órgãos de inteligência fossem transferidos para o Arquivo Nacional (JOFFILY, 2012).

5) Após a breve reencenação do sequestro do embaixador americano, em que um *Cadillac* é forçado a parar por um fusca azul, tal qual ocorreu no sequestro *real* (AFFINI, 2016), mostra-se, aos 29min05seg, Ana sentada no banco de trás de um dos carros. Ela se dirige para a câmera, olhando para dentro da lente, na única quebra da quarta parede[56] do filme, e fala para Eduardo: "Do que você quer brincar agora?". A cena subsequente mostra, nos dias atuais, Irene e seu filho, Eduardo, em uma galeria, onde o trabalho de artes visuais dele está exposto. Em *loop* na instalação, ouve-se a voz de Ana dizer: "Não se preocupe, embaixador. Fique tranquilo, nós somos revolucionários". Uma frase passível de ser lida como documento sobre o que pode muito bem ter sido dito por um dos sequestradores, considerando que o próprio Elbrick, ao ser libertado, deu um depoimento surpreendentemente simpático aos sequestradores, que ele descreveu como "jovens inteligentes, fanáticos e determinados" (AFFINI, 2016). Ana, vale lembrar, é personagem inspirada em Vera Sílvia Magalhães, figura histórica que efetivamente participou do sequestro do embaixador.

6) Mais adiante, aos 39min10seg, o espectador é apresentado a fotos espalhadas sobre o chão, em um plano próximo. A mão de Irene está em quadro e ergue uma das fotos, onde se vê a atriz que interpreta Ana, Simone Spoladore, mais jovem. A câmera acompanha o movimento da mão de Irene e sobe até o seu rosto, em *close*.

---

[56] A quebra da quarta parede se refere à ocasião em que uma cena – que necessariamente transcorre em um dado espaço cênico – aponta para a existência de outro espaço, fora do espaço cênico: um mundo fora do universo diegético da narrativa. No caso do teatro, o espaço cênico é convencionalmente o palco, circundado por coxias em três lados ou três paredes. A plateia é esse mundo externo que vê a cena – o palco – por meio da interface com um dos lados: a quarta parede. Portanto, a quebra da quarta parede ocorre no teatro, dentre outras maneiras, pelo acender de luzes na plateia, ou pelo espaço da plateia tornar-se o espaço cênico, com a descida dos atores do palco. No cinema, a tela onde acontece a projeção das imagens cinematográficas é a interface do filme com a sala de cinema, ou seja, é a quarta parede. Por não se tratar de um espetáculo presencial, a quebra da quarta parede no cinema ocorre por meio do próprio filme, quando o espectador é acionado a partir de uma interpelação direta que se dá, dentre outros modos, com o olhar do ator para dentro da lente da câmera que o filmou, ou com uma fala dirigida ao espectador.



Figura 3: Tilt-up de A MEMÓRIA...

O plano seguinte é um *zenital*, aberto, que permite localizar Irene sentada sobre o chão de seu escritório, rodeada por seu computador, livros e imagens.



Figura 4: Zenital de A MEMÓRIA...

O plano é sucedido por um contraplano *over the shoulder* de Irene. Ela empunha duas fotografias lado a lado: uma de Vera Sílvia segurando um bebê, e outra da atriz Simone Spoladore, que interpreta Ana. O mesmo plano é retomado no minuto 43min11seg, exibindo, dessa vez, a fotografia de um jovem rapaz.

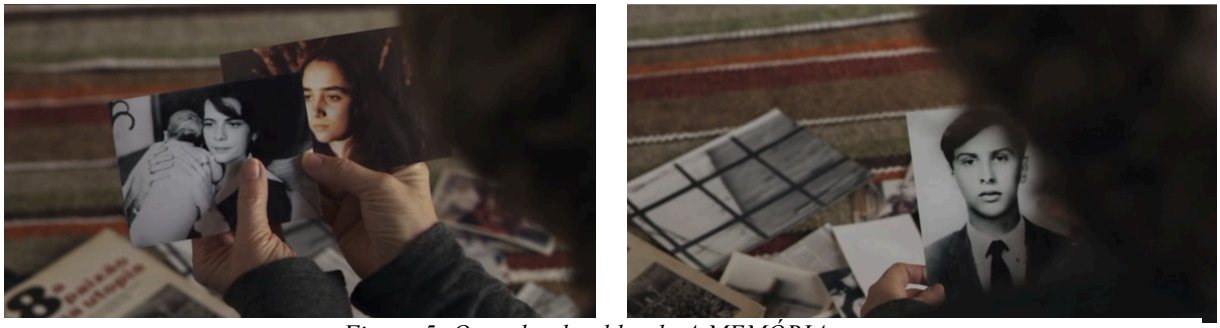


Figura 5: Over the shoulder de A MEMÓRIA...

O plano seguinte, um plano detalhe levemente *plongé*, mostra as mãos de Irene ajeitando as três fotografias exibidas nos planos anteriores sobre um livro, cujo título remete às palavras “Memória” e “Verdade”. Há, no canto inferior, um livro com página aberta exibindo uma fotografia 3x4 de alguém não identificável.



Figura 6: Detalhe em plongé de A MEMÓRIA...

Retorna-se ao contraplano. Dessa vez, fotografias passam na tela do computador – ficcionais de Ana e documentais de Vera Sílvia. Ao fundo, sobre um livro, é mostrada aquela fotografia de Vera Silvia com bebê contra um avião sobre um recorte de jornal onde se lê parcialmente a manchete: "Sequestradores [...]10 e exigem embarque[...]". O plano zenital regressa por um breve instante e a cena encerra-se com o contraplano *over the shoulder* em que, novamente, Irene dispõe a fotografia de Vera Sílvia ao lado das fotografias do rapaz e de Ana (Simone Spoladore), sobre o mesmo livro de outrora.

Esse é justamente o livro fruto de 11 anos de trabalho da Comissão Especial dos Mortos e Desaparecidos Políticos, criada no governo Fernando Henrique Cardoso, em 1995, com o objetivo de promover o reconhecimento dos desaparecidos políticos, localizar seus corpos e emitir pareceres sobre os processos de demanda de indenização (JOFFILY, 2012, p.131). O livro, intitulado "Direito à Memória e à Verdade", foi publicado em 2007, durante o governo Lula, pela Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República e até a finalização desta pesquisa se encontra disponível para download gratuito online. Em sua página 116, o livro traz uma imagem do rapaz cuja fotografia aparece em *A Memória Que Me Contam.* Trata-se de José Roberto Spiegner, namorado de Vera Sílvia Magalhães. De acordo com a publicação da comissão:

> Spiegner morreu aos 21 anos, em 17/02/1970, no Rio de Janeiro, na rua Joaquim Silva, nº 53, entrada 5, quarto 8, por agentes do DOI- CODI/RJ, onde, segundo a versão oficial, teria ocorrido tiroteio. Seu corpo deu entrada no IML às 12h30min do dia 17/02/1970. No laudo de necropsia, assinado pelos legistas Ivan Nogueira Bastos e Nelson Caparelli, consta que, "a morte ocorreu às 05h30min do dia 17. Consta na guia que ele foi "perseguido como elemento subversivo por agentes do DOPS, reagiu à bala ferindo policial, e finalmente foi alvejado mortalmente". O corpo foi enterrado pela família no Cemitério Comunal Israelita de Vila Rosali. (BRASIL, 2007, p.117)

Vale destacar que a cena das fotografias foi dividida em duas partes, apartadas por uma sequência que começa com o som de batida policial e tiroteio, seguida pela fuga de Ana, que corre pelas ruas do centro do Rio de Janeiro até parar ofegante em frente ao hotel Samaritaine, em Paris, França – local em que Vera Sílvia ficou exilada. A cena termina com

uma fragilizada Ana contemplando o rio Sena e comentando, em *voice-over,* a morte do rapaz. Ela diz como, até aquela perda, ela sempre havia demonstrado uma força invejável, mesmo diante da tortura, a qual resistiu de maneira "suicida" e "épica". Sabe-se, pois, por meio do filme, como o assassinato daquele rapaz abalou Ana, ou melhor, Vera.

7) Trinta minutos após essa cena, a 1h09min de filme, logo após o personagem Paulo, inspirado em Cesare Battisti, ser preso pela Polícia Federal brasileira, imagens de arquivo em preto e branco tomam a totalidade da tela. Em *voice-over*, o personagem de Franco Nero explica, em italiano, o contexto político da Itália nos anos 1970. Entendemos que as imagens dizem respeito a protestos contra o governo italiano, protestos esses alvos de repressão.

8) Em outra cena, a 1h18min04seg, Irene conversa com o amigo Ricardo na cafeteria do hospital onde Ana está internada. Ela quer que Ricardo participe do abaixo-assinado contra a extradição de Paulo. Após certa relutância, ele consente. Ao que Irene sorri e exclama: "Ricardo, você é uma pessoa....". Ricardo então responde: "Pessoa? Ou personagem? É que com você a gente nunca sabe....". Essa cena joga a atenção do espectador para Lúcia Murat e sua capacidade de tornar seus amigos personagens de seus filmes.

9) Ao som de um avião cruzando o céu inicia-se uma cena, a 1h18min44seg, em que Irene assiste a imagens de arquivo em um monitor. Tratam-se de registros fílmicos do que se sugere ser uma exilada política[57], com uma menina de tranças no colo, de pé ao lado de um homem de óculos, aguardando o desembarque de passageiros na pista de pouso de um aeroporto. O homem de óculos sai de quadro correndo. O cinegrafista dispara em sua direção. O plano em *câmera na mão* fornece imagens trêmulas, figura estilística do documentário (ODIN, 2012). O homem alcança um dos passageiros. A câmera estabiliza em um *plano médio* que captura o abraço caloroso e emocionante do que parecem ser dois companheiros de luta que não se viam há anos. Uma imagem emblemática do reencontro de exilados, seja na chegada no país estrangeiro, ou no retorno ao Brasil após a Anistia.

10) A partir de 1h20min, começa a cena em que, finalmente, todos os amigos de Ana confraternizam, afetuosamente, em um bar. A mesa está repleta de gente. O primeiro plano é um *travelling* lateral em que aparecem sentados de um e outro lado da mesa todas as personagens do filme. O movimento começa da cabeceira onde está sentado Ricardo e termina na outra ponta, com José Carlos. Sentada ao lado do ator Zécarlos Machado, de costas, está Lúcia Murat, fazendo uma figuração em seu próprio filme, que passa desapercebida para quem não a conhece, mas para quem a conhece sua participação em cena é notável. Murat sorri, com

[57] Como se vê nos créditos finais, trata-se da chegada no exílio de Cesar Benjamin.

seus óculos verdes retangulares, parecidos com os de "Irene". Os dois conversam, José Carlos beija a sua mão, levanta-se e propõe um brinde. A cineasta de *A Memória Que Me Contam* performa, portanto, um *cameo* inscrevendo no filme a materialidade de sua pessoa, tornando-se, ela mesma, objeto fílmico.



Figura 7: Cameo de Lúcia Murat em A MEMÓRIA...

11) A personagem de Ana mais velha – que permaneceu todo o tempo narrativo internada na UTI e foi vista[58] apenas no início do filme, sobretudo em planos detalhe – falece. Em seu velório, todos seus amigos estão presentes e tristes. Henrique e Chloé enaltecem Ana. Irene chora copiosamente em plano fechado. Aparece o contraplano do caixão, emoldurado por duas coroas de flores – numa delas, leem-se os dizeres: "Aos amigos de 68". Ao fundo do caixão, são projetadas imagens de Ana jovem, interpretada ao longo de todo o filme por Simone Spoladore, inclusive fotos de Ana e Irene na praia, tal como na cena em que foi anunciado o sequestro. A 1h31min12seg, o enquadramento abre e se revela, além do caixão, pessoas velando-o. Entretanto, as imagens do velório, com o caixão e as projeções, passam a ser filme projetado em cinema, em sala lotada de espectadores. Ou seja, um filme homenageando Vera Sílvia Magalhães tem uma personagem cineasta que também faz um filme homenageando Ana.



Figura 8: "Dobra metalinguística final" de A MEMÓRIA...

Nesse momento de *A Memória Que Me Contam,* há, portanto, um súbito recuo. O filme instrui a leitura documentarizante sobre a personagem Ana, até então percebida como

[58] A personagem Ana mais velha foi interpretada por uma figurante não creditada no filme.

ficcional. Essa instrução se fortalece quando, poucos segundos depois, aparece projetada na tela do velório, dentro da tela do cinema, dentro do filme, uma imagem de arquivo real de alguma passeata noturna, em que se vê uma mulher à frente portando a bandeira do Brasil. O filme dentro do filme exibe, na sequência, o caixão sendo levado ao seu jazigo no cemitério. Imagem da plateia. Assistem ao filme, enfileirados, Ana, Irene, Eduardo e Gabriel.

12) Imediatamente depois, em 1h31min47seg, Ana está na praia. O plano é um *over the shoulder*. Ana lê um jornal, cuja manchete do dia anuncia: "Loira assalta banco no centro da cidade – assaltante ainda está foragida". No contraplano, Ana apaga o cigarro, sorri e veste seus óculos escuros. Voltamos ao jornal. Dessa vez, vemos a página inteira. Ilustra a notícia um retrato falado que corresponde às feições da atriz Simone Spoladore, mas com óculos escuros e peruca loira. Há outras manchetes visíveis, e uma delas diz: "Médici elogia política de Nixon", com a fotografia do ditador brasileiro. Como se sabe, Vera Sílvia Magalhães ficou conhecida durante a ditadura como "Loira 90". Em depoimento à Câmara dos Deputados, ela, que de fato participou de alguns assaltos a bancos, explicou o apelido:

> Eu era bem clara, com o cabelo bem claro. A peruca era loura, nas ações. […] Eu morria de medo. Era mentira a loira, me chamam, a repressão, loira 90, como se eu usasse dois 45. Eu tinha mal um 38, que emperrava toda hora; uma metralhadora INA, que era ridícula, que nunca dava um metralhaço (MAGALHÃES, 2003).

13) Ao final do filme, surge, a 1h32min50seg, um letreiro contendo a informação: "Este filme é dedicado a Vera Sílvia Magalhães". Em seguida, soma-se ao texto outra frase: "porque a amávamos muito". Aqui, quem acompanhasse a história de Ana sem perceber os inúmeros traços do real, recebe a clara instrução de leitura documentarizante de interpretar, em retrospecto, a personagem Ana como sendo inspirada em uma pessoa que existe no mundo real, Vera Sílvia Magalhães.

14) Após terminarem os créditos principais sobre o fundo azul e antes de passarem os créditos finais em *scroll*, surge outro letreiro, estático, com fundo preto e o texto: "Todos os personagens deste filme são ficcionais e as histórias livremente inspiradas num grupo de amigos que lutou contra a ditadura no Brasil". Lúcia Murat, que não hesita em dizer que se inspira em sua história de vida e na de seus amigos para criar seus filmes, inscreve no próprio corpo fílmico essa declaração. Assume, pois, sua intenção documentária de maneira explícita.

15) Há, nos letreiros corridos de fim, o crédito a um profissional muito requisitado pelo cinema de não-ficção, Antônio Venâncio, que trabalha, sobretudo, com pesquisa de imagens de arquivo, com um vasto conhecimento de bancos de imagens e acervos. É dele a pesquisa de imagens de arquivo para os documentários *Helio Oiticica* (César Oiticica Filho, 2012) e *No Intenso Agora* (João Moreira Salles, 2017), por exemplo. Em *A Memória Que Me*

Contam, conforme indicado nos créditos, as imagens pesquisadas por Venâncio correspondem a: "Imagens de manifestações – 1968 – RJ – filmadas por José Carlos Avelar", "Imagens do aeroporto na Suécia – chegada no exílio de Cesar Benjamin" e "Imagens de manifestações – Itália – anos 70 – RAI Radiotelevisione Italiana Spa". Considerando que para Odin enunciadores reais também podem ser os cinegrafistas que empunharam a câmera no instante do acontecimento, os créditos indicam a pessoa *real* de José Carlos Avelar como autor do registro das manifestações. Os créditos também identificam a pessoa *real* do homem desconhecido que desembarcou em plena pista de pouso, como sendo Cesar Benjamin. Inclusive esse crédito traz a informação de que aquele aeroporto ficava na Suécia, e que, portanto, o filme registrava a sua chegada ao exílio.

Portanto, conforme demonstrado, estão expressas no texto fílmico de *A Memória Que Me Contam* instruções de leitura que orientam o espectador ler o filme de ficção como um documento, acionando a documentariedade de sua consciência e, logo, fazendo derivar a atenção do objeto fílmico para o seu eco existencial. De todos os índices de documentariedade enumerados anteriormente, o que seguirá sendo debatido nos capítulos seguintes desta dissertação é a personagem "Irene Constantino", alter ego de Lúcia Murat. Afinal, ainda que seja uma personagem ficcional, livremente inspirada no eu *real* da diretora, trata-se da construção de um *self* de Murat por ela própria, que permite, de alguma maneira, comunicar ao espectador um pouco de sua experiência de vida.

Por essa razão, a presença de Lúcia Murat não somente em seu documentário autobiográfico em primeira pessoa *Uma Longa Viagem*, por meio de um *self*, dito *eu real,* mas também incorporada na personagem ficcional interpretada por Irene Ravache, tanto em *Que Bom Te Ver Viva,* quanto em *A Memória Que Me Contam*, traz à tona questões relacionadas ao testemunho. O que da experiência de vida relatada nos filmes pela personagem alter ego da diretora manifesta referencialidade? Considerando esses relatos ficcionais testemunhos da experiência de vida *real* de Lúcia Murat, como pensar seu *self* fílmico e seu cinema? No capítulo seguinte, serão, enfim, problematizados o teor testemunhal dos filmes de Murat e a performatividade do testemunho e do *eu* da cineasta nesses filmes, de uma maneira ou de outra, autorreferentes.

2. O *EU* DO CINEASTA

Os filmes objetos de análise desta dissertação, *Uma Longa Viagem, Que Bom Te Ver Viva* e *A Memória Que Me Contam* – classificados, respectivamente, como documentário autobiográfico, documentário de entrevistas e ficção – partilham de um elemento em comum: os três filmes remetem à imagem da diretora, Lúcia Murat. Conforme visto anteriormente, no primeiro filme a imagem da cineasta é construída em função de Murat, ela mesma, narrar em primeira pessoa uma história que alude a passagens de sua própria biografia. Já nos outros dois filmes, a pessoa de Lúcia Murat emerge da leitura documentarizante possível de ser aplicada sobre a personagem fictícia em virtude de também ser cineasta e vítima de tortura. A personagem interpretada em ambos filmes pela atriz Irene Ravache, primeiro em 1989 e depois em 2012, faz eco à Lúcia Murat de tal modo que é considerada, inclusive pela própria diretora, personagem alter ego da cineasta. Como resultado, Lúcia Murat relata a sua própria experiência como vítima da violência perpetrada pelo Estado brasileiro no período da Ditadura Civil-Militar. Tal estratégia ocorre no filme tanto por intermédio da primeira pessoa da autobiografia, quanto por meio da personagem alter ego da ficção.

É possível, pois, argumentar que a diretora testemunha nas obras *Uma Longa Viagem, Que Bom Te Ver Viva* e *A Memória Que Me Contam* em razão de se identificar, nesses filmes, mais do que a imagem de Lúcia Murat, mas o relato de sua experiência de vida sob jugo da Ditadura. Ou seja, que a cineasta se esforça para "oferecer à comunidade – ou à *comum medida* da linguagem humana – uma palavra para a sua experiência, por mais defectível ou disjunta que seja em comparação com o real vivido" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 135). Para que, no terceiro capítulo, esse argumento seja melhor desenvolvido e os filmes analisados segundo a perspectiva testemunhal, cabe antes de mais nada definir o que é *testemunho* e fundamentar teoricamente suas implicações em um cinema autorreferente.

2.1. O TESTEMUNHO

Para Paul Ricoeur (2007), o testemunho é sempre uma narrativa em primeira pessoa de um sujeito que se declara testemunha, ou seja, que afirma "eu estava lá", habilitando-se a reconstituir os traços do acontecimento a partir de um trabalho de recordação que se situa na base da operação historiográfica. Sendo o testemunho originariamente oral e proporcionando uma sequência narrativa à memória declarativa – um tipo de memória de longa-duração relacionada a fatos, ideias, eventos e informações que podem ser conscientemente evocados e

expressos através da linguagem[59] –, o testemunhar "permite que o enunciado, o dito das coisas ditas, siga uma carreira que se pode dizer, em sentido estrito, literária" (RICOEUR, 2007, p.176). Isso porque, segundo Ricoeur, com o testemunho – esse exercício de narratividade próximo da intenção historiadora de notação do tempo e ordenação dos acontecimentos – inaugura-se um processo epistemológico "que parte da memória declarada, passa pelo arquivo e pelos documentos e termina na prova documental" (2007, p.170). Sobre o arquivamento de testemunhos e o momento de ingresso na escrita da operação historiográfica, Ricoeur pontua:

> A esses traços de escrituralidade que possui em comum com a narrativa, o testemunho acrescenta traços específicos ligados à estrutura de troca entre aquele que o dá e aquele que o recebe: em virtude do caráter reiterável que lhe confere o estatuto da instituição, *o testemunho pode ser tomado por escrito,* prestado. O depoimento é por sua vez a condição de possibilidade de instituições específicas dedicadas à coleta, à conservação, à classificação de uma massa documental tendo em vista a consulta por pessoas habilitadas. O arquivo apresenta-se assim como um lugar físico que abriga o destino dessa *espécie de rastro* que cuidadosamente distinguimos do rastro cerebral e do rastro afetivo, a saber, o rastro documental. (RICOEUR, 2007, p.177, grifos nossos)

Portanto, para Ricoeur, ainda que o testemunho proporcione o acesso às coisas do passado, ele só possibilita a historiografia na medida em que for transcritível e arquivável; ou seja, na medida em que se tornar documento passível de ser escrutinado pelo historiador profissional, o principal leitor dos arquivos[60]. Porém, o testemunho encontra muitas resistências no caminho sugerido por Ricoeur até terminar como prova documental. É preciso antes de mais nada que a testemunha quebre o silêncio e reelabore o passado rememorado para uma pessoa que se presta a tomar o seu testemunho – a ouvir, registrar, transcrever e arquivar o seu depoimento. Já nessa etapa, apresentam-se obstáculos por vezes silenciadores. Segundo o autor, por não haver uma fronteira nítida entre realidade e ficção na fenomenologia da memória, há toda uma cadeia de operações posta sob suspeita no testemunho, que vai desde a percepção da cena vivida e a retenção da lembrança pela testemunha, até a própria fase declarativa e narrativa do relato. Em todo o processo, portanto, questiona-se a realidade factual do acontecimento relatado no testemunho, a verdade histórica do enunciado, o valor documental e probatório do relato e, por conseguinte, a confiabilidade da testemunha.

Em virtude, precisamente, do suposto perigo da ficção, o testemunho até a virada lingual consolidada no século XX era absorvido com cautela pelas Ciências Histórica e Jurídica. A leitura dos fatos, compreensão dos acontecimentos e interpretação da realidade, tal como

---

[59] DALMAZ, Carla e NETTO, Carlos Alexandre. "A Memória". São Paulo: Ciência e Cultura, vol.56 no.1, Jan./Mar. 2004. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/69221

[60] Marc Nichanian em "A Perversão Historiográfica" (2009) critica os historiadores por reclamarem para si o controle sobre os arquivos e a produção historiográfica, denominando-os os "guardiões dos fatos".

exposto pelo historiador Carl Ginzburg em seu texto "O paradigma indiciário" (2014), baseavam-se sobretudo nas evidências materiais, nos sinais visíveis. O que, consequentemente, atribuiu maior confiabilidade ao documento, essa pista concreta que teoricamente conteria em si mesma a resolução potencial de todo o problema, como uma peça que bastaria para desvendar todo um quebra-cabeça. Porque o *status* do documento escrito sobrepunha-se ao de um testemunho oral, debateu-se ao longo de séculos sobre a *condição de admissibilidade* do testemunho nas Ciências Histórica e Jurídica.

Por exemplo, o historiador positivista Johann Martin Chladenius, autor de *Princípios Gerais da Ciência Histórica* (1752), estipulou que testemunhos deveriam servir apenas de *apoio* ao historiador e propôs a metodologia de se descartarem testemunhos muito *divergentes* a fim de se chegar à verdade histórica, necessariamente única, coesa e coerente. Consequentemente, caberia tanto ao historiador, quanto ao corpo técnico de instituições de coleta de testemunhos – como investigadores e juízes, por exemplo – a seleção de quais testemunhos considerar pertinentes, admissíveis e válidos. Ou seja, quais testemunhos seriam merecedores de transcrição e arquivamento, relegando, no processo de seleção, outros tantos testemunhos igualmente válidos ao descarte, apagamento e invisibilização. Isso, aliás, denota uma grave falha da operação historiográfica e corrobora a crítica de Walter Benjamin à historiografia não-materialista. Em suas teses "Sobre o conceito de História", originalmente publicadas em 1940, Benjamin atenta para o fato de que, em geral, a produção historiográfica – promotora de narrativas oficiais – atende aos interesses da classe dominante, dos "vencedores", reproduzindo versões dos acontecimentos que, como num "cortejo triunfal", espezinham "os corpos dos que estão prostrados no chão" (BENJAMIN, 1987, pp. 222-232), apagando da História e condenando ao esquecimento as narrativas dos vencidos, dominados e oprimidos.

Marcio Seligmann-Silva, quem defende a produção de contranarrativas a partir, justamente, dos testemunhos dos vencidos, ditos descartáveis, diz que historicamente o testemunho válido para as ciências histórica e jurídica era aquele dado por "terceiros", ou seja, pelas testemunhas oculares. Ao analisar a obra de Chladenius, Seligmann complementa: o testemunho de terceiros seria válido *desde que* partisse de pessoas de *boa reputação*. Idealmente, para Chladenius, a testemunha deveria ser uma "estranha", alguém que viu a cena, mas que não tem "nenhum *interesse* na cena que testemunhou" (SELIGMANN, 2013, p. 32, grifo nosso). Uma *vítima*, para Chladenius, seria uma pessoa interessada, implicada na cena e, portanto, seu testemunho não seria confiável para a historiografia. Curiosamente essa distinção entre uma testemunha dita isenta, um *terceiro*, e outra dita interessada, uma *vítima*, coincide

com a raiz etimológica da palavra *testemunha*. No latim, testemunha corresponde às seguintes nomeações: *testis* e *superstes*. Émile Beneviste é quem explica o significado desses dois termos:

> Etimologicamente testis é aquele que assiste como um 'terceiro' (terstis) a um caso em que dois personagens estão envolvidos; e essa concepção remonta ao período indo-europeu comum. Um texto sânscrito enuncia: 'todas as vezes em que duas pessoas estão presentes, Mitra está lá como terceira pessoa'; assim o deus Mitra é por natureza a 'testemunha'. Mas superstes descreve a 'testemunha' seja como aquele 'que subsiste além de', testemunha ao mesmo tempo sobrevivente, seja como *'aquele que se mantém no fato'*, que está aí presente. (BENEVISTE, 1995, p.278, apud SELIGMANN-SILVA, 2005, p.81., grifo nosso)

De certa forma, o que se buscava com a sobrevalorização do documento face ao testemunho, e do testemunho testis sobre o superstes, era pleitear isenção, objetividade, confiabilidade, veracidade e cientificidade para o discurso factográfico, mitigando a subjetividade e a fictividade. Porém, tanto o testemunho dito isento, quanto o implicado, equiparam-se no processo epistemológico de se tornar documento. Potencialmente, todo documento tem, em sua origem, um testemunho. E todo testemunho é fruto de uma percepção subjetiva, uma perspectiva única da realidade.

Então, a partir da virada linguística e da guinada subjetiva, já em meados do século XX, passa-se a compreender a realidade como complexa em razão, justamente, do poliperspectivismo, das múltiplas perspectivas sobre a realidade. Torna-se aceitável, portanto, a ideia relativista de que há inúmeras realidades factuais para um mesmo acontecimento relatado. Como resultado, abraça-se o caráter fragmentário e expressivo dos testemunhos, acolhendo o divergente e o incoerente. Por princípio, especialmente em decorrência dos grandes massacres e catástrofes de meados do século XX (SELIGMANN-SILVA, 2005; RICOEUR, 2007; LYOTARD, 1988), as Ciências Histórica e Jurídica passam a considerar pertinentes, válidos, admissíveis, transcritíveis e arquiváveis *todos* os testemunhos, sobretudo o testemunho superstes, das vítimas. A ideia de "escovar a história a contrapelo" (BENJAMIN, 1987) mais do que nunca conta com a vítima e sobrevivente para inscrever as marcas invisíveis da violência (SELIGMANN, 2013), para tecer narrativas que positivam fatos cujas evidências materiais estão ausentes – foram intencionalmente destruídas pelos perpetradores da violência (LYOTARD, 1988) – e para construir não mais documentos, mas monumentos *contra* a barbárie, que honrem a memória das vítimas (NICHANIAN, 2009).

Endossando essa lógica, Jacques Derrida (2014) entende o testemunho, antes de mais nada, como um *ato presente*, cuja essência[61] não se limita à narração – suas relações descritivas, informativas e narrativas – mas, sim, visa dizer, na primeira pessoa do singular "o

[61] Termo utilizado pelo autor.

segredo partilhável e impartilhável do que me aconteceu, a mim, só a mim, o segredo absoluto daquilo que eu estive em posição de viver, ver, ouvir, tocar, sentir e suportar" (2014, p. 41). Desse modo, valorizando o caráter literário e performativo do testemunho, Derrida refuta seu valor probatório e documental:

> Se o testemunho, desde logo, se tornasse prova, informação, certeza ou arquivo, perderia sua função de testemunho [...] Para permanecer testemunho, ele deve portanto deixar-se assombrar. Deve deixar-se parasitar por aquilo mesmo que exclui do seu foro interior, a possibilidade, pelo menos, da literatura. É neste limite indecidível que vemos tentar morar" (DERRIDA, 2014, p.25).

Para Derrida, essa assombração – o *perigo da ficção* – é o projeto passional da escrita literária de dizer *tudo* que pertence ao campo elementar da experiência, à instância do instante a partir da qual se fala. Derrida afirma, portanto, que o testemunho por uma questão estrutural é *sempre* autobiográfico e a testemunha é sempre um sobrevivente, devido à sua condição de *sobreviver ao instante vivido*. E às vezes, o testemunho é *autobiotanatográfico*, ou seja, o testemunho faz referência à morte, essa experiência inexperienciada. E nesses casos só mesmo um sobrevivente, com o recurso da ficção, para prestar testemunho sobre o *instante de sua própria morte*, como o fez Maurice Blanchot, escritor francês que *quase* foi morto por um pelotão nazista na Segunda Guerra Mundial, e tantos outros que viram a morte de perto. Se por um lado o bom-senso não permite dizer "morri" ou "estou morto", por outro, Derrida assinala:

> Uma coisa ou um animal, a *fortiori* um cadáver, não poderiam nunca atestar o que quer que seja, ainda que atestem no fraco do indício ou da prova. Na lógica humanista daquilo que chamamos na nossa cultura europeia o testemunho, um cavalo não testemunha. Nem um cadáver. A morte de um cavalo não testemunha o facto de ter havido uma guerra, salvo se se utiliza a palavra atestar num sentido vago, o da prova, do documento ou do arquivo. (DERRIDA, 2014, p.86).

Então, nos casos das catástrofes – dos genocídios e massacres –, são as vítimas e sobreviventes como Primo Levi, Ruth Klüger e Filip Müller, que escaparam com vida dos campos de concentração nazista, bem como Lúcia Murat, que não teve o mesmo fim de Vladmir Herzog e Rubens Paiva, vítimas fatais da Ditadura brasileira, quem pode testemunhar. Por meio do testemunho, os sobreviventes conseguem "contar *apesar de tudo* o que é *impossível* contar totalmente" (DIDI-HUBERMAN, ANO, p. 137). O testemunho superstes nesses casos fazem emergir a história dos vencidos e positivam a realidade de acontecimentos inconcebíveis, como os assassinatos, os desaparecimentos e a tortura de civis nas Ditaduras todas; bem como as atrocidades cometidas contra o povo judeu na Alemanha nazista, contra o povo armênio no Império Otomano, contra os tutsis em Ruanda, contra os cambojanos no Regime Khmer Vermelho, e contra os povos indígenas desde a conquista nas américas.

2.2. A AUTOBIOGRAFIA

A proposta *derridiana* do testemunho morar nesse limite *indecidível*[62] entre discurso factográfico e discurso literário também serve à discussão sobre literatura autobiográfica, uma literatura com evidente teor testemunhal. Se por um lado a biografia se consolidou como um gênero literário especialista no arquivamento de fatos relacionados à história de vida (*life story*) de um indivíduo – sendo muitas vezes escrita, inclusive, por historiadores; por outro lado, a autobiografia é insuficiente na atestação de um fato, porque muitas vezes suas asserções sobre a realidade factual não são *acreditadas*.

O problema é que biógrafos, tal qual historiadores, gozam de certa legitimidade e confiabilidade presumida[63] de um *terceiro*, de um autor cuja narrativa é destacada de seu narrador. Mas no caso da autobiografia, o biógrafo é também seu próprio modelo, de modo que todas as asserções da realidade factual são certificadas e autenticadas apenas pela *experiência de seu autor,* por meio de declarações autorreferentes, de um relato pessoal (RICOEUR, 2007). Como postulado por Philippe Lejeune em seu célebre texto "Le Pacte Autobiographique" (1975), narrativas autobiográficas consistem em textos produzidos por um autor que narra em primeira pessoa a história de vida de uma personagem que é explicitamente ele próprio. Ou seja, obras autobiográficas como via de regra devem exibir a coincidência entre autor, narrador e personagem sob a marca de um *mesmo nome próprio*. A suspeição que recai sobre o autor de autobiografias tem a ver, portanto, com o fato do autor estar implicado na narrativa. O mesmo ocorre no testemunho.

Do ponto de vista narrativo, há essa especificidade do testemunho geradora de descrédito: a primeira pessoa, que serve para a testemunha nomear a si mesma testemunha e certificar as declarações a partir da própria experiência, acaba por designá-la narradora do relato do qual é autora – um "narrador implicado" (RICOEUR, 2007). Para Ricoeur, "a autodesignação faz aflorar a opacidade inextricável de uma história pessoal que foi ela própria enredada em histórias" (RICOEUR, 2007, p. 173), fazendo da primeira pessoa – do *eu* que afirma *manter-se no fato* – o lugar onde mora o perigo da ficção. Como a atestação da realidade é inseparável da autodesignação do sujeito que testemunha (RICOEUR, 2007), o que faz o testemunho ser acreditado é menos uma qualidade da testemunha – se uma pessoa de boa

---

[62] A palavra ainda não dicionarizada "indecidível", sinônimo de indeterminável e irresolúvel, consta da tradução portuguesa da obra "Demeure" (1998), de Jacques Derrida, publicada pela Edições Vendaval em 2014, sob o título "Morada" (2014). Opta-se aqui por preservar a tradução de Silvina Rodrigues Lopes.

[63] Há, dentro da análise de discurso e da teoria da comunicação, toda uma discussão sobre pactos comunicacionais pertinente a este tema, mas que escapa ao foco desta pesquisa.

reputação e desinteressada na cena, como queria Chladenius – e mais uma estrutura dialogal própria do testemunho. Nas palavras de Ricoeur:

> É diante de alguém que a testemunha atesta a realidade de uma cena à qual diz ter assistido [...]. A testemunha pede que lhe deem crédito. Ela não se limita a dizer: "Eu estava lá", ela acrescenta: "Acreditem em mim". A autenticação do testemunho só será então completa após a *resposta em eco* daquele que recebe o testemunho e o aceita; o testemunho, a partir desse instante, está não apenas autenticado, ele está acreditado. (RICOEUR, 2007, p.173, grifo nosso)

Essa *dimensão fiduciária* do testemunho, que requer um *outro* que o receba para o autenticar, também foi objeto de discussão entre teóricos da autobiografia. A autenticação do texto autobiográfico para Philippe Lejeune (1975), por exemplo, responde a um contrato, um pacto de leitura, o *pacto autobiográfico*, firmado tacitamente entre autor e leitor. Esse contrato, a fim de tornar a autobiografia menos ambivalente e distinta da ficção, estipula, por exemplo, que o texto traga a assinatura do nome próprio do autor na página principal e que a narrativa esteja ancorada em fatos e eventos verídicos e potencialmente verificáveis pelo leitor. Como resultado, o leitor torna-se o avalizador do texto, determinando sua autenticidade e veracidade, além de ser o grande responsável por, em última instância, decidir se o autor cumpriu os termos do contrato[64].

Refutando Lejeune, Paul De Man (1986) considera descabidos tanto a suposição a priori de que o texto autobiográfico se refere à vida real do escritor, quanto o poder transcendental do leitor em autenticar o texto autobiográfico. Para De Man, todo texto autoral escrito por alguém traz em si uma especularidade: o autor *do* texto e o autor *no* texto. Quando essas duas instâncias se alinham ocorre o que o autor chama de "momento autobiográfico". Afinal, autobiografia é para De Man menos um gênero literário e mais "uma figura de leitura ou entendimento que ocorre, de certo modo, em todos os textos" (1986, p. 70)[65]. Segundo o autor, portanto, pode-se identificar o autor do texto tanto no texto autobiográfico, em que o autor produz um si mesmo sob uma "ilusão de referente", quanto na ficção, em que o autor pode criar um "self poético" dotado de "dimensão autobiográfica" (DE MAN, 1986, p.73). Com essa formulação antiestruturalista, De Man discorda da ideia de que características formais intrínsecas ao texto conformariam um gênero autobiográfico, necessariamente factográfico,

---

[64] Essa proposta decerto não contempla as autobiografias mascaradas por um pseudônimo ou por um personagem fictício, bem como as ficções que formalmente brincam com o pacto autobiográfico, ou as autoficções.

[65] No original: "Autobiography, then, is not a genre or mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts".

distinto da ficção. Sua tese amplia o conceito de autobiografia para além de uma factografia estrita, abarcando a ideia de *concomitância* do factual com o ficcional.

Revisões do entendimento das narrativas autobiográficas como essa de De Man, segundo Gabriel Kitofi Tonelo, pesquisador de cinema e autor da tese de doutorado "Documentário autobiográfico: o cinema de Cambridge e a obra de Ross McElwee"[66], ocorreram em razão do diálogo existente entre teóricos de uma autobiografia dita clássica[67] e um movimento de autores, sobretudo a partir da década de 1970. Esses diálogos com autores foram norteados por "uma visão questionadora em relação à possibilidade da autobiografia de construir conhecimento referencial que apontasse para o mundo real, para os seres que o habitam e para a vida do autobiógrafo a partir de uma noção unitária" (2017, p.67). O que estava em jogo nesse período, denominado pós-estruturalismo, é a possibilidade mesma de a linguagem estabelecer laços referenciais com o mundo concreto e com pessoas reais. O que leva Tonelo a dizer:

> Sem que haja uma conexão concreta, indexal, entre a linguagem escrita e a experiência real (o presente fenomenal, o que Paul John Eakin [[68]] chama de "a coisa em si", *the thing itself*), qualquer tipo de relato autobiográfico estaria diante de constante suspeição. A autobiografia, portanto, estaria inexoravelmente ligada ao mundo da fabulação e da criação – ela não escaparia, desta forma, de um domínio de construção narrativa ficcional. (TONELO, 2017, p.68)

A partir de então, a primeira pessoa – tanto na autobiografia, quanto no testemunho – passou a ser percebida como expressão de uma subjetividade e de uma identidade. Ou seja, o valor de seu enunciado autobiográfico apoiou-se menos em seu caráter referencial, na sua relação com a realidade factual, e mais na performatividade[69] do *eu* que existe à medida que se expressa e se fabula. De fato, para De Man, o interesse da autobiografia não é revelar um si mesmo fidedigno, nem criar um *self* que dê conta da totalidade do ser (um feito que considera impossível), mas sim "velar a desfiguração da mente causada pela própria autobiografia" (DE MAN, 1986, p.81, tradução nossa)[70]. Quer dizer, ao construir um *self* na narrativa, o autor positiva (e imortaliza) um si mesmo, uma voz e uma face, por meio da linguagem (da figuração) que simultaneamente vela (desfigura) o si próprio, a subjetividade (a mente) do autor que excede o texto.

---

[66] Tese de Doutorado defendida em 2017, pela Unicamp e orientada por Fernão Ramos.
[67] Termo usado por Gabriel Tonelo
[68] EAKIN, John Paul. Touching the World: Reference in Autobiography. Princeton: Princeton UP, 1992.
[69] O conceito de performatividade advém da linguística, mais precisamente das Teorias dos Atos de Fala, que surgiram no interior da Filosofia da Linguagem no início dos anos sessenta, com John Langshaw Austin.
[70] DE MAN, 1986, p.81, T.N. No original: "Autobiography veils a defacement of the mind of which it is itself the cause".

Já para a filósofa italiana Adriana Cavarero, autora de "Relating Narratives" (2006), o interesse da autobiografia – que também se aplica à biografia – reside, sobretudo, no desejo de ser reconhecido e de reificar o seu próprio *self*. Desejo esse que orienta tanto as expectativas de quem é narrado, quanto as expectativas do trabalho de quem narra. Segundo a autora, todos os seres humanos são portadores de uma história única e têm o privilégio de aparecerem uns para os outros distinguindo-se em suas unicidades natas por meio de uma exibição recíproca de um *quem* que se mostra como se *é*. Para a estudiosa de Hannah Arendt, "Aparecer, sempre e em qualquer lugar" para um outro é matéria de existência, definidora da identidade dos seres, além de constituir "o único princípio de realidade" (2006, Parte I, Cap. 02, p.11, tradução nossa)[71]. Portanto, para Cavarero, a forma dos seres humanos de aparecer – de se exibir reciprocamente e de firmar sua unicidade nata e identidade – dá-se por meio da narração da própria história de vida: "Diremos que não somente o *quem* que aparece para nós mostra-se único na forma corporal e no som da voz, mas que esse *quem* vem até nós perceptivelmente como um *self* narrável dotado de uma história única" (2006, Parte I, Cap. 3, p.6, tradução nossa)[72].

Segundo a filósofa, "todo ser humano, sem nem se dar conta, está ciente de que é um '*self* narrável' imerso na espontânea autonarração da memória" (2006, Parte I, Cap 03, p.4, tradução nossa) [73]. O *self* narrável é para a autora concomitantemente um sujeito transcendental e um objeto fugidio de nossa "memória narradora", que se exercita por meio de narrativas autobiográficas. A autora afirma: "cada um de nós vive seu *self* como sua própria história, sem conseguir distinguir o *eu* que narra, do *eu* que é narrado" (2006, Parte I, Cap. 03, p.6, tradução nossa)[74]. Ou seja, para Cavarero, o *self* narrável não é uma ficção que se possa distinguir da realidade. Não se trata de uma identidade textual fruto de uma construção retórica de linguagem destacada do "*eu* real", como querem autores como Roland Barthes (1966; 1975), ou Pièrre Bourdieu (2006). Quem se foi, ou quem se é, não é uma identidade produzida textual e artificialmente. Caso contrário, como pontua Cavarero, o texto, ou a forma tradicional do

---

[71] CAVARERO, 2006, Parte I, Cap 02, p.11, T.N. No original: "Appearing, always and everywhere, is the only principle of reality".

[72] Ibidem, Parte I, Cap 03, p.6, T.N. No original: "We will therefore say not only that who appears to us is shown to be unique in corporal form and sound of voice, but that this who also already comes to us perceptibly as a narratable self with a unique story".

[73] Idem, p.4, T.N.. No original: "Every human being, without even wanting to know it, is aware of being a narratable self – immersed in the spontaneous auto-narration of memory".

[74] Idem, p.6, T.N. No original: "It is enough to say that each one of us lives him or herself as his/her own story, without being able to distinguish the I who narrates it from the self who is narrated".

gênero biográfico ou autobiográfico, superaria a vida. Nas palavras da autora: "tomar a escrita como paradigma – encarando toda linguagem como um texto – também acarreta em transformar toda existência 'real' em algo definível como 'extra-textual' ou 'extra-discursivo'" (2006, Parte I, Cap 3, p.26, tradução nossa) [75].

Também para Paula Sibilia, autora de "O Show do Eu" (2016), o *eu* não é uma unidade ilusória construída na linguagem, um tipo especial de ficção gramatical, "um centro de gravidade narrativa, um eixo móvel e instável onde convergem todos os relatos de si" (SIBILIA, 2016, p.57). Trata-se de uma "ficção necessária" para a própria existência do *eu,* que se realiza no fluxo narrativo, no "córrego discursivo" dos relatos "que são a matéria que nos constitui enquanto indivíduos com um nome, uma trajetória e uma identidade" (2016, p. 57). Segundo Sibilia, "a linguagem não só ajuda a organizar o tumultuado fluir da própria existência e a dar sentido à vida, mas também estabiliza o espaço e ordena o tempo, em diálogo constante com a multidão de outras vozes que nos modelam, coloreiam e recheiam" (2016, p.58).

Em relação ao texto biográfico, Adriana Cavarero sugere ter sempre em mente que uma história de vida parte sempre do desejo por unidade do *self* narrável, o que precisa, antes de mais nada, ser reconhecido enquanto *desejo*. Um desejo que não é o de deixar sua própria identidade para a posteridade na forma de uma narrativa imortal, mas o desejo de ouvir a própria história *em vida* e reificar sua própria identidade e singularidade. E, para a filósofa, a identidade é reificada através do texto, menos pelo texto em si – porque afinal textos são considerados por Cavarero "omnívoros, famintos de vida e prontos para se oferecerem como os mais dignos substitutos da corporeidade demasiadamente humana" (2006, Parte I, Cap 3, p.27, tradução nossa) – e mais em razão do que produz a familiar estrutura narrativa da memória que ela nomeia "narratividade do *self*" (*narratability of the self*).

Em função dessa narratividade, o *self* narrável consegue transferir uma unidade para o texto quando ouve a sua própria história ser narrada por terceiros. Cavarero chama essa situação de "O Paradoxo de Ulisses" em função de uma cena no oitavo canto de *Odisseia,* de Homero, em que Ulisses, à paisana no país dos Feácios, escuta um arauto cantar suas glórias em meio à multidão e então chora. Chora como nunca antes havia chorado, justamente porque a narrativa que se lhe apresenta dá sentido e significado à sua existência. Nesse momento,

---

[75] CAVARERO, 2006, Parte I, Cap. 3, p. 26, T.N. No original: "taking writing as a paradigm - making every language into a text - also turns every 'real' existent into something definable as 'extra-textual' or 'extra-discursive'. In this way the text, or the traditional form of the biographical and autobiographical genre, wins out over life".

Ulisses se faz um com sua história. Portanto, para Cavarero, a tão desejada unidade do *self* narrável é tangível *somente* através da narração da própria história por um *outro*. Seu principal argumento: ninguém conhece a si mesmo, de modo que "o autoconhecimento do *self* é constitutivamente impossível, implicando na predisposição do *self* em ouvir a narração de sua própria biografia" (2006, Parte I, Cap 3, p.33, tradução nossa) [76].

Para a filósofa, os impulsos autobiográficos da memória narradora – que produz textos fragmentários, descontínuos e subordinados a múltiplas e internalizadas alteridades – não permitem ao *eu* que narra a compreensão de si próprio. Devendo, inclusive, recorrer à fabulação para começar a narrativa autobiográfica com a origem do si mesmo. Uma origem que necessariamente refabula uma história contada por terceiros, *tornando indissociáveis* a autobiografia e a biografia na memória narradora. Nas palavras de Cavarero:

> O ponto é que, de qualquer modo, a história de vida que a memória conta não é suficiente para o *self* narrável. Nem tanto porque a memória procede como uma narração volúvel e descontínua, ou porque o demônio da autointerpretação produz textos mítico-biográficos, mas antes porque a memória atesta ter visto o que alternativamente lhe foi *revelado por meio do olhar do outro.* (CAVARERO, 2006, Parte I, CAP 3, p.21, tradução e grifos nossos)[77]

Destarte, a estrutura dialogal, outrora presente na discussão sobre autenticação do testemunho, agora retorna ao debate sobre narrativas biográficas e autobiográficas no que tange sua valência performativa: a reificação da identidade do self contida em todas as histórias de vida. Para Cavarero, a relação do self narrável com o outro está na base da reificação da identidade, seja por meio de "O Paradoxo de Ulisses" – quer dizer, por meio da produção de unidade diante do texto biográfico, da própria história de vida narrada por terceiros; seja por meio de uma alteridade internalizada que faz do texto autobiográfico um texto escrito também por terceiros. Entretanto, se para Cavarero a estrutura dialogal ocorria *somente* com a própria biografia narrada por um *outro* conforme "O Paradoxo de Ulisses", para Judith Butler, o *eu* da autobiografia – do relato de si mesmo – também consegue se completar na relação com um *outro*.

---

[76] CAVARERO, 2006, Parte I, Cap 3, p.33, T.N. No original: "'Know Thyself', in the case of a self for whom self-knowledge is constitutively precluded, cannot help but become the total self-predisposition to listening to his own biography".

[77] Idem, p.21, T.N. No original: "The point is that, in any case, the life-story that memory recounts is not enough for the narratable self. Not so much because the memory proceeds like a voluble and discontinuous narration, or because the demon of self-interpretation produces mythical-biographical texts, but rather because memory claims to have seen that which was instead revealed only through the gaze of another".

Em seu livro "Relatar a si mesmo: crítica da violência ética" (2015), Judith Butler aprofunda as questões sobre performatividade e identidade envolvidas nas narrativas realizadas em primeira pessoa, no relato de si mesmo. A filósofa, muito influenciada por Michel Foucault e por Friedrich Nietzsche, entende que "quem se é", o gérmen do conceito de identidade, parte de uma pergunta dirigida por um *outro* a esse *eu:* "Quem és tu?"[78]. A partir dessa pergunta, o *eu* relata a si mesmo para esse *outro* que escuta o relato, e esse encontro é chamado pela autora de "cena de interpelação". Nessa "cena fundadora" de caráter transferencial[79], em que o passado é vivido no presente da relação com o outro, a autora diz que o *eu* conta uma história para um *tu* ao mesmo tempo interpelante e interpelado. E, quando a história é de si mesmo, "o *eu* é narrado, mas também posto e articulado no contexto da interpelação" (BUTLER, 2015, p. 70) para um *tu*, variável, imaginário e de uma *presença obstinada*.

Para Butler, a presença desse *outro*, ainda que imaginário, instaura a situação dialogal também quando o *eu* narra a sua própria história, ou seja, também na autobiografia. E faz mais: na visão da autora, o *eu* depende desse *outro* que escuta o relato *a fim de existir*. Para Butler, mais do que transmitir informações, o *eu* que narra o si mesmo também *encena* um si mesmo e *age* sobre o *outro* que escuta o relato, fazendo do ato de relatar a si mesmo um ato performativo, gerador da identidade e da subjetividade. Porém, concordando com Cavarero, Butler entende que "as dimensões retóricas da cena de interpelação não podem ser reduzidas à narrativa" (2015, p. 90), pois há um limite ao que o eu pode realmente contar:

> Minha narrativa começa in *media res* [...] Eu sempre recupero, reconstruo e encarrego-me de ficcionalizar e fabular origens que não posso conhecer. Na construção da história, crio-me em novas formas, instituindo um "eu" narrativo que se sobrepõe ao "eu" cuja vida passada procuro contar. (BUTLER, 2015, p. 55).

Ou seja, para a filósofa, ainda que a consciência de si, essa alteridade interiorizada que constitui o "eu narrativo", busque um controle narrativo no relato do "si-mesmo" – controle esse que, para Cavarero, se deve ao desejo por unidade do *self* narrável –, esse *eu* que se apresenta logo na primeira frase como uma voz e uma autoridade narrativas fracassa necessária e impreterivelmente porque *não pode* fazer um relato de *como* se tornou um *eu*. E mesmo seguindo normas reconhecíveis da narração de uma história de vida, a forma da narrativa autobiográfica sofre com a opacidade desse *eu* devido ao seu inconsciente, terreno também dos recalques que velam as experiências traumáticas, como a tortura infligida à Lúcia Murat.

---

[78] Inclusive, Butler entende que essa pergunta parte sempre de uma cena de violência, em que o *eu* é acusado de um malfeito e precisa se defender ou confessar. A origem, portanto, da pergunta "quem és tu?" é o próprio interrogatório jurídico-policial.

[79] Judith Butler recorre a termos e conceitos advindos da teoria psicanalítica para compreender o relatar a si mesmo para um outro.

Então, por um lado, Butler concorda com Cavarero no entendimento de que a narrativa em primeira pessoa é inescapavelmente precária. Por outro, discordando da filósofa italiana, Butler enxerga a possibilidade de reificação da identidade do *eu* que relata a si mesmo, que empreende a autobiografia, porque, nas palavras da autora, esse *outro*:

> Representa a possibilidade de a história ser devolvida em uma nova forma, de os fragmentos serem ligados de alguma maneira, de alguma parte da opacidade ser iluminada. O outro presta um testemunho e registra o que não pode ser narrado, agindo como aquele que pode enxergar um fio narrativo, ainda que basicamente aquele cuja *prática da escuta encena uma relação receptiva* para com o si-mesmo que o próprio si-mesmo, em apuros por causa da autocensura, não oferece a si mesmo. (BUTLER, 2015, p. 105, grifo nosso)

Paula Sibilia também credita aos relatos que são "inconscientes, involuntários e até mesmo contraditórios ou indesejados" (2016, p.58) a falta de controle narrativo e de onisciência do "narrador de si". Também concorda que muitos dos relatos que dão espessura ao *eu* de fato originam-se fora de si, na sua própria história narrada por terceiros. Porém, para a autora, os *outros* possuem a capacidade de afetar a própria subjetividade do *eu* de maneira mais inextricável: "toda comunicação requer a existência do outro, do mundo, do alheio, do não-*eu.* [...] Todo relato se insere num denso tecido intertextual, entremeado com infinitas narrativas e impregnado de outras vozes, e disso não estão isentas nem as mais solipsistas narrativas do *eu"* (2016, p.58). Para Sibilia, portanto, *todo* discurso é dialógico, polifônico e intersubjetivo. A diferença das narrativas em primeira pessoa, segundo a autora, reside no fato de que o *eu* se desprende do "magma real da própria existência" e acaba provocando um forte efeito no mundo, tornando-se um "efeito-sujeito", um *outro* para outrem (2016, p.58).

Portanto, concordando com a abordagem fenomenológica de Paul De Man, a autobiografia ocorre sempre que o leitor, esse *outro* imaginário[80], identificar no texto o seu autor. Aliás, em consonância com os postulados de Adriana Cavarero e Judith Butler, cabe ao leitor identificar no texto autobiográfico não o autor propriamente, mas o seu *self* narrável e o seu *eu* narrativo. E porque o autor no texto autobiográfico é mais do que uma construção textual, mas a expressão de um *eu* que relata a si mesmo para um *outro*, sua identidade é construída e reificada em função de uma relação receptiva do leitor para com o *si-mesmo* do autobiógrafo no ato de leitura.

Sabendo que a identidade do *self* do *eu* que relata a si mesmo é sempre forjada pela fabulação, pela encenação e pela *performance* desse *eu,* que se mostra enquanto criatura

---

[80] Ou *implícito* como sugere Philippe Lejeune: "o *eu* não se constitui sem um *tu*, mas que esse ultimo em geral se mantém implícito" (1975, p.18, T.N.). No Original: *"Le* je *ne se conçoit pas sans un* tu*, mais celui-ci reste en général implicite"*.

aparente, dotada de uma história de vida e de uma identidade únicas, a fim de reificar sua existência; E sabendo também que a construção de um *si-mesmo* por um *eu* necessariamente escapa às intenções e à tentativa de controle do *eu* narrativo devido à precariedade inconteste da narrativa autobiográfica, a ideia mesma de *referente real* de seu autor torna-se indubitavelmente problemática.

Porém, a realidade do referente na narrativa autobiográfica – a realidade da história de vida e da identidade do autor do relato – depende, tal como ocorre na estrutura dialogal das narrativas testemunhais, da receptividade desse leitor criador de sentido, desse *outro* ao mesmo tempo interpelante e interpelado que se deixa afetar pela narrativa do *eu,* desse efeito-sujeito que relata a si mesmo. Um *outro* que escuta e, sobretudo, *acredita* o relato. Retomando o que foi abordado no primeiro capítulo desta dissertação, é possível atribuir ao leitor a positivação do status existencial (SOBCHACK, 1999) dos referentes inscritos nas narrativas autobiográficas e testemunhais. E, desse modo, considerar que o leitor experimenta, ainda que virtualmente no *espaço de recepção* do texto, o encontro com o *eu* do autor do texto cuja existência ele positiva. Um encontro, segundo Butler, também chamado de cena de interpelação, de caráter transferencial e dialogal. Ou seja, a realidade do referente depende da relação subjetiva do leitor com o texto que o identifique enquanto pertencente ao mundo real.

2.3. O CINEMA AUTOBIOGRÁFICO

Apesar de tanto Paula Sibilia, quanto Gabriel Tonelo valerem-se de conceitos advindos da teoria literária e de reflexões sobre a literatura autobiográfica em suas análises sobre, respectivamente, a sociedade de espetáculo[81] contemporânea e o cinema documentário autobiográfico, ambos observam particularidades ontológicas que distinguem os sistemas da linguagem escrita e da linguagem audiovisual. Central a essa distinção é a possibilidade da linguagem audiovisual estabelecer laços referenciais com o mundo concreto e com pessoas reais pelo simples fato da câmera – seja ela fotográfica ou cinematográfica – registrar "o traço do transcorrer do mundo no suporte" (RAMOS, 2001, p. 7), apontando para uma realidade externa, um referente material, do mundo.

A *dimensão indicial* da imagem fotográfica e cinematográfica, nessa perspectiva ontológica, diz respeito às condições espaço-temporais e às circunstâncias da *tomada*,

[81] Termo usado pela autora.

ancoradas no presente fenomenal, na *coisa em si*, que transcorre frente à câmera e ao sujeito que a empunha (o *sujeito-da-câmera*[82]). O *traço do real* na imagem reforça ainda mais o status de verdade e de objetividade da factografia audiovisual em relação à factografia escrita, porque, a priori, um registro fílmico de um dado acontecimento, ainda mais sob a veste de documento[83], fomenta a percepção de que os objetos na imagem são reais e que o filme *reproduz* a realidade. Um expoente defensor da ontologia da imagem fotográfica e, por conseguinte, da imagem cinematográfica, André Bazin de fato argumentou que a imagem fotográfica não é um *decalque* aproximado da realidade, ela é a *transferência direta* da realidade, equiparando objeto e reprodução. Segundo Bazin, "a imagem pode ser nebulosa, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo: *ela é o modelo*" (BAZIN, 1991, p.24, grifo nosso).

Os ensaios de André Bazin foram determinantes para documentaristas na segunda metade do século XX acreditarem na literalidade da transferência direta da realidade para o suporte fílmico, e assim criarem as vertentes *cinema verdade* (*cinéma vérité*) na França e *cinema direto* (*direct cinema*) nos Estados Unidos. Para Bazin, porém, a transferência de realidade é efeito de uma *psicologia da relíquia*, de um *complexo da múmia,* que opera no ser humano, mobilizando-o desde os primórdios a criar objetos que substituem a corporeidade dos corpos. A estatuária, a pintura e, mais tarde, a fotografia preservam na cultura e psique humanas os corpos – salvando o seu referente (material e real) da ruína do tempo e da morte simbólica, o esquecimento.

A diferença para o teórico é que a fotografia satisfez a *obsessão pelo realismo,* que orientou as artes plásticas até sua invenção em meados do século XIX. Com o advento da imagem fotográfica, diz Bazin, "A distinção lógica entre o imaginário e o real tende a ser abolida. Toda a imagem deve ser sentida como objeto e todo objeto como imagem" (BAZIN, 1991, p.25). Com isso, porém, o autor não está dizendo que a existência de um objeto na imagem torna-o necessariamente um objeto real. O autor está propondo que a *natureza ontológica* da imagem fotográfica permite perceber o objeto reproduzido na imagem *como* objeto real, tal como um *fenômeno natural*. Para Bazin, a realidade do objeto é de tal modo um fenômeno da percepção[84], que até mesmo a imagem fotográfica surrealista, reconhecidamente

---

[82] Termo cunhado e desenvolvido por Fernão Ramos (2001, 2008, 2012)

[83] Considerar essa *veste de documento* sob a perspectiva de instrução de leitura documentarizante tratada no capítulo anterior.

[84] Uma teoria da recepção *avant la lettre*.

uma imagem manipulada tecnicamente, produz a *realidade do referente*, materializando, em sua opinião, uma "alucinação verdadeira" no espectador.

Esse debate, que tem como tema principal a distinção entre *realidade* (*the real thing*, a *coisa em si*) e *percepção de realidade*, acabou questionando o real poder da imagem fotográfica (e cinematográfica) em registrar e reproduzir a realidade; colocando em crise a abordagem ontológica, que inspirava a crença na transferência direta da realidade para o suporte fílmico e na equivalência entre objeto e reprodução; e cedendo lugar à abordagem epistemológica, central ao estruturalismo, movimento que vigorou nas artes na década de 1970. Desde então, tornou-se dominante na teoria do cinema o entendimento de que *toda* imagem fotográfica e *todo* filme são uma construção, não tão diferente assim de uma pintura ou de um texto escrito.

Esse entendimento consolidou-se graças às reflexões sobre a linguagem e semiose cinematográficas que se debruçaram na análise de elementos textuais, da *mise-en-scène* e da montagem cinematográficas, bem como nos efeitos e nas técnicas de manipulação da imagem. Em razão disso, passou-se a se sobrevalorizar na análise fílmica as condições de produção da imagem cinematográfica, sobretudo a relação do campo (o que está presente diante da câmera, enquadrado na imagem), com o extracampo (o que ficou ausente da imagem) e com o antecampo[85] (o que está presente atrás da câmera, notadamente o fotógrafo, o diretor e demais membros da equipe – que interferem na realidade da cena bem mais do que supunham André Bazin e os documentaristas do cinema direto e do cinema verdade).

Consequentemente, ao se considerar um filme uma construção textual, voltou-se a atenção para a figura do diretor. Em razão da centralidade dessa função criativa na realização da obra cinematográfica, tornou-se frequente, nos estudos do cinema, atentar para a *subjetividade* e para a *intencionalidade* do cineasta, sopesando, inclusive, o caráter ideológico da obra e ético de trabalho do diretor. Apoiando-se na definição de Jean-Claude Bernardet (2018), em uma das muitas contribuições teóricas sobre a questão de autoria no cinema[86], o cineasta é aquele que se expressa, que expressa o que tem dentro dele, por meio do cinema. De

---

[85] Ver BRASIL, 2013.

[86] Entende-se que um aprofundamento desta pesquisa, sobre a elaboração de um testemunho e construção de um "si mesmo" por uma cineasta através do cinema, forçosamente passa por uma análise acurada dos embates em torno da discussão teórica de autoria. Não sendo por ora o foco desta investigação, indica-se a leitura dos seguintes pesquisadores que tratam desse tema: BUSCOMBE, 2005; CASETTI, 2010; ESQUENAZI, 2002; HEATH, 2005; SORLIN, 2002; STAM, 2006.

modo que se considera a marca da individuação de um filme o estilo, e da contribuição individual o "si mesmo" do diretor.

Como o foco desta investigação é compreender as implicações acerca do *si mesmo* da cineasta Lúcia Murat nas suas obras *Que Bom Te Ver Viva*, *Uma Longa Viagem* e *A Memória Que Me Contam*, em vez de digressionar sobre as questões teóricas de autoria[87], debatendo se Lúcia Murat, enquanto diretora de cinema, pode ou não ser considerada autora[88], escolhe-se compreender a cineasta como sendo, fundamentalmente, uma pessoa que se expressa por meio do cinema, no caso, buscando narrar a si própria por meio da criação de um "si mesmo" – uma autorreferência – em seus filmes. Essa autorreferência – presente em toda forma de escrita de si, tanto ficcional, quanto factual – pode ser sentida pelo espectador como uma sutil e implícita presença do diretor na narrativa contada, e também como uma "presença documental" (SCAMPARINI, 2013) no filme propriamente dito, por meio da referência material da imagem, voz e nome do cineasta na obra.

Há teóricos do cinema, como Laura Rascaroli, que se dedicam a compreender a presença do diretor sentida pelo espectador nos filmes. No artigo *"The Self-portrait Film: Michelangelo's Last Gaze"* (2012), Rascaroli refere-se ao "olhar do diretor" (*directorial gaze*) como sendo uma "presença estrutural" (*structuring presence*) sentida costumeiramente pelo espectador nos filmes, a partir de elementos como o enquadramento. Portanto, para a autora, a presença do diretor pode ser entendida, de forma mais ampla, como um elemento imanente de toda obra cinematográfica, e não somente dos filmes mais autorais, como os do *cinema de autor*[89], em que, segundo Bernardet, o estilo e o "si mesmo" do diretor estariam mais evidentes. Bem como o olhar do diretor pode ser percebido em narrativas que não sejam autorreferentes.

Narrativas audiovisuais quando autorreferentes, contudo, oferecem problemas particulares, tanto de ordem epistemológica, quanto de ordem ontológica, que levam Rascaroli a não mais falar em presença de autor, mas em *autorrepresentação*. Realizando um paralelo entre cinema e pintura, Rascaroli define *autorrepresentação* como sendo uma instância do

---

[87] Em um desdobramento futuro desta pesquisa, a discussão da autoria deverá ser enfrentada no que pode, inclusive, impactar a noção de autobiografia ou de presença do diretor, que são centrais a este trabalho.

[88] O debate teórico de autoria no cinema existe tanto nos estudos literários, quanto nos estudos de cinema, quanto nos estudos do direito. Conforme a legislação brasileira de direitos autorais (Lei Nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1988, artigos 11º e 16º): "Autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica" e "são co-autores de obra audiovisual o autor do assunto ou argumento literário, musical ou lítero-musical e o diretor". Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm

[89] Termo usado no Brasil equivalente à célebre proposta de crítica cinematográfica lançada pela revista francesa Cahiers du Cinéma em meados dos anos 1950, também conhecida por política dos autores.

autorretrato. Segundo a autora, na história da arte ocidental, o autorretrato serve para simultaneamente atestar a personalidade e o status do artista na sociedade. E, em se tratatando de uma *auto-presentação* que se pretende eterna e pública – destinada para "aquela plateia especial que é a posteridade" (2012, p.7, tradução nossa)[90] – o autorretrato presentifica seu artista[91]. Então, para Rascaroli, "todos autorretratos estão profundamente preocupados com a relação e a negociação entre o *self* retratado e o *self* original" (2012, p.14, tradução nossa)[92], traduzindo o esforço do artista em criar uma representação de si mesmo que o valha. Portanto, a autorrepresentação constrói-se dialeticamente entre o *si mesmo* (o *self* original) e um *outro* (o *self* retratado), o que, curiosamente, é passível de ser percebido enquanto um diálogo que ocorre entre o *si mesmo* do autor e sua alteridade internalizada.

Nas obras audiovisuais autorreferentes, a autora pondera que fácil e inevitavelmente são encontrados "elementos de representação" do *self* do cineasta em todos filmes subjetivos, nos filmes em primeira pessoa, "sejam eles experimentais ou *mainstream*, ficção ou documentário" (2012, p.10, tradução nossa)[93] – essa ponderação, aliás, abre precedente teórico para considerar filmes ficcionais, mesmo os comerciais, como autorrepresentativos de seu cineasta. Segundo a autora, porém, cineastas podem se autorrepresentar nos seus filmes por diversos elementos de representação do *self*, mas isso não implica que todos esses filmes sejam considerados autorretratos audiovisuais. Para Rascaroli, apenas obras cuja *intenção* de autorrepresentação de seu diretor sejam evidentes podem ser consideradas *autorretratos audiovisuais*, compreendendo-se aí toda autobiografia que, segundo Rascaroli, é de certo modo indissociável do autorretrato e de difícil diferenciação. Para a autora, a intenção de autorrepresentação pressupõe um gesto autoconsciente do diretor visando sua *autoinscrição* – seja através de características imanentes da obra, seja por meio de comentários do autor em entrevistas e noutros paratextos. Ou seja, um filme de ficção, aparentemente desconectado de qualquer referência ao seu diretor, pode se tornar um autorretrato audiovisual,

---

[90] (RASCAROLI, 2012, p.7, T.N.) No original: "It is easy to argue that the self-portrait, with its aim of self-presentation and its ambition to be a bid for eternity, is also always meant for a public; or, more specifically, for that special audience that is posterity".

[91] No texto de Rascaroli, o sentido de presentificação do artista na posteridade converge com o entendimento que André Bazin fazia da presentidade dentro do contexto da psicologia de relíquia, do complexo da múmia, em que o corpo defunto era substituído por sua pintura.

[92] (RASCAROLI, 2012, p.14, T.N.) No original: "All self-portraits are deeply concerned with the relationship and negotiation between the portrayed self and the original self".

[93] (RASCAROLI, 2010, p.10, T.N.). No original: "While it is easy, and indeed unavoidable, to find elements of the representation of the self in all subjective, first person films, be they experimental or mainstream, fictional or documentary, one has to wonder when this approach ceases to be sound as viable. It is very difficult, indeed, to determine where self-portraiture ends and autobiography begins, or vice-versa".

ou uma autobiografia, se o cineasta, em entrevista, disser que o filme trata de sua história de vida, de sua experiência pessoal.

Concentrando-se na definição de autorretrato audiovisual, Rascaroli destaca dois elementos de representação do *self* do cineasta mais comuns nessas obras e suas implicações na relação com o espectador. Um desses elementos é a imagem na tela do rosto do cineasta, capaz de promover uma situação dialogal, de interpelação direta, com o espectador que se coloca defronte ao filme como um *tu* em relação ao *eu* do cineasta. Outro, é o monólogo – essa expressão típica do autorretrato literário – em que o cineasta, por meio da narração em primeira pessoa, expõe sua reflexividade, o que proporciona a identificação do espectador com o autor. Para Rascaroli, a reflexividade inerente aos autorretratos, sobretudo aos autorretratos audiovisuais, coloca o espectador na estranha e paradoxal posição de olhar para um espelho metafórico que devolve não sua imagem, mas aquela do artista que produziu o retrato, ou seja, do cineasta que produziu o filme.

Thomas Waugh, também como Rascaroli, reflete em seu livro *"The right to play oneself, looking back on documentar films"* (2011), mais precisamente no capítulo *"Acting to play onself"*, sobre o ato de se autorrepresentar no cinema. Porém, propõe que todas as *pessoas reais* – que ele chama de atores sociais – constitutivas de um documentário encenam a si próprias com base nas convenções de encenação[94] (*performance*) cinematográfica – tradição essa que o senso comum costuma atribuir exclusivamente ao cinema de ficção, mas que também diz respeito ao cinema documentário. E o autor defende que as convenções de encenação também se aplicam para a pessoa real do cineasta, quando encena a si próprio em seus filmes por meio, sobretudo, do uso da *narração em primeira pessoa* – uma das marcas mais expressivas do *eu* como vimos anteriormente.

Segundo o autor, duas são as estratégias de encenação de si próprio: *autorrepresentação* e *auto-presentação*. Autorrepresentação estaria inserida na *convenção representativa* (*representational*) de encenação, de estética naturalista em que uma pessoa real – que Waugh chama de um ator social – encena a si própria, em seus afazeres e papéis "naturais", sem olhar para a câmera, indiferente à tomada. Essa tradição de encenação,

[94] Fernão Ramos similarmente emprega o termo *encenação* para tratar de como o "corpo-sujeito da tomada" – o corpo que, na cena, encarna a ação, movimenta-se, expressa-se e interage com o sujeito que sustenta a câmera – lança-se enquanto imagem futura *para* e *pela* câmera, e também para um espectador futuro. Quando o corpo registrado no filme é o do próprio cineasta, aí incluída a voz, a narração em primeira pessoa, Ramos fala de uma "encenação de 'si' como um 'eu' para um sujeito-da-câmera, que pode, inclusive, ser o 'si' próprio" (RAMOS, 2012, pp. 32-33). Importante ter em mente que cineastas podem filmar a si próprios, ocupando simultaneamente a posição de corpo-sujeito da tomada e sujeito-da-câmera.

importada da ficção, tornou-se dominante no documentário clássico (1920-1940), consolidando os códigos de ilusão narrativa e contrato de diegese também no cinema de não-ficção. Já a auto-presentacão corresponderia à *convenção presentativa* (*presentational*) de encenação, associada à pose (*posing*) para a câmera – uma tradição advinda da fotografia estática e dominante no cinema dos primórdios – em que a pessoa real, ciente de que está sendo filmada, apresenta a si própria explicitamente, olhando para a câmera e, logo, para o espectador, quebrando a quarta parede e, portanto, o contrato de diegese. Inclusive, o autor considera presentativa a narração em primeira pessoa, esse usual artifício de encenação de si próprio do cineasta.

Com base no uso de estratégias de encenação representativas e presentativas, Thomas Waugh consegue apontar, na história do cinema, períodos em que uma ou outra convenção de encenação foi dominante. Como o foco desta investigação são os filmes autorreferentes, selecionou-se da periodização realizada por Waugh os apontamentos relacionados a autorrepresentação ou auto-presentação do cineasta, ou seja, as características de encenação das obras em que se identifica o *self* do cineasta. No caso, o recorte analítico de Waugh concentra-se no uso da *narração em primeira pessoa* e o autor aparenta não investigar a eventual existência, no período pré-sonoro do cinema, de letreiros em primeira pessoa do próprio cineasta. A periodização inicia-se, portanto, com o primeiro filme sonoro a empregar *a voz* do cineasta na narração fílmica, na forma da primeira pessoa do singular.

Contrariando as expectativas de alguns, Waugh afirma que a narração em primeira pessoa é recurso tão antigo que pode ser visto no documentário *La Land* (1940), do americano Robert Flaherty. Segundo Waugh, porém, esse recurso é atípico desse período do documentário clássico em questão, que costumava estabelecer a autoridade, a sobriedade e a objetividade narrativas por meio de uma narração de locutor conhecida como "a voz de Deus" (NICHOLS, 2005). No momento posterior, nos anos 1950 e 1960, período do cinema moderno, o pesquisador afirma que a subjetividade do cineasta entra em voga com os cinemas de vanguarda e de autor, sobretudo em filmes documentários investigativos ou de *verve* ensaística. Nesses filmes, o *eu* do cineasta emerge vigorosamente como voz autoral*,* expondo sua visão sobre o mundo, em um exercício de autoreflexividade. Um dos cineastas mais representativos da transposição da tradição literária do ensaio[95] para o cinema é Chris Marker, diretor do "filme-ensaio" [96] *Lettre de Sibérie* (1958). Na tradição investigativa, Jean Rouch é outra notável referência, destacando-se em sua produção o célebre documentário *Chronique d'un été* (1961),

[95] Uma tradição cujo notável expoente é Michel de Montaigne.
[96] Para uma leitura mais aprofundada sobre filme-ensaio, Montaigne e Marker, ver "Essay-Film" de Nora Alter e Timothy Corrigan (2017).

em que Rouch aparece em cena entrevistando as pessoas e refletindo, ao lado do sociólogo Edgar Morin, sobre o filme e sua realização. Segundo Waugh, nesse período, é comum ver o cineasta, por meio de sua voz autoral, lembrar-se do passado, comentar imagens de arquivo, analisar o presente, organizar os acontecimentos e se aventurar por metacríticas.

Waugh argumenta que, a partir do início da década de 1970 e sob influência da história oral e da teoria brechtiniana, o cinema documentário passa a se construir sobre entrevistas. Nesse período, o pesquisador pontua que o discurso fílmico, assumidamente polifônico, por vezes mascarava a enunciação do cineasta, concordando com Bill Nichols (1983), quem costuma dizer que alguns cineastas se escondem atrás das entrevistas. Portanto, Waugh diz que a primeira pessoa do cineasta nesse período às vezes vinha como uma voz "autorreflexiva corretiva" (*corrective self-reflexive voice*), com finalidade de orientar a leitura dos enunciados, de direcionar a interpretação das entrevistas. Já os anos 1980, chamados pelo autor de "a década do eu" (*Me Decade*), caracterizaram-se por um cinema *híbrido*, que o autor chama de *pós-vérité,* em que se mesclaram as convenções representativas e presentativas, sobressaindo-se "docudramas pseudo-vérité" e filmes autobiográficos.

Segue o balanço que Waugh faz do uso da primeira pessoa por cineastas em documentários autorreferentes ao longo das décadas:

> Parece-me que o formato da primeira pessoa muitas vezes limita o documentário à fase explanatória, fixando-o a certo nível de evasão política, de empirismo confuso, e de devaneios morais ou metafísicos de ordem individual. Mesmo quando se trata de uma autorreflexividade rigorosa como a de Jill Godmilow, o pessoal é talvez mostrado como sendo político, mas o político costuma não ultrapassar o nível pessoal. Enquanto a encenação em primeira pessoa inegavelmente provê um acesso dramático controlável aos temas enormemente complexos como Holocausto (*Shoah*) [de Claude Lanzmann, 1985] [...], ela não serve necessariamente à análise política dissecadora desses temas. Pode-se argumentar que essa estratégia parece mais adequada a temas propriamente individuais e autobiográficos, tais como relações intrafamiliares ou o gênero de filmes feministas que conectam a socialização individual a forças políticas mais amplas. (WAUGH, 2012, p.91, tradução nossa)[97]

Conforme se viu anteriormente neste capítulo, a primeira pessoa do singular abala o discurso factográfico. Também no cinema documentário, a primeira pessoa do cineasta – seja como narradora do filme, seja como porta-voz de autorreflexidade em filmes ensaísticos, seja em filmes assumidamente autobiográficos – porta a precariedade discursiva e a opacidade

---

[97] (WAUGH, 2012, p.91, TN) No original: "It seems to me that the first-person format too often limits documentary to the exploratory phase and pegs it at the level of political evasion, bewildering empiricism, and individual moral or metaphysical floundering. Even where it is rigorously self-reflexive as with Jill Godmilow, the personal is perhaps shown to be political, but the political often fails to rise above the personal level. While the first-person performance does undeniably provide a manageable dramatic entry to the enormously complex subjects of Holocaust (Shoah), it does not necessarily serve the political dissection of these subjects. It may be argued that the strategy seems best suited for properly individual, autobiographical subjects such as intrafamily relationships or for the feminist genre that connects individual socialization to broader political forces".

(RICOEUR, 2007; BUTLER, 2015) do relato que lhe são costumeiros. Detrás da dura crítica de Thomas Waugh à narração em primeira pessoa, revela-se a desconfiança de que a primeira pessoa não seja capaz de construir conhecimento verificável. Contrapondo Waugh, Michael Renov, no artigo "Filmes em Primeira Pessoa – algumas proposições sobre a autoinscrição" (2014), pontua que essa desconfiança que se costuma ter nas histórias que as pessoas contam sobre si próprias – desconfiança essa que põe em atrito a própria ideia da autobiografia e a própria ideia do documentário – não parece ter posto em suspeição o conhecimento verificável produzido por documentários que se apoiam em entrevistas, em depoimentos, sobretudo os documentários sociológicos dos anos 1970. O contrário ocorre com as realizações audiovisuais autobiográficas, que, segundo Renov, até os anos 1990 tendiam a ser enquadradas fora dos limites consensuais do documentário.

> Os estudos do documentário são animados (ou, talvez, importunados) por debates a respeito do potencial do cinema – através do recurso aos "fatos" e da disposição lógica de argumentos – em produzir algo como um "conhecimento verificável". Alguns veem isso como a glória epistemológica do discurso do documentário. [...] Em minha docência, descobri que a autobiografia oferece uma visão sobre a condição epistemológica geral do documentário. Que esperança temos em produzir relatos factuais ou verificáveis se os filmes construídos sobre assuntos dos quais o cineasta possui um conhecimento especial ou mesmo exclusivo – isto é, o *eu* – são codificados pela evasão e pela dubiedade? (RENOV, 2014, pp.33-36)

Ou seja, o autor entende que a discussão sobre documentários autobiográficos e sobre *o impulso autobiográfico* no cinema de não-ficção pode gerar "uma espécie de ceticismo saudável no que diz respeito a todas as alegações sobre a verdade do documentário" (RENOV, 2014, p.34). Na contramão da linha de raciocínio de Waugh, Michael Renov aprecia as obras cinematográficas autobiográficas justamente porque oferecem uma reflexão sobre uma vida vivida e, tal como Montaigne, abordam seus assuntos através de uma sucessão de surtidas, "fornecendo ideias múltiplas e até conflitantes a respeito do eu" (2014, p.44). Portanto, Renov opõe-se veementemente à tão comum alegação de que a autobiografia seja, por definição, autoabsorta e solipsista, fora da conjuntura, incapaz de englobar ou elucidar o campo social. A proposição do autor é que o autobiográfico englobe e seja inflexionado pelo político, sendo percebido pelo o que ele é: uma luta política baseada na cada vez mais prevalecente "política identitária".

Para Renov, em função da autobiografia não se limitar à narração de uma vida (*life story*), existindo de várias formas e compreendendo inúmeras modalidades – o autorretrato, o ensaio, o diário, a confissão, o epistolário, a autoetnografia, a autorreflexividade etc. –, o autor prefere tratar todas as possibilidades de expressão da subjetividade e de narração de histórias de vida como sendo *práticas autobiográficas*. Essas práticas se traduzem no cinema em

inúmeras formas de *autoinscrição fílmica* do cineasta. De acordo com Renov, a relevância da *autoinscrição fílmica* do cineasta e a profusão de obras cinematográficas autobiográficas – de um cinema de "voz pessoal" – são fenômeno da dissolução da luta política baseada em movimentos ou em classes. Nas palavras do autor:

> No começo dos anos 1980, Michel Foucault escreveu que, frente à violência institucional e estatal e de enormes pressões ideológicas, a questão central de nosso tempo permaneceu "Quem somos nós?" […] A subjetividade – essa construção multicamada da individualidade imaginada, representada e atribuída – foi alegada como sendo o campo de luta que mais importava no momento. A asserção de "quem nós somos", particularmente em relação a uma população enormemente separada das máquinas da representação – as propagandas, notícias e indústria do entretenimento – , é uma expressão vital de autoridade. Nós não somos apenas o que fazemos em um mundo de imagens, *somos também o que mostramos que somos*. (RENOV, 2014, p.48, grifos nossos)

Importante destacar que autorretratos audiovisuais, como bem disse Renov, eram realizados em filme há bastante tempo, principalmente no contexto *avant garde*. Mas que a asserção de identidade e a expressão da subjetividade proliferaram com o desenvolvimento da tecnologia de fotografia digital, ou seja, com o advento do vídeo. Ainda novo na década de 1970, o aparato de vídeo permitiu artistas conceituais – tais como Nam June Paik, Bruce Nauman, Vito Acconci, Richard Serra, Lynda Benglis e Peter Campus – moverem a novas direções preocupações artísticas de longa data. Dentre as tais preocupações, uma em particular: *o próprio corpo do artista*. Não à toa videoartistas, na visão de Renov, demonstraram pioneiramente as capacidades do meio em escrever através do corpo. Capacidade essa, de escrita com o corpo, que marcou a produção documentária a partir da década de 1980, quando as câmeras de vídeo amadoras e digitais chegaram ao mercado consumidor doméstico. Nas palavras de Renov:

> Durável, leve, portátil e capaz de produzir resultados instantâneos, o aparato ideográfico fornece uma dupla capacidade adequada ao projeto (autobiográfico): ele é tanto tela quanto espelho, fornecendo o alicerce tecnológico para a vigilância do mundo palpável e sendo uma superfície refletiva para que se possa registrar o eu. É um instrumento através do qual os eixos gêmeos da pratica ensaística (o olhar para fora e o olhar para dentro, a "medida da visão" e a "medida das coisas" montaigneanos) encontram uma expressão adequada (RENOV, 2004, p.186).

Similarmente, Gabriel Tonelo (2017) entende que as novas possibilidades tecnológicas do vídeo possibilitaram ao cineasta filmar a si próprio e facilitaram "o registro de imagem e som a uma circunstância de situação dramática que reconhecemos como pertencente à vida pessoal do cineasta" (2017, p.132). Essas possibilidades (ou facilidades) redefiniram o "tempo presente" da tomada de escrita autobiográfica, permitindo ao cineasta realizar vídeo-

diários monumentais e obras autobiográficas longitudinais[98]. Com base nos escritos de Michael Renov, Tonelo afirma que as produções desse período também coincidem com um momento de *virada epistemológica* na história do cinema documentário, em que uma "nova subjetividade" teria emergido evocando antes um aspecto de fratura narrativa do que de coerência, com processos de provocação de dúvida e evasividade. Filmes realizados nesse contexto, apresentavam modelos de construção de conhecimento e de referência ao mundo material que se distinguiam do pensamento dominante no cinema documentário de até então. Tonelo explica:

> No texto "*New Subjectivities: Documentary and Self-Representation in the Post-Vérité Age*", publicado pela primeira vez em 1995, Renov sublinha o entendimento da "nova subjetividade" mencionando filmes e vídeos da década de 1980 e 1990 como suporte à sua hipótese. Utilizando-se amplamente de noções de *objetividade* e *subjetividade*, o autor sugere o novo momento (a era *pós-vérité*) como uma reação ao cinema direto da década de 1960 e à experiência televisiva de *An American Family*. O momento seria influenciado pelo movimento feminista e envolveria tanto cineastas quanto videomakers que trabalharam com questões de autorrepresentação nos filmes – novamente, enfatizando a construção autobiográfica de identidades fluidas, múltiplas, e até mesmo contraditórias" (TONELO, 2017, p.71).

Portanto, a autobiografia desenvolvida neste cenário pós-estruturalista, chamado por Renov de "nova autobiografia" (RENOV, 2004), apresenta o autobiógrafo como um sujeito fragmentado em um sítio de instabilidade, construindo a si próprio e as suas "verdades interiores" a partir de um fluxo autoquestionador de reavaliação perpétua. Trata-se, portanto, da possibilidade criativa de construir narrativas que tenham o *eu* do cineasta como centro argumentativo dos filmes. E é justamente a centralidade no *eu* do cineasta desses filmes documentários autobiográficos, ou autorreferentes, produzidos após 1980, que faz Bill Nichols, em 1994, adicionar aos seus "modos de representação"[99] — o "modo *performativo"* (*performative*).

2.4. A PERFORMATIVIDADE

Até a publicação, em 1994, de *Blurred Bondaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture,* Bill Nichols havia criado apenas quatro modos de representação

---

[98] Termo comum aos estudos de cinema que quer dizer a filmagem de um (ou uma série de) documentários por um longo período de tempo; filmar com tempo. Ver também "*slow filming*" em referência a conceitos contemporâneos análogos como "*slow fashion"* e *"slow food"*.

[99] Uma classificação para as formas de representação da realidade nos filmes documentários estabelecida no livro *Representing Reality* (NICHOLS, 1991), também disponível em *Introdução ao documentário* (2001)

documentária[100]: expositivo, observativo, participativo[101] e reflexivo. Ou seja, até 1991, Nichols entendia a autoinscrição fílmica, autorrepresentação, encenação de si próprio ou expressão da subjetividade do cineasta como elemento discursivo passível de ser utilizado em todos os filmes, a despeito de seu modo de representação. Porém, justamente no momento em que Michael Renov estava refletindo sobre uma virada epistemológica, sobre a emergência de "uma nova subjetividade" e sobre seus efeitos transformadores na produção de conhecimento, Nichols revê seus modos de representação e acrescenta o modo *performativo.*

Evidentemente a dimensão performativa da sexualidade expressa no livro Problema de Gênero (*Gender Problem*, 1990), de Judith Butler, contribuiu[102] para Nichols compreender que identidades são construídas como "ato performativo"[103]. Ele então percebeu que muitos filmes documentários mais do que dar forma, nome e visibilidade a identidades de grupos marginalizados ou excluídos da sociedade, construíam essas novas formas de identidade. Identidades não expressas, mas performadas nesses documentários.

Revisando a filmografia existente, Nichols atribui à produção documentária intitulada *The woman's films* (Filmes das Mulheres) o início do modo de representação performativo. Ainda nos anos 1970, esses filmes feministas, de cineastas como Yvonne Rainer e Chantal Akerman, trataram da questão de gênero *a partir da experiência da mulher*, experiência muitas vezes privada e interna. Filmes que, conforme diz Nichols, "chegaram perto da ficção na sua criação de personagens e situações, e puseram em ação características autobiográficas e ensaísticas" (2005, p.194), variando desde uma representação brechtiana, "extremamente performática" (2005, p.194), até um estilo fortemente etnográfico e hiper-realista. Para Nichols, os documentários dos primeiros movimentos feministas têm paralelo nos documentários dos primeiros movimentos de *gays* e lésbicas:

> Também entre eles, encontramos obras que examinam a experiência de opressão, recuperam histórias perdidas e desenham linhas de mudança [...] O filme de lésbicas pioneiro, de Jan Oxenberg, *A comedy on six unnatural acts* (1975), por exemplo, baseia-se principalmente num modo performático de representação para destruir estereótipos e mitos sobre lésbicas, para grande consternação de alguns de alguns de seus primeiros espectadores. Filmes posteriores, como *Línguas Desatadas* (1989) e *Anthem* (1991), de Marlon Riggs, utilizam *performance* encenada, reconstituição, poesia e comentários confessionais". (2005, pp.195-199)

---

[100] Nichols acrescentou os modos performativo e poético, totalizando seis modos de representacão.

[101] Inicialmente denominado *interativo*.

[102] Bill Nichols diz: "A própria *performance* foi fundamental para a compreensão da identidade ligada ao gênero. A dimensão performática da sexualidade, mais cuidadosa e radicalmente expressa no livro Gender Trouble, de Judit Butler, […] insiste na construção de qualquer identidade sexual, hetero ou homosexual, como um ato performático" (2005, p.198).

[103] Judith Butler emprega o termo advindo da Linguística "ato performativo" e não "ato performático", termo utilizado pela tradução do livro de Nichols.

Ao revisar a produção documentária sob a lente desse novo conceito-chave, a *performatividade* – conceito advindo da linguística, mais precisamente da Teoria dos Atos de Fala, elaborada inicialmente por John L. Austin e essencial para compreender o pensamento de Judith Butler –, Bill Nichols considerou como um "exemplo parcial do começo do modo performático" (2005, p173) o documentário *Nuit et Brouillard*, de Alain Resnais, sobre o Holocausto, filme realizado em 1955, duas décadas antes das feministas trazerem para seus corpos a produção de conhecimento sobre questões de gênero. Segundo o autor, a performatividade em *Nuit et Brouillard* deve-se ao comentário de Jean Cayrol, um judeu que sobreviveu aos campos de concentração nazistas, porque nos exige a *reagir emocionalmente* e a reconhecer "a total impossibilidade de compreender esse acontecimento dentro de qualquer estrutura preestabelecida de referência" (2005, p.174).

O documentário é constituído por sinais e evidências visíveis do acontecimento do passado expressos na imagem – tanto nas imagens de arquivo, quanto nas imagens-ruína[104] dos campos abandonados, ou seja, as imagens produzidas dez anos após o fim da Segunda Guerra Mundial que revelam nada ou muito pouco da catástrofe que se deu ali. Porém, o traço do real contido na imagem não basta para a compreensão do acontecimento. Concordando com Nichols, há certos acontecimentos que furam o referente. E como palavras também são referentes, vale lembrar do que Jean-François Lyotard afirma em seu livro, "The Differend":

> Com Auschwitz, algo novo aconteceu na História (que é sinal e não fato), que é os fatos, os testemunhos que portam os traços do "aqui" e do "agora", os documentos que indicariam o sentido ou sentidos dos fatos, todos os nomes, finalmente a possibilidade de várias frases cuja conjunção faz a realidade, tudo isso foi destruído o máximo possível. [...] O silêncio que rodeia a frase, "Auschwitz foi um campo de extermínio", não é um estado de espírito, é o sinal de que alguma coisa ainda resta por ser elaborada, alguma coisa que não é determinada. (LYOTARD, 1988, p.57, tradução nossa)[105]

---

[104] Termo inspirado nos escritos de Georges Didi-Huberman (2017) e na definição de ruína por Walter Benjamin (1984), para quem os acontecimentos, sobretudo os catastróficos, produzem ruínas, ou seja, fragmentos significativos que não somente indiciam o que foi, mas as potencialidades não construídas historicamente. Porque o filósofo alemão considerou obras de arte como ruínas, surgiu, no campo da arte, toda uma reflexão sobre a estética da ruína, articulada em torno da memória e do esquecimento. E como Benjamin preocupava-se com a produção de uma história materialista, autores como Georges Didi-Huberman defendem o emprego de um "olhar dialético" para fazer o objeto visual libertar-se da ruína e revelar a história.

[105] (LYOTARD, 1988, p.56-57, T.N.). No original: "With Auschwitz, something new has happened in history (which can only be a sign and not a fact), which is that the facts, the testimonies which bore the traces of "here's" and "now's", the documents which indicated the sense or senses of the facts, and the names, finally the possibility of various kinds of phrases whose conjunction makes reality, all this has been destroyed as much as possible [...]The silence that surrounds the phrase, "Auschwits was the extermination camp" is not a state of the mind [état d'âme], it is the sign that something remains to be phrased which is not, something which is not determined.".

Quem quebra o silêncio que impossibilita a produção de sentido é a testemunha *superstes*, Jean Cayrol, que, inclusive, utiliza por várias vezes no filme *Nuit et Brouillard* a primeira pessoa do plural para se referir às vítimas do Holocausto. Na voz de Michel Bouquet, a narrativa de Cayrol segundo Nichols "vai além", ou seja, marca o filme com "tons evocativos e nuanças expressivas" – típicos do modo performativo –, "que constantemente nos lembram de que o mundo é mais do que a soma das evidências visíveis que deduzimos dele" (NICHOLS, 2005, p.173). Para Nichols, o modo de representação performativo é claramente carregado de afetos, um fenômeno subjetivo fruto de uma perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal, que permite ao espectador experimentar um encontro mais diretamente subjetivo com os acontecimentos e fenômenos do mundo histórico. Ele diz:

> Os documentários performáticos [sic] dirigem-se a nós de maneira emocional e significativa em vez de apontar para nós o mundo objetivo que temos em comum [...] Ele nos convida, como fazem todos os grandes documentários, a ver o mundo com novos olhos e a repensar nossa relação com ele. O documentário performático [sic] restaura uma sensação de magnitude no que é local, específico e concreto. Ele estimula o pessoal, de forma que faz dele nosso porto de entrada para o político (NICHOLS, 2005, pp.171-176).

Segundo Patrícia Rebello da Silva (2004), autora da dissertação de mestrado "Documentários Performáticos: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade"[106], o documentário performativo – que ela chama de documentário performático, mantendo a tradução brasileira dos textos de Nichols,

> representa um desvio radical nessa concepção do documentário. São filmes baseados nas especificidades da experiência pessoal, na tradição da poesia, da literatura e da retórica – e que sublinham a complexidade do conhecimento sobre o mundo ao privilegiar as dimensões subjetivas e afetivas da narração. Para Nichols esse aspecto encontrou sua forma nos procedimentos de diluição das fronteiras entre representações pessoais e políticas, entre as distinções da ficção, do documentário e do experimental, nos múltiplos e imbricados usos de linguagens ensaística, jornalística e poética. Esse raciocínio permitiu a produção de filmes onde o desvio de ênfase em uma representação realista do mundo abriu caminho para maior liberdade poética, além de estruturas narrativas não-convencionais, caracterizadas pela predominância da auto-narração do sujeito como elemento central do filme. (DA SILVA, 2004, p.68)

O exemplo de Cayrol serve para compreender o documentário performativo também segundo a abordagem teórica de Rebello, que trabalha a hipótese da *inscrição da subjetividade* na narrativa ocorrer por meio da *incorporação do autor.* Para a pesquisadora a ideia de incorporação do autor é essencial no documentário performativo, porque não se trata de olhar de fora e relatar a observação da experiência, "onde o *eu* corporal que fala se dissolve num discurso desincorporado, despersonalizado e institucional de conhecimento e poder de

[106] Dissertação desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sob orientação da Profa. Dra. Consuelo Lins.

uma narrativa" (DA SILVA, 2004, p.74). Para Rebello, o indivíduo como centro dos documentários performativos desloca a produção de conhecimento *para o corpo do sujeito*. O conhecimento passa a ser incorporado, no próprio sujeito, metabolizado por seus valores e crenças, de modo que a incorporação da subjetividade age como elemento mediador e integrador entre homem e mundo. Então, mesmo sabendo que Jean Cayrol não é o autor de *Nuit et Brouillard*, é por meio de seu corpo, de suas experiências, que o filme metaboliza o conhecimento incorporado sobre o Holocausto. Fosse esse conhecimento incorporado pelo sujeito do autor do filme, no caso de Alain Resnais, fosse ele a testemunha *superstes*, fosse Resnais a vítima sobrevivente, talvez Nichols considerasse *Nuit et Brouillard* não como marco parcial do modo performativo, mas como seu marco inaugural, decisiva e simplesmente.

A abordagem que faz Patrícia Rebello sobre o termo em inglês *performance* – termo frequentemente usado nos textos por Bill Nichols para explicar o modo de representação performativo – faz sentido para a sua proposta de conhecimento incorporado, de inscrição da subjetividade do autor por meio do corpo – disso provavelmente advindo a manutenção do termo *performático*. Porque se a performatividade, como vimos em Butler, implica no *eu* agir por meio da fala sobre o *outro*, em uma cena de interpelação, na teoria das artes, similarmente, "performance é uma arte de intervenção que visa causar uma transformação no receptor" (COHEN, 2013, p.46) e essa intervenção é feita por meio do corpo do *performer*.

Para Renato Cohen, autor de "Performance como linguagem", (2013), a performance – enquanto expressão cênica apresentada na forma de *mixed-media* – precisa que algo esteja acontecendo no tempo presente, "naquele instante, naquele local" da apresentação para um público que, no fluxo do contato com o artista, deixa de ser espectador e se torna testemunha. Testemunha de algo que certamente é dotado de intenção dramática, mas que é desprovido de dramaturgia, de narrativa teatral (Cohen, inclusive, chama performance de anti-teatro). Testemunha de *algo* performado por um artista que é simultaneamente si próprio e um terceiro, uma personagem. Esse *algo* é a performance. Portanto, na visão do teórico, a performance como analogia do mundo opera na ambiguidade entre representação e realidade, na ambivalência entre artista e personagem. E é nesse *entre* onde se constrói o performer e onde mora a força da arte performática: entre a ficção e a não-ficção, o representável e o irrepresentável, entre o enunciável e o silêncio. E essa é também a força de um cinema autobiográfico, necessariamente performativo, porque é centralizado na figura ambivalente de seu autor.

2.5. A AMBIVALÊNCIA

Existe uma razão para que todos os teóricos do cinema citados neste capítulo estudem o cinema documentário: o problema da autorreferência no cinema tem a ver com a ideia do referente da imagem cinematográfica apontar para a *pessoa real* do autor, do cineasta. Ao ler um filme – *qualquer filme* – como uma obra audiovisual autorreferente de seu autor, o espectador está simultaneamente realizando uma leitura documentarizante (ODIN, 2012) e identificando o momento autobiográfico da obra (DE MAN, 1986). Mesmo diante de um filme de ficção, ao menor sinal de que a personagem e sua história pessoal evoquem a imagem do cineasta e a sua existência no mundo histórico, o espectador pode ter a impressão de estar diante do cineasta, vendo-o narrar a si próprio.

Por meio da narrativa fílmica e dos elementos de representação do *self*, o espectador acessa o *self* narrável, que é a identidade indistinta do ser produzida pela memória narradora (CAVARERO, 2006); o *self* retratável, que é o ente criado pelo *self* original quando se autorretrata (RASCAROLI, 2012); o *eu narrativo* (BUTLER, 2015) do cineasta, que são as múltiplas formas assumidas pela consciência de si, essa alteridade interiorizada, na narrativa. Porém, como em uma cena de interpelação, de caráter dialogal, o espectador pode ir além, pode: deixar-se afetar pela valência performativa do relato, do testemunho; estabelecer uma relação receptiva para com o si-mesmo do cineasta; e enxergar o "eu real" do cineasta, em apuros, tentando relatar a si mesmo. A metáfora da consciência documentária furar o véu da ficção (SOBCHACK, 1999) parece servir, em analogia, para o espectador furar o *self* retratável e enxergar o *self* original, o *eu* real do cineasta. Essa interpretação de certa forma resgata a perspectiva ontológica defendida por André Bazin, que sustenta a equivalência entre objeto e reprodução devido à *realidade do referente* criada pelo fenômeno da percepção. Salvo que o espectador, ao identificar o *eu* do autor na obra audiovisual autorreferente, depara-se com um referente ambivalente que simultaneamente *é* e *não é* a pessoa real do cineasta.

Essa ambivalência corresponde à ambiguidade existente na performance entre realidade e representação, entre artista e personagem, que tem a ver com a Teoria de Papéis (COHEN, 2013) e diz respeito à multifragmentação do sujeito e seus vários *níveis de máscaras*. Cohen sugere que o *performer* conviva simultaneamente com o seu próprio ser e o de seu personagem. Ou seja, que além de mostrar a sua personagem, o performer se mostre e revele o artista com todas as suas idiossincrasias. Isso exige do artista desenvolvimento pessoal, particularmente desenvolvimento de suas habilidades psicofísicas. E exige também um processo de extrojeção, em que o artista tire coisas, figuras suas, para construir o *ator-performer* que é sempre uma *persona*, com atributos arquetípicos. Nas palavras de Cohen: "O performer vai representar partes de si mesmo e de sua visão de mundo. É claro que quanto mais universal

for esse processo, melhor será o artista" (2013, p.106). O que vale para o processo de criação de performances vale também para a criação de narrativas audiovisuais autorreferentes: o cineasta, a fim de narrar a si próprio, constantemente cria máscaras, simultaneamente velando e revelando seu próprio ser.

Portanto, considerando tanto o documentário, quanto a autobiografia modos de leitura, qualquer filme está sujeito a desmascarar o cineasta e a revelar, ao menos, o seu impulso autobiográfico, a sua intenção de autoinscrição e a sua intenção documentária. A questão é que identificar o filme enquanto obra audiovisual autorreferente – enquanto autorretrato, autobiografia ou testemunho – positiva não somente a realidade do referente do cineasta. Na esteira desse fenômeno, a existência de um "eu real" do cineasta, que se expressa e se performa em seus filmes, parece contribuir para a *desfictivização* da narrativa[107] e para o conseguinte credenciamento e positivação da realidade factual dos acontecimentos nela relatados. Decerto, para isso acontecer, o espectador precisa antes de mais nada enxergar o teor testemunhal da obra e confiar na testemunha.

Conseguintemente, com base na dimensão fiduciária e no caráter dialogal do testemunho, e sob o constante e irrefreável *perigo da ficção*, pode-se compreender a Ditadura Civil-Militar brasileira para além de uma estrutura preestabelecida de referência, apenas se deixando afetar pela performatividade do *eu* ambivalente de Lúcia Murat presente obras como *Que Bom Te Ver Viva*, *Uma Longa Viagem* e *A Memória Que Me Contam.* No próximo capítulo, de análise fílmica, serão destacados os elementos de representação do *self* da cineasta, bem como a forma com a qual se deu sua autoinscrição em cada um desses filmes. Também serão consultados paratextos, tais como entrevistas e depoimentos concedidos por Lúcia Murat, a fim de se defender tanto a ocorrência de gestos autoconscientes da diretora visando sua *autoinscrição,* quanto a existência de ambivalência entre seu *self* retratável e seu *self* original. Por fim, identificado o teor testemunhal dessas obras, e sendo Lúcia Murat uma testemunha *superstes*, uma vítima da Ditadura, será possível refletir sobre a performatividade decorrente de sua autoinscrição.

---

[107] De maneira extremamente pessimista, Paula Sibilia em "O Show do Eu", defende o contrário: que o "eu real" do sujeito contemporâneo – alfabetizado midiaticamente e habituado a performar a si mesmo para a câmera – engendrou o fenômeno de ampla e irrestrita espetacularização da "vida real", que tem como efeito a "volatilização do real". Ou seja, para a autora, a realidade, hoje, a fim de ser percebida como plenamente real, é intensificada e ficcionalizada com recursos midiáticos e performáticos, esvaecendo ainda mais as fronteiras entre ficção e não-ficção. Segundo a autora, não raro as narrativas autorreferentes contemporâneas, mesmo as audiovisuais, terminam "engolindo o referente, para ganhar ainda mais realidade do que aquilo que em algum momento deveras aconteceu e foi fotografado" (SIBILIA, 2016, p.60), desestabilizando noções outrora mais sólidas como realidade e verdade.

3. LÚCIA MURAT POR SI MESMA

A fundamentação teórica levantada no capítulo anterior permite que se articulem os conceitos testemunho, autobiografia e performatividade visando a compreensão do efeito dialogal proporcionada pela expressão subjetiva do cineasta em uma abordagem fenomenológica do cinema, e a problematização das particularidades, ontológicas, epistemológicas e retóricas, de um cinema autorreferente. Em resumo, todo filme é capaz de remeter ao referente real de seu diretor – seja pela presença estrutural do olhar do diretor (RASCAROLI, 2012) sentida pelos espectadores em todo filme, inclusive nas ficções mais comerciais; seja por meio da autoinscrição fílmica do cineasta em um cinema mais explicitamente autorreferente, de não-ficção e em primeira pessoa, por exemplo.

Contudo, há filmes autorreferentes – sejam obras de ficção ou documentários – que podem ser lidos pelos espectadores como sendo, parcial ou integralmente, autobiográficos, logo remetendo não só à imagem de seu diretor, mas à sua experiência de vida. Vida essa relatada por um self narrável (CAVARERO, 2006), por um si-mesmo que se apresenta na forma de um eu narrativo (BUTLER, 2015), necessariamente de maneira precária devido ao inconsciente e às alteridades internalizadas que, respectivamente, tornam todo relato de si mesmo opaco e polifônico. Como narrativas cinematográficas construídas por seu autor, filmes autobiográficos estão intrinsicamente ligados ao testemunho. Afinal todo testemunho é sempre autobiográfico e corresponde ao esforço da testemunha em compartilhar com um outro, algo que aconteceu ao sujeito que testemunha e somente a ele, a partir de sua perspectiva singular e subjetividade única. Portanto, testemunho são asserções da realidade factual certificadas e autenticadas apenas pela experiência de seu autor (RICOEUR, 2007), acreditadas por um outro que recebe o relato.

Porque toda testemunha se autodesigna testemunha, tornando-se um narrador implicado, e por não haver uma fronteira nítida entre realidade e ficção na fenomenologia da memória (RICOEUR, 2007), todo testemunho e, portanto, toda autobiografia estão diante de constante suspeição, assombrados pelo *perigo da ficção*. Morar nesse limite *indecidível* entre discurso factográfico e discurso literário (DERRIDA, 2014) e produzir a concomitância do factual com o ficcional (DE MAN, 1986) são características de todo testemunho, de todo relato autobiográfico. A possibilidade de ficção, em todo caso, colabora para a transmissão – seja por meio de declarações autorreferentes, seja por meio de um relato pessoal e autobiográfico – de experiências que beiram o limite do enunciável, do representável e do imaginável: o

acontecimento catastrófico e traumático, cuja compreensão escapa a qualquer estrutura preestabelecida de referência.

As narrativas, mesmo as testemunhais, são capazes de positivar os fatos (NICHANIAN, 2009) e de atestar a realidade factual do acontecimento relatado, produzindo um conhecimento sobre o mundo. Porém, em oposição à suposta perigosa narrativa ficcional, situa-se o dito confiável, sóbrio e estável discurso factográfico, que sempre questiona a capacidade do testemunho – que está na base de toda operação historiográfica (RICOEUR, 2007) – de se tornar prova documental e de produzir conhecimento verificável, aceito e legitimado pelas ciências históricas e jurídicas. Ocorre que a factografia, mesmo a historiografia, também serve aos interesses da classe dominante (BENJAMIN, 1987), que goza do poder de influenciar o sistema legal, de controlar a narrativa oficial e de aniquilar a própria factualidade do fato (LYOTARD, 1988; NICHANIAN, 2009). Acontecimentos catastróficos têm seus rastros factuais – o documento, o arquivo, a evidência material, a prova e até o próprio testemunho – destruídos na maior parte das vezes e, inclusive, de maneira intencional por seus perpetradores. Desde a segunda metade do século XX, o testemunho das vítimas e sobreviventes de catástrofes tem sido instrumental para a elaboração de contranarrativas que visam fazer frente aos interesses da classe dominante, dos opressores e dos perpetradores de violência (SELIGMANN-SILVA, 2013), buscando a escrita de uma história dos vencidos (BENJAMIN, 1987).

Ademais, a expressão da subjetividade do eu que testemunha, que relata a si mesmo, tornou-se ferramental para o campo de batalha da política contemporânea: a identidade. Quando trouxe o cineasta para o centro da narrativa fílmica, quando deslocou a produção de conhecimento para o corpo do sujeito de seu autor, o cinema documentário – discípulo da factografia e orientado para a produção de conhecimento verificável – experimentou uma guinada subjetiva própria, que colocou em crise o próprio conceito de documentário, especialmente no que diz respeito à sua capacidade de produzir conhecimento verificável e alegações sobre a verdade (RENOV, 2014). Em virtude da performatividade inerente ao testemunho e de um possível paralelo com a arte da performance, esse documentário centrado na subjetividade do cineasta passou a ter seu modo de representação classificado como performativo (NICHOLS, 2005), como visto anteriormente. A inscrição da subjetividade e a incorporação do autor na narrativa do documentário performativo produz conhecimento incorporado (DA SILVA, 2014), metabolizado no próprio sujeito por seus valores e crenças, de modo que a incorporação da subjetividade age como elemento mediador e integrador entre homem e mundo. Documentários performativos são carregado de afetos, de tons evocativos e

de nuanças expressivas, agindo sobre nós de maneira a transmitir uma realidade complexa, diretamente inexperienciável, de maneira que "constantemente nos lembram de que o mundo é mais do que a soma das evidências visíveis que deduzimos dele" (NICHOLS, 2005, p.173).

E, finalmente, conforme visto no primeiro capítulo, como documentário é um modo de leitura – uma leitura documentarizante (ODIN, 2012) provocada pela consciência documentária (SOBCHACK, 1999) do espectador –, todo filme está sujeito a ser lido como um documento, até mesmo as ficções. A leitura documentarizante ocorre quando, dentre outras situações, o espectador enxerga, através das personagens fictícias, pessoas reais – *ecos existenciais* (SOBCHACK, 1999) dessas personagens. Quando o eco existencial de uma personagem, porém, refere-se à pessoa do cineasta, do autor da obra fílmica, pode simultaneamente ocorrer no espectador outro modo de leitura: a autobiográfica (DE MAN, 1986). Identificar em um filme o *eu* do cineasta – uma *persona* que necessariamente carrega marcas do si mesmo do artista (COHEN, 2013) – fomenta o debate sobre autorrepresentação (RASCAROLI, 2012), autoinscrição (RENOV, 2014) e encenação de si (WAUGH, 2011) do cineasta. Esse debate deve levar em consideração, dentre outras coisas, se o diretor teve a intenção de se retratar, se os seus gestos de autoinscrição fílmica foram conscientes – intenção e gestos observáveis tanto por meio de características imanentes da obra, quanto por meio de comentários do autor em entrevistas e noutros paratextos.

Em suma, por considerar os filmes de Lúcia Murat *Que Bom Te Ver Viva* (1989), *Uma Longa Viagem* (2012) e *A Memória Que Me Contam* (2013) evocativos da imagem e da experiência de vida de sua diretora, essas obras serão doravante analisadas não mais em função de seu nível de documentariedade (ODIN, 2012) – tema amplamente discutido no primeiro capítulo –, mas em função de seu *teor testemunhal* e conseguinte performatividade da cineasta. A análise conjugará elementos imanentes da obra e paratextos a fim de justificar a ocorrência de momentos autobiográficos da obra e de compreender como Murat constrói, em cada um desses filmes, um *self* retratável de si mesma, uma persona, com a intenção de positivar o acontecimento relato, de produzir conhecimento incorporado e de transmitir sua experiência de vítima e sobrevivente da Ditadura Civil-Militar brasileira. Sobretudo, espera-se, com esta análise, chegar à conclusão de como a performatividade de sua identidade e o seu testemunho agem sobre e afetam, de maneira dialogal, o espectador – esse outro cuja função é receber e acreditar o relato.

3.1. COMO SOBREVIVER À TORTURA: *QUE BOM TE VER VIVA*

Em 2009, pela ocasião do vigésimo aniversário da estreia de *Que Bom Te Ver Viva,* longa-metragem documentário dirigido por Lúcia Murat, a Casablanca Filmes relançou o documentário em DVD, acrescentando nos extras uma nova produção: o *making of* do filme. Nesse paratexto extemporâneo do filme, Lúcia Murat e a atriz Irene Ravache são entrevistadas e respondem a perguntas[108] relacionadas aos bastidores de produção. Para a discussão desta dissertação, cabe destacar alguns pontos. Primeiramente, Lúcia Murat reconhece que a ideia do filme surgiu em um contexto pós-Anistia e de retomada democrática, por volta de 1984-1985[109], a partir de um processo de psicanálise muito forte em que a diretora trabalhava a questão da tortura sofrida em 1971.

> Quando eu fui presa fiquei dois meses e meio no DOI-CODI, fui bastante torturada quase perdi a perna. Tenho até hoje cicatrizes internas e externas. E realmente, o filme foi feito a partir de todo esse sentimento. […] Nesse momento [1984-1985] eu já fazia análise há uns quatro anos, mais ou menos três a quatro anos. Foi quando a primeira vez me veio a ideia desse filme, e a ideia era justamente tentar trabalhar em cima daquilo que eu tava vivenciando na análise, trabalhar com a questão da tortura de uma forma totalmente diferente. (MURAT, 2009, 0min0seg e 3min26seg, apud SOUZA, 2013, p.146).

Para Lúcia Murat, a experiência compartilhada entre pessoas torturadas era difícil de ser abordada, primeiro porque lhe parecia impossível transmitir a experiência da tortura em si; segundo, porque se trata de uma experiência limítrofe com danos psíquicos efetivos[110] que podem levar à total e irreversível desfragmentação do sujeito, ou seja, à loucura[111]. Quanto a isso, a diretora afirma: "Eu podia até ter filmado uma pessoa que tinha enlouquecido, eu podia mostrar a loucura em estado bruto, mas eu não podia mostrar aquele limite, que era o que nós que tínhamos sobrevivido vivíamos" (MURAT, 2009, 8min09seg, apud SOUZA, 2013, p.147). Em sua empreitada de conceber este filme sobre tortura – um filme em que, prossegue a cineasta, "você não tem uma cena de tortura" e que toda a violência da tortura "é vista através das palavras, através dos sentimentos" (MURAT, 2009, 4min35seg, apud SOUZA, 2013, p.147) – Murat esbarrou na notória dificuldade das testemunhas *superstes*, das sobreviventes, falarem sobre suas experiências traumáticas.

O trauma, segundo definição de Giorgio Agamben, produz uma "experiência muda", uma "experiência histórica de um sujeito sem palavras", dessubjetivado (AGAMBEN,

---

[108] A transcrição das respostas pode ser consultada em SOUZA (2013, pp 146-150).

[109] O filme foi realizado em 1988, com recursos advindos de edital da Embrafilme, e lançado comercialmente em 1989.

[110] Ver as produções no campo da psicologia, sobretudo sob o projeto intitulado "Clínicas do Testemunho", sobre os efeitos psíquicos da violência de Estado praticada no Brasil entre 1946 e 1988.

[111] O filme é dedicado, em um letreiro de encerramento, "Aos que foram torturados e romperam a barreira da sanidade" (MURAT, 1989, TC 1h35min39seg).

2005, p. 48). Segundo as psicanalistas Claudia Perrone e Eurena Gallo de Moraes, no artigo "Do trauma ao testemunho: caminho possível de subjetivação", testemunhar significa mais do que romper com o silêncio do traumatizado ou com a impossibilidade do dizer, significa "alinhar a memória, o afeto e a representação em configurações atuais autorizadas nos atos de pensar-se, recompor-se e recriar-se" (2014, p. 40). Ao criar o espaço do "dizer-se", afirmam as autoras, "o sujeito passa a ser o testemunho de si mesmo, na direção de uma reconstrução psíquica que lhe proporcione outra versão ao experienciado" (2014, p. 40).

Na entrevista ao *making of*, Lúcia Murat confirma ter elaborado em análise sua experiência pessoal de vítima de tortura, ratificando o papel da terapia na sua vital reconstrução psíquica. Mas também expressa, claramente, suas intenções enquanto cineasta de buscar transmitir em um filme – e, portanto, dentro da arena pública – uma versão ao experienciado: "Eu acho que, mais do que nunca, num processo constante de democracia, filmes como o *Que Bom Te Ver Viva* são necessários para que a gente discuta e reavalie o que aconteceu nos chamados Anos de Chumbo" (MURAT, 2009, 19min26seg, apud SOUZA, 2013, p.149). A pergunta era: como elaborar em filme a experiência da tortura que conhecia tão bem?

Lúcia Murat afirma ter, desde o princípio do processo de concepção de *Que Bom Te Ver Viva*, decidido abordar a questão da tortura de três diferentes maneiras no filme: 1) por meio de entrevistas, ou seja por meio dos relatos de oito mulheres vítimas de tortura, a cineasta previa documentar e compartilhar informações sobre a tortura, "o que realmente tinha acontecido" (MURAT, 2009, 3min26seg, apud SOUZA, 2013, p.146); 2) a partir da observação e registro audiovisual dessas oito mulheres em ações do seu cotidiano e a partir da coleta de depoimentos de terceiros, de pessoas próximas a essas mulheres, a diretora queria entender "como o mundo vê essas pessoas", as vítimas de tortura (MURAT, 2009, 3min26seg, apud SOUZA, 2013, p.147); e por fim 3) "para dizer e trabalhar em cima daquilo que eu pretendia" (MURAT, 2009, 3min26seg, apud SOUZA, 2013, p.147, grifo nosso), Murat recorre à ficção, a uma enunciação mascarada e incorporada pela atriz Irene Ravache:

> Então, a ideia da ficção foi uma maneira de tentar fazer aquilo, que eu achava, que o documentário não era suficiente. [...] Porque eu só tinha os dois extremos: a pessoa que dizia chorando, por sob controle perfeitamente lúcida, o que tinha acontecido, ou aquele que tinha enlouquecido inteiramente. Eu não tinha esse meio termo, esse limite. E na ficção eu conseguia trabalhar esse limite. [...] A personagem da Irene rompe com a questão da piedade, ela rompe com esse espectador com pena daqueles personagens [depoentes]. Ela parte a ter uma outra relação, mais complexa com aqueles personagens. [...] A Irene é um personagem quase que inexistente, *ela é o alter ego*. (MURAT, 2009, 8min09seg, apud SOUZA, 2013, pp.147-149, grifo nosso).

A atriz Irene Ravache – que diz nunca ter sido militante com participação direta na luta contra a Ditadura – conta ter se sentido compelida a fazer o filme desde a primeira leitura

do roteiro, quando entendeu claramente o que Lúcia pretendia dizer e o porquê de dizê-lo. Ao ler o roteiro, a atriz relata em entrevista:

> Era tão claro [...] a necessidade da Lúcia fazer esse documento. Quando eu me refiro a documento não é porque o filme é um pouco mistura de documentário com realidade, é um documento. E eu pensei assim: não, isso é um chamado ao qual eu não posso me portar, porque se eu não fizer, eu vou me arrepender pro resto da vida. (RAVACHE, 2009, 2min12seg, apud SOUZA, 2013, p.146)

Lúcia Murat diz ter ensaiado extensivamente, em sua própria casa, o texto "barra pesada" da Irene com a atriz. Porém, por mais que idealizasse expressar o que queria dizer e trabalhar através de uma personagem ficcional, a cineasta conta só ter percebido que a personagem era seu alter ego, quando reconheceu no trabalho corporal da atriz a si própria:

> A gente ensaiou bastante, ensaiou lá em casa todos os textos e, eu só pude perceber o quanto ela me usou pra construir esse personagem quando na primeira ação, na primeira cena, ela imitou um gesto, uma mania que eu tenho de fazer no cabelo [Murat enrola o cabelo]. E se vocês forem ver na primeira cena do filme, ela tá fazendo assim no cabelo [Murat enrola novamente o cabelo]. Quer dizer, ela aproveitou isso de mim. *É maravilhoso o trabalho de atriz que ela fez comigo durante aqueles ensaios. Quer dizer, quase usurpando meu papel de diretora*. (MURAT, 2009, 16min27seg, apud SOUZA, 2013, p.149, grifos nossos)

Para Irene Ravache, contudo, pareceu-lhe evidente, desde o princípio, que a personagem ficcional criada por Lúcia Murat era personagem alter ego da diretora. E como Ravache viu-se emocionalmente envolvida com a diretora durante todo o processo dos ensaios, de preparação e de realização do filme, queria mais do que construir uma personagem. A atriz desejou plasmar a Lúcia. Para explicar esse desejo que norteou seu trabalho, a atriz diz: "É como se você quisesse pegar um suspiro, um suspiro dela e colocar em cena" (RAVACHE, 2009, 15min32seg, apud SOUZA, 2013, p.149). Para construir sua personagem, a atriz conta que se debruçou sobre um vasto material que lhe foi fornecido, que incluía a pesquisa e as entrevistas do filme já gravadas por Lúcia Murat. Ravache então detalha o que fez com esse material: "Uma parte eu peguei tentando introjetar que aquilo tivesse acontecido comigo, todas aquelas histórias, não só as histórias que eu narrava – o alter ego da diretora –, mas como se eu tivesse passado por todas aquelas histórias" (RAVACHE, 2009, 7min38seg, apud SOUZA, 2013, p.146, grifos nossos). Quer dizer, "todas aquelas histórias" abarcavam as histórias das mulheres entrevistadas por Murat, cujo material foi cedido à atriz para estudo de personagem. Ravache conclui a explicação desse processo de construção de sua personagem: "ao mesmo tempo não era eu e era eu. Ao mesmo tempo isso era uma história delas e ao mesmo tempo era a minha história" (RAVACHE, 2009, 09min01seg, apud SOUZA, 2013, p.147).

A mesma lógica pode ser aplicada à personagem de Irene em relação à Lúcia Murat: ao mesmo tempo a personagem era e não era Murat. Essa concomitância entre o factual e o

ficcional e a ambivalência entre artista e personagem envolvidos na construção da personagem alter ego de Murat – interpretada por Irene Ravache com a finalidade de parecer Lúcia Murat, ela mesma – conta com mais um argumento que reforça o seu caráter performático, de criação de persona por parte da diretora. Esse argumento foi destrinchado no primeiro capítulo, ao se discutir o nível de documentariedade (ODIN, 2012) da obra, e diz respeito a, especificamente, como o filme *Que Bom Te Ver Viva* – assumidamente um documentário e classificado enquanto tal[112] – instrui a leitura documentarizante do segmento ficcional do filme em virtude de sua narração fílmica.

Recapitulando, *Que Bom Te Ver Viva*, diferentemente de documentários em primeira pessoa, não é narrado por sua diretora. No segmento factual do filme, a voz da diretora Lúcia Murat é substituída pela voz da atriz Irene Ravache na narração *voice-over* – o que não impede a expressão de reflexividade e a inscrição fílmica da diretora, cujo nome sabidamente pertence a uma vítima *real* da Ditadura Civil-Militar brasileira e é visto no letreiro de créditos iniciais do filme atrelado à função de diretora da obra cinematográfica. Contudo, apesar de ser sabido que é Lúcia quem faz as entrevistas, essa substituição das vozes no filme leva a crer que é Irene Ravache a diretora e, portanto, entrevistadora, sujeito por detrás das câmeras e enunciadora real do filme, reforçando a concomitância entre o factual e o ficcional e a ambivalência entre cineasta e personagem alter ego. Murat explica, no *making of* (2009), como surgiu a ideia de empregar a voz de Irene Ravache na narração fílmica, elemento que complexifica o caráter ambíguo do documentário *Que Bom Te Ver Viva:*

> Quando a gente se promoveu a editar, a gente tinha um problema sério de montagem: o filme [...] não conseguia fluir. Foi aí que surgiu a ideia de fazer o texto *off* que segura o filme inteiro, como se fosse realmente a Irene contando tudo aquilo. *Ela teria feito as entrevistas*, *ela teria contado aquilo tudo*. (MURAT, 2009, 04min35seg, apud SOUZA, 2013, p.147, grifos nossos)

Evidentemente, uma pessoa que não saiba *a priori* que Lúcia Murat foi vítima de tortura e que seu modo de ser e de se vestir marcam profundamente a performance de Irene Ravache não tem a dimensão de quão factual é o ficcional, e de quão performativo é o filme se pensado como testemunho da própria diretora – testemunho mascarado e incorporado pela personagem alter ego, persona de Lúcia Murat, no corpo da atriz Irene Ravache. Uma pessoa desavisada pode apenas perceber que é a atriz quem narra o filme e simplesmente entender essa

---

[112] Curiosamente, a Taiga Filmes, empresa da qual Lúcia Murat é sócia, anuncia, no dia 04/04/2019, por meio de seu perfil oficial do Instagram (@taigafilmes), a liberação do acesso ao filme *Que Bom Te Ver Viva* por todo o mês de abril, rebatendo a comemoração do 31 de março incentivada pelo Governo Bolsonaro, que considera o golpe de estado um marco não da Ditadura, mas da "Revolução Militar". O post traz um trecho do filme e, no corpo da legenda, refere-se à obra como sendo um "filme híbrido". Disponível em: https://www.instagram.com/p/Bv2fZHtgRfb/?utm_source=ig_share_sheet&igshid=1typv6b0d9tf6

narração como escolha artística da diretora, podendo a ambiguidade passar totalmente despercebida para alguns espectadores. A cineasta inclusive comenta o seguinte caso que confirma essa possibilidade:

> Recentemente um amigo meu que faz cinema me contou que ficou muito espantado no dia em que ele descobriu que eu também tinha sido presa e torturada. Eu ri, porque ele adorava o *Que Bom Te Ver Viva*, sabia que eu tinha feito o *Que Bom Te Ver Viva*. E pra mim uma coisa, assim, pacífica no *Que Bom Te Ver Viva,* é que esse é um filme feito por uma pessoa que foi torturada. (MURAT, 2009, 1m38seg, apud SOUZA, 2013, p.146)

Pode-se questionar a presunção de Lúcia Murat de que todos os espectadores saibam que ela, a diretora de *Que Bom Te Ver Viva*, é uma pessoa que foi torturada. Certamente uma pessoa pode ignorar quem é Lúcia Murat e sua história de vida. Porém, Lúcia Murat concedeu diversas entrevistas, articulando-se desde a redemocratização com movimentos da sociedade civil organizada, tal qual o Tortura Nunca Mais. Pode-se, portanto, inferir que Lúcia já tivesse, à época de seu primeiro filme, uma presença pública – presença essa reforçada pelo seu trabalho de cineasta a partir de então. Logo, é perfeitamente coerente a diretora estimar que seu passado seja público e notório, e que potencialmente todos conheçam pelo menos isso da sua biografia, que tenha sofrido tortura. Ainda mais ao considerar que, em 28 de maio de 2013, no mesmo ano de lançamento de *A Memória Que Me Contam* (2013), Lúcia Murat narrou sua história de vida em oitiva oficial realizada pela Comissão Estadual da Verdade do Estado do Rio de Janeiro (CEV-Rio).

Em assembleia pública, realizada na Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, Murat enfim testemunha em primeira pessoa e em arena pública, sobre sua experiência de vítima de tortura – desta vez, sem a máscara da personagem alter ego interpretada por Irene Ravache. Nessa ocasião, o conhecimento incorporado sobre a experiência traumática da tortura durante os anos de chumbo parte do próprio corpo de Lúcia Murat, ela mesma, com a finalidade de dizer tudo, apesar de ser impossível contar totalmente, o que lhe aconteceu como sobrevivente da repressão. Outra grande diferença: seu testemunho foi colhido por uma instituição do Estado brasileiro que lhe atribuiu *status* de documento oficial, e público, passível de arquivamento[113].

---

[113] O acervo CEV-Rio foi entregue para o Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro em 2017 e sua consulta é presencial. O Relatório Final da CEV-Rio pode ser acessado em formato eletrônico. Disponível em:http://www.memoriasreveladas.gov.br/administrator/components/com_simplefilemanager/uploads/Rio/CEV-Rio-Relatorio-Final.pdf

Especificamente esse depoimento de Murat à CEV-Rio serve em grande soma à esta investigação, porque repete de maneira surpreendente o que é dito por Irene Ravache em *Que Bom Te Ver Viva,* vinte cinco anos antes. Por se tratar de documento público, seu testemunho à CEV-Rio pode ser facilmente acessado[114] e comparado ao texto fílmico do referido documentário. Comparação essa que parece crucial a fim de compreender os elementos retóricos e de *mise-en-scène* que denotam performatividade e factualidade da experiência de vida de Lúcia Murat. A análise fílmica que se segue, portanto, concentra-se nas cenas interpretadas por Irene Ravache, da personagem alter ego de Murat, e naqueles trechos da narração em *voice over* na qual emerge a reflexividade da primeira pessoa da diretora.

Já na primeira cena de *Que Bom Te Ver Viva* – após um letreiro de abertura que contextualiza historicamente a tortura como prática sistemática usada pelo Estado brasileiro contra todos opositores do regime, e outro que suscita a questão sobre por que se sobrevive em citação ao psicanalista Bruno Bettelheim – o filme apresenta uma mulher, por volta de seus quarenta anos, sentada no chão em frente a um televisor, trocando a fita VHS do videocassete. Essa mulher é Irene Ravache. Ouve-se sua voz em *off,* empregando a primeira pessoa do singular e descrevendo o seu processo de ver e rever as entrevistas. Subentende-se com isso que a personagem é cineasta e, com o desenrolar da narrativa, conclui-se que as entrevistas a que se refere a personagem são as próprias entrevistas do filme. Apesar da voz pertencer à Ravache e não à Murat, trata-se de uma evidente expressão de reflexividade da diretora do documentário, na qual divide com o espectador a abordagem que faz do tema tortura, por meio da exposição de dúvidas pessoais e de questionamentos sobre qual deveria ser o começo do filme. O texto diz o seguinte: "Talvez o que eu não consiga admitir, é que tudo começa exatamente aqui: na falta de resposta. Acho que devia trocar a pergunta. Ao invés de *Por que sobrevivemos?,* seria *Como sobrevivemos?*" (QUE BOM..., 1989, 40seg).

A cena é seguida por uma montagem paralela entre um plano detalhe de um telefone que toca e letreiros exibindo os créditos iniciais do filme. Após o crédito de roteiro e direção de Lúcia Murat, ocorre um *fade out* e novamente aparece Irene Ravache em cena perceptivelmente ficcional, de convenção representativa (WAUGH, 2011, p.76). Em que a personagem fala ao telefone sobre uma entrevista sua ter sido publicada no jornal sem o seu consentimento. A suposta entrevista gira em torno do tema de tortura sexual. Nessa cena o espectador é uma presença invisível no mundo projetado em tela. A construção narrativa e a

---

[114] DEPOIMENTO de Lúcia Murat à Comissão da Verdade do Rio. **A Tarde**, Salvador, 28/05/2013 às 18:39. Notícias, Política. Disponível em: http://atarde.uol.com.br/politica/materias/1506981-depoimento-de-lucia-murat-a-comissao-da-verdade-do-rio Acessado em: 01/09/2016.

mise-en-scène operam dentro da lógica da ilusão cinematográfica, com *raccord* de movimento e continuidade entre planos. Passada essa cena surgem em tela cheia manchetes de jornal de época, sucedidas por cenas de apresentação das mulheres entrevistadas, dotadas de narração em *off* (*voice over*) que explicam quem essas mulheres são. Está consolidada a percepção de que o filme se trata de um documentário de entrevistas. No minuto cinco de filme, porém, a personagem interpretada por Irene Ravache retorna à tela, e continua na cena referindo-se à publicação do jornal – jornal esse que, desta vez, empunha em mãos. A personagem avalia o que lê fala em voz alta, como se falasse sozinha. Então, subitamente, ocorre uma quebra da ilusão cinematográfica e da convenção representativa: a personagem olha para a lente da câmera, instituindo a convenção presentativa (WAUGH, 2011, p.76) no filme, por meio da quebra da quarta parede.

Nessa cena em que Irene Ravache lê o jornal, e diz para si mesma "Acho que não vai ter problema não. Saiu no pé da página... Ninguém lê nada mesmo até o fim", ocorre algo que altera a percepção do filme de maneira definitiva: a personagem olha para a lente da câmera, estabelecendo a quebra da quarta parede. Com o olhar lançado à lente, o espectador passa a não mais se sentir uma presença invisível, mas percebida pela personagem em cena. E justamente neste instante, o espectador é interpelado por meio da fala expressamente dirigida a ele: "Muito menos você, não é, querido? Você é tão preguiçoso…" (QUE BOM..., 1989, 5min13seg). Ao dirigir-se diretamente ao espectador com o pronome "você", a personagem cria um efeito de presença no espectador, que se percebe em situação dialogal com a personagem. Segundo Hans Ulrich Gumbrecht, aquilo que está presente, no sentido original do termo latino *prae-essere* ("estar diante de"), é algo que "está à nossa frente, ao alcance e tangível para nossos corpos" (2010, p. 38) e pertence ao registro epistemológico do espaço (2016, p.17). Ao se identificar com o "você", proferido pela personagem enquanto olhava fixo para o interior da lente, o espectador passa a se perceber coabitando o espaço cênico virtual do filme e a se sentir em uma cena de interpelação com a personagem (BUTLER, 2015) – decerto uma cena de interpelação mediada pelo cinema.

O sentir-se diante da personagem em uma relação dialogal é um efeito que perpassa todas as outras dezesseis cenas com a personagem de Irene Ravache. Nessas cenas, o espectador é interpelado com olhares lançados pela atriz para a lente ou com a fala dirigida ao espectador, usando o pronome "você" ou "vocês" – na maior parte das cenas, aliás, ambos os recursos são empregados. Falas como "Não adianta dizer que não tem nada a ver, porque tem sim" (QUE BOM..., 24m52seg), "Você não vai acreditar no que eu fiz" (QUE BOM..., 35min18seg), "Olha aqui, não é implicância não, hein?" (QUE BOM..., 55min42seg) e "Onde você estava nos anos

60?" (QUE BOM..., 1h11min11seg) reforçam a impressão de que o espectador é o interlocutor da personagem interpretada por Irene Ravache, mesmo quando ela não olha para a câmera. É o caso da cena em que Ravache caminha de um lado para o outro da sala, de perfil para a câmera, falando alto o seguinte texto:

> Já sei que eu fiz esse discurso mais de mil vezes, que *você* não aguenta mais, que *você* vai me dizer que já teve Anistia e que isso já passou. Mas passou pra quem, cara-pálida? Porque quem passou a borracha em cima disso se esqueceu de me avisar que eu não posso me lembrar. (QUE BOM..., 57min40seg, grifos nossos).



Figura 9: Falando para si em QUE BOM...

Também ocorre no filme cenas em que a personagem de Irene Ravache olha para a câmera, mas não se dirige ao espectador com o pronome "você". Em vez disso, fala de si, ou para si, como na cena em que diz "Pois está muito bem, eu aprendi a lição. O olhar contrito, rosto ligeiramente dolorido, nada muito forte. E o meu ódio? Em que merda de privada me dão o direito de jogar o meu ódio?" (QUE BOM..., 1h07min17seg). Ou quando defende seu direito de vítima a rir da tragédia experienciada: "Eu quando lembro daquela moça que saiu paralítica do pau-de-arara, e mesmo assim pediu ao guarda para não deixar ela sentar na privada porque tinha medo de pegar gonorreia, eu morro de vontade de rir" (QUE BOM..., 1h14min09seg). Ou então quando, na cena em que busca se decidir sobre o que vestir para a festa à fantasia com tema anos 1960, expõe seu processo de raciocínio:

> Será que tem sentido quando ele me pede pra tirar a calça comprida e botar um vestido, porque não aguenta mais essa roupa de militante? Também se for, dane-se. Agora eu queria alguma coisa que imitasse uma metralhadora. […] Ai eu queria tanto alguma coisa que imitasse uma metralhadora. Era tão mais fácil conseguir uma de verdade antigamente... Não, eu não posso ir com essa cara de Che Guevara saído de um baile gay. Mas é claro! É claríssimo! Mas afinal de contas, onde é que eu estava no final da

década de 60? (QUE BOM..., 1h12min40seg).



Figura 11: Fotograma da Cena 1h07min17seg de QUE BOM...



Figura 10: Fotograma da Cena 1h14min09seg de QUE BOM...

Ou seja, desde a terceira cena de seu segmento ficcional, o filme *Que Bom Te Ver Viva* planta uma percepção que vigora durante todo o filme: que a personagem interpretada por Irene Ravache fala para o espectador, mesmo quando fala para si[115], em uma constante interpelação direta e extrojeção de si mesma. A relacionalidade construída com o espectador, por meio do olhar lançado à câmera e do falar para o espectador, complexifica-se ainda mais nos momentos em que se usa o pronome "você" na fala. Especialmente quando o "você" dirigido ao espectador singulariza um destinatário da fala específico, o que ocorre muitas vezes e com destinatários distintos ao longo do filme, impelindo o espectador a assumir múltiplas identidades, como, por exemplo, o torturador da personagem alter ego de Lúcia Murat. Isso gera a desconfortável situação do espectador se identificar também com esse "você" específico, sabidamente um algoz que existiu realmente – eco existencial de alguém que pode estar, inclusive, sentado, anônimo, na mesma sala de cinema que o espectador. No papel de um torturador, o espectador ouve da personagem alter ego de Lúcia Murat a seguinte mensagem:

> Lembra quando você me chamou de cachorrinha de Pavlov? Você disse que não ia precisar mais dar choque com a força dos primeiros dias, porque a dor seria igual. Naquele dia você só se esqueceu de dizer que isso valia pra sempre. E pode até ser, sabe? Mas em troca disso, tanta gente que morria de medo de você, hoje precisa de mim. E você fica aí, se escondendo [PARA A CÂMERA], em empreguinhos de assessoria. A gente te descobre e denuncia. Eu acho pouco. Tinha te prometido um julgamento. Mas o nosso Brasil brasileiro não gosta muito dessas coisas.... ficamos apenas com nossas pequenas vinganças. [PARA A CÂMERA] Mas, diga-me, o que a sua mulher achou, quando leu no jornal que você andou fazendo tortura sexual? E o que você achou quando eu dei aquela fantástica entrevista na televisão falando sobre meu último trabalho? Pode ser que o seu cachorrinho de Pavlov vai passar o resto da vida levando choque, mas ele venceu. (QUE BOM..., 1989, 27min10seg)

[115] De forma expandida, quando a personagem Irene Ravache fala pra si, pode-se até pensar que está falando para a própria Lúcia Murat.

Esse texto ser verossímil basta para a ficção. Porém a leitura documentarizante desse texto traz outra densidade à interpelação dessa personagem. Sabendo quem é Lúcia Murat e que ela foi torturada, o espectador, além de tomar a personagem como o alter ego da diretora, pode inevitavelmente perceber esse texto como sendo o próprio testemunho da cineasta, apontando para a sua terrível, traumática e inimaginável experiência nos porões da Ditadura nas mãos de um torturador que a chamou de "cachorrinha de Pavlov". Além disso,:o espectador pode enxergar não a personagem interpretada por Irene Ravache, mas Lúcia Murat, ela mesma, responder publicamente ao seu algoz, cuja identidade permanece oculta no filme e também no senso comum dos brasileiros mesmo passados trinta anos de retomada democrática.

Ao longo do filme, a personagem alter ego de Lúcia Murat dirige-se a outros destinatários específicos por meio do pronome "você". Em uma cena, "você" é um marido ou ex-marido que, sabendo da fobia de baratas da personagem, tardou a matá-las por puro sadismo. "Teve um momento que até isso você usou contra mim, não teve?", interpela a personagem. Depois fala para si: "Ah, merda! Será que um dia eu vou ser capaz de não fazer de todo homem um torturador?" (QUE BOM..., 47min30seg). Em outra cena, "você" é uma pessoa que viveu na Ditadura, ignorando a realidade da repressão e que não se sente em nada responsável pela violência perpetrada pelo Estado. Denunciando certa cumplicidade da sociedade civil ao Regime Militar, a personagem alter ego provoca o espectador, esse "você": "Ninguém é responsável, só o torturador. Você não, é claro. Você estava na sua casa, cuidando do seu filho. […] Agora o único lugar onde você não estava, e isto é certo, era no DOI-CODI" (QUE BOM..., 1h05min32seg). Outro "você" também é um homem que a personagem ama e que jamais quis saber da tortura sexual sofrida por ela, conforme o texto de outra cena:

> Te amo. Ai, cara, que saudades eu tenho de você. Como eu gosto de trepar com você. Você deixa. Não se incomoda. Nunca me perguntou nada. E eu também não quero dizer como é que foi. Eu finjo que não sofri tortura sexual, você finge que não sabe de nada. Eu finjo, tu finges, nós fingimos […] Ai, meu amor, que mentira *o que passou, passou*. (QUE BOM..., 1h24min43seg).



Figura 12: Conversando com o amante em QUE BOM...

Por meio de uma identificação cinematográfica (SOBCHACK, 1999) cambiante, o filme *Que Bom Te Ver Viva* oferece ao espectador a experiência de brincar de interpretar todos esses variados papéis nas cenas de interpelação, uma fantasia cinematográfica criada através da ficção. Não é só Lúcia Murat e Irene Ravache que brincam com a construção de personagens. A alteridade é também vivida pelo espectador a todo instante. Porém, essa brincadeira performativa fica séria, quando o espectador assume a posição do torturador de Lúcia Murat e percebe que o jogo de máscaras contém índices do real. É o caso da menção a Ivan Pavlov, célebre médico russo do início do século XX que elaborou a teoria de reflexos condicionados após realizar inúmeros experimentos com cachorros e eletrochoque (VERSIGNASSI, 2011). Esses índices do real, como a existência da prática de tortura sexual entre prisioneiras mulheres, alimentam tanto a leitura documentarizante sobre o texto da personagem da ficção, quanto a leitura autobiográfica sobre a realidade factual da violência sofrida por Lúcia Murat.

É certo que o filme *Que Bom Te Ver Viva* basta para que se receba e se acredite o relato de Lúcia Murat, e para que se deixe afetar pelo elemento performativo de seu testemunho, dado por meio de sua personagem alter ego. Os índices do real e a expressão da subjetividade da diretora sutilmente inscritos no segmento ficcional do filme proporcionam as leituras documentarizante e autobiográfica da obra. Porém, ao cruzar o texto da personagem fictícia de *Que Bom Te Ver Viva* com o testemunho de Lúcia Murat, ela mesma, à CEV-Rio, reforça-se o caráter testemunhal do filme. Chama a atenção outra característica do testemunho: a repetição. Como é esperado de toda testemunha (DERRIDA, 2014), Murat demonstra, a despeito do passar dos anos, poder contar e recontar o que lhe aconteceu, a sua experiência de vida. A repetição dos temas abordados no filme parece acrescentar mais uma camada de informação a *Que Bom Te Ver Viva.* Ver e rever o filme à luz de seu depoimento à CEV-Rio tornam irreversíveis e inextricáveis as leituras documentarizante e autobiográfica do segmento ficcional da obra.

Os temas abordados por Lúcia Murat em *Que Bom Te Ver Viva* e levantados nesta análise fílmica – a perversidade de seu torturador, a tortura sexual, a tortura com baratas, a paralisia das pernas e o desejo de morrer – repetem-se em seu testemunho à CEV-Rio. Por exemplo, em um dos trechos de seu depoimento, Murat confirma que seu torturador, *Dr. Nagib*, codinome do coronel reformado da Polícia Militar Riscala Corbaje[116], a chamou *de fato* de "cachorrinha de Pavlov":

> Assim, eles sabiam do esquema de pontos que tínhamos e a tortura quando éramos

[116] A identidade do torturador codinome Nagib está disponível em: https://jornalggn.com.br/ditadura/as-cenas-de-horror-reveladas-pelo-dr-nagib-o-torturador/

> presos, era violenta e brutal para que entregássemos os encontros com nossos companheiros o mais rápido possível. Depois, eles sabiam que podiam usar o tempo a favor deles para conseguir informações mais estruturais. *Um dos torturadores, de nome de guerra Nagib, me disse um dia que para eles nós éramos como cachorrinhos de Pavlov*. O choque no início tinha de ser de alta voltagem. Mas depois, eles podiam dar choques pequenos que a nossa memória era do choque de alta voltagem. Nós já estaríamos nas mãos deles. [...] Num segundo momento então, a tortura era progressiva, feita de idas e vindas, de ameaças e da nossa certeza, permanentemente alimentada por eles, que tudo poderia recomeçar a qualquer momento. O objetivo era, pouco a pouco, nos anular, como pessoas e como militantes. (MURAT in A TARDE, 2013, grifos nossos)

Em outro segmento da oitiva, a ex-militante do MR8 explica no que consistiu a tortura sexual praticada por Nagib que sua personagem alter ego se nega a detalhar:

> O próprio Nagib fez o que ele chamava de tortura sexual cientifica. Eu ficava nua, com um capuz na cabeça, uma corda enrolada do pescoço passando pelas costas até as mãos, que estavam amarradas atrás da cintura. Enquanto o torturador ficava mexendo nos meios seios, na minha vagina, penetrando com o dedo na vagina, eu ficava impossibilitada de me defender, pois se eu movimentasse meus braços para me proteger eu me enforcava e instintivamente voltava atrás. Ou seja, eles inventaram um método tão perverso em que aparentemente nós não reagíamos, como se fôssemos cumplices de nossa dor. Isso durava horas ou noites, não sei bem. Era considerado um método de aniquilamento progressivo. E foi realmente o período em que eu mais me senti desestruturada, mais do que em toda a loucura dos primeiros dias. Porque você já sabe o que é a tortura, e ela parece que nunca terá fim. (MURAT in A TARDE, 2013, grifos nossos)

Se no filme, Irene Ravache diz que sua fobia de baratas "não é uma neurose qualquer" e que seu "pavor tem lógica", "afinal de contas ninguém gostaria de ter sido torturada com baratas..." (QBTVV, 1989, 44m58seg), no depoimento à CEV-Rio, Murat desafia a racionalidade humana ao dar detalhes sobre o uso de baratas pelos torturadores:

> As lembranças são confusas. [...] *Puseram baratas passeando pelo meu corpo. Colocaram uma barata na minha vagina.* Hoje, parece loucura. Mas um dos torturadores de nome de guerra Gugu, tinha uma caixa onde ele guardava as baratas amarradas por barbantes. E através do barbante ele conseguia manipular as baratas no meu corpo. (MURAT in A TARDE, 2013, grifos nossos)

A tortura inicial em Murat foi tão brutal que ela perdeu o movimento das pernas: "Quando eu saí do pau-de-arara, eu estava paralítica, a minha perna direita tinha inchado muito (depois foi diagnosticada uma flebite). [...] Estava muito machucada, com febre muito alta e com os pulsos abertos por causa do pau de arara" (MURAT in A TARDE, 2013). Isso remete à passagem em que a personagem de Irene Ravache defende o seu direito de rir da tragédia experienciada, narra a história de uma moça que saiu paralítica do pau-de-arara, e termina o relato com a frase "O riso é meu. O humor é meu. O choro é meu". Ao escolher atribuir essa experiência a uma "moça" e não a sua própria personagem alter ego, Lúcia Murat parece ter, inclusive, criado no filme mais uma camada no jogo de máscaras, transferindo para outra pessoa – uma terceira no discurso da personagem de Irene Ravache – a sua experiência pessoal.

Por fim, *Que Bom Te Ver Viva* encerra com a personagem de Irene Ravache falando para a câmera, à janela de seu apartamento – que se revela gradeada ao final, após um movimento de recuo de câmera – o seguinte texto:

> Um dia eu disse a um dos torturadores, um que se achava muito inteligente e eficiente, que eu preferia que me tivessem matado a ter sido torturada. Pode parecer uma frase de efeito, mas você não sabe como ela era verdadeira. Ele riu... Ele riu e disse que daqui a 20 anos eu iria agradecer por estar viva. Eu não sei como é essa história de que a vida continua. Só sei que ela continua e que eu não posso agradecer. (QUE BOM..., 1h33min22seg, grifos nossos).

Segundo Lúcia Murat:

> Todos esses textos interpretados pela Irene eu escrevi antes de fazer o documentário. Lembro que passei um fim de ano com a maquininha de escrever e escrevi todos eles. Meu medo era: "será que eu estou maluca e que as entrevistas que vou fazer não terão nada a ver com o texto?". A ficção seria filmada depois. Acabou sendo fantástico, porque na medida em que fui fazendo as entrevistas, vi que ressoavam exatamente aqueles textos. Claro, porque os textos tinham sido escritos por mim, que tinha vivido aquela experiência. Aliás, não são todos a partir da minha experiência, mas também de experiências de pessoas que eu conheço. E tudo ressoava perfeitamente. *O único texto que escrevi depois de ter feito o documentário foi o final, porque eu não sabia como terminar. Aquele final foi um diálogo que tive realmente com um torturador.* (MURAT in MORETTIN e KORNIS, 2018, pp.139-140, grifos nossos)

"Prefiro morrer a ser torturada" soa como uma frase de efeito, porque a tortura é uma experiência inexperienciada para a maior parte das pessoas. Justamente sabendo disso, a personagem alter ego implicitamente pede para que o espectador acredite nela. Não se se trata de uma frase de efeito, mas de uma frase verdadeira, afirma. Até mesmo Lúcia Murat reconhece a impossibilidade de se compreender a tortura através dos relatos de torturados: "o horror é indescritível" (A TARDE, 2013). Segundo o seu depoimento à CEV-Rio, o desejo de morte trata-se de um pensamento que *de fato* passou pela mente de Lúcia Murat algumas vezes durante o período em que foi torturada. Levada ao quartel do Exército localizado na Rua Barão de Mesquita, onde então funcionava DOI-CODI, Lúcia Murat foi, em 31 de março de 1971, submetida à imediata e violenta tortura: "Logo que comecei a apanhar, achei que não ia resistir". Ou seja, Murat achou que iria ceder e delatar. E pior, sabendo que os militares a usariam de isca para prender seus companheiros, Murat diz que já nas primeiras sessões de tortura planejou seu suicídio: quando os militares a levassem de volta ao seu apartamento, ela pularia de sua varanda. Mas os militares a mantiveram no carro e colocaram uma pessoa deles com peruca em seu lugar, de tocaia.

> Quando eu percebi o que estava acontecendo, comecei a ficar desesperada. Sabia que eles não iam pegar ninguém e que quando voltasse eu não iria resistir. Eu não ia conseguir me suicidar. *Essa foi talvez a pior sensação da minha vida, a sensação de não poder morrer.* Eu chorava igual uma louca dentro do carro e *pedia por favor para eles me matarem. Eles riam*. (MURAT in A TARDE, 2013, grifos nossos)

Nesse período de Doi-Codi, Murat, em péssimas condições físicas e psíquicas, sofria porque – contrariando qualquer suposição lógica – "queria morrer e não conseguia morrer". Após muito esforço de sua família e de seus advogados, Lúcia Murat foi processada, ou seja, foi fichada e teve a sua prisão oficialmente reconhecida pelo Estado brasileiro, um importante passo para garantir sua sobrevivência. Como consequência de constar dos registros oficiais, Murat foi transferida como presa política para a Vila Militar, onde – pensava-se – estaria livre das torturas. Ledo engano: os militares levaram Murat de volta ao Doi-Codi, onde a sala de tortura certamente lhe aguardava. Assim a cineasta narra sua reação ao saber de seu regresso aos porões da Ditadura:

> Estava já há cerca de dois meses na Vila Militar, quando em final de agosto, fui levada de novo para o Doi-Codi. Essa possibilidade não passava pela minha cabeça. [...] *Quando um sargento me disse, na Vila Militar, que eu iria ser levada para o Doi-Codi entrei em desespero, e de novo tentei suicídio. Era inadmissível voltar a viver tudo aquilo*. (MURAT in A TARDE, 2013, grifos nossos)

A experiência da tortura marcou profundamente Lúcia Murat. Seu primeiro longa-metragem, *Que Bom Te Ver Viva,* foi fruto de um processo pessoal de elaboração, em análise, da tortura sofrida nos anos 1970. Como é dito na primeira cena do filme, em vez de *Por que sobrevivemos?*, interessava-lhe compreender *Como sobrevivemos?*. E isso também ficou claro com o seu testemunho à CEV-Rio:

> Depois de 3 anos e meio de prisão, fui solta. É verdade que depois de tudo isso, reconstruí minha vida. Com a ajuda de minha família, de meus amigos e de um processo de análise que durou 25 anos. Mas reconstruir não significa esquecer. Reconstruir significa saber conviver com esses fatos lutando para que não se repitam jamais. *O horror à violência e ao autoritarismo passou a fazer parte de mim.* (MURAT in A TARDE, 2013, grifos nossos).

Portanto, Lúcia Murat será para sempre vítima e sobrevivente da tortura perpetrada pelo Estado Brasileiro sob o regime militar – regime o qual se opôs desde a universidade, por meio dos movimentos estudantis, até à luta armada, por meio do Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8), uma organização política de extrema-esquerda marxista formada por ex-membros do Partido Comunista Brasileiro. Além disso, Lúcia Murat é também cineasta brasileira consagrada, com doze longas-metragens no currículo (IMDB, 2019). Segundo reiterados depoimentos seus à imprensa, como à série documental *Mulheres Em Luta* (Susanna Lyra, 2014), todos os seus filmes expressam de alguma maneira a terrível experiência que viveu, e partem de uma necessidade vital de fazê-los:

> A minha primeira tentativa de fazer cinema foi uma tentativa muito mais de tentar buscar a minha geração e entender o que estava se passando na América Latina, do que fazer cinema propriamente. *Cinema era um instrumento pra eu me entender um pouco naquele momento, porque eu estava muito perdida.* [...] Eu acho que vivi uma experiência tão dramática, tão limítrofe na minha adolescência que – basicamente foi uma questão não somente da violência, mas de vivenciar a tortura, vivenciar o ser-

> humano que faz tortura – de alguma maneira essa sensação permeia tudo. *Todos os filmes que eu fiz na vida foram filmes que eu precisei fazer*. (MURAT in MULHERES..., 2014, 15min08seg, transcrição e grifos nossos)

Foi *Que Bom Te Ver Viva* (1989) o filme que Lúcia Murat precisou fazer pouco após a sua liberação. Um documentário sobre como sobreviver à tortura, para o qual a ficção foi o recurso performativo encontrado pela diretora para dar seu testemunho de sobrevivente e para agir sobre o outro, o espectador, convocando-o a receber e a acreditar o seu relato. O segmento ficcional do filme pode ser percebido como performativo haja vista a estrutura dialogal criada por Murat para dar seu testemunho: Murat representa a si mesma através de uma personagem alter ego que fala em primeira pessoa, olha para a lente da câmera e se dirige ao espectador através do pronome "você". E, também, porque o efeito dessa interpelação permite que a experiência da tortura, um horror indescritível, seja transmitida para o espectador não através de conhecimento verificável, que é evidentemente insuficiente, mas pelo conhecimento incorporado, metabolizado pelo sujeito da cineasta, na figura de uma personagem de uma sobrevivente. O testemunho *superstes* de Lúcia Murat, seja no filme, seja no depoimento à CEV-Rio, exige, tal como a voz de Jean Cayrol em *Nuit et Brouillard* (1955), "uma reação emocional de nossa parte, que reconheça a total impossibilidade de compreender esse acontecimento dentro de qualquer estrutura preestabelecida de referência" (NICHOLS, 2005, p.174). Por tudo isso, pode ser considerado performativo.

3.2. POR QUE REMEMORAR O PASSADO: *UMA LONGA VIAGEM*

Neste que é seu filme mais explicitamente autobiográfico, Lúcia Murat recorre às memórias – às suas e às de seu irmão Heitor – para narrar a longa viagem de dez anos ao redor do mundo que o irmão iniciou aos dezoito anos, na década de 1970, ao mesmo tempo em que Lúcia viveu a luta armada contra a Ditadura Civil-Militar brasileira, a clandestinidade, a tortura, a prisão política e o início de sua carreira como cineasta. O filme documentário *Uma Longa Viagem* (2012) baseia-se nas entrevistas que a cineasta realizou com seu irmão, na leitura das cartas que Heitor escreveu à época de sua viagem para a família, e na narração fílmica marcada pela primeira pessoa da diretora, e tem como ponto de partida o falecimento de Miguel, o outro irmão de Lúcia Murat. Essa experiência de luto vivida por Murat em sua vida pessoal e familiar, e, portanto, em sua vida privada, atravessa a realização do documentário para além de uma simples motivação artística. Conforme expresso no texto fílmico da obra, sobretudo em seu

prólogo e epílogo que serão analisados a seguir, a perda do irmão Miguel provocou um choro ininterrupto, cuja única solução possível de superação era a realização do filme.

No prólogo do documentário, logo após ver, em plano-sequência, o ator Caio Blat percorrer um corredor de um apartamento e entrar em um quarto onde um senhor se encontra sentado à mesa escrevendo uma carta, a câmera passeia em um plano *tilt down*[117] por fotografias antigas dispostas em uma estante de livros. Aparentemente, tratam-se de fotografias da família desse senhor até então desconhecido. Então surge, sobre esse plano, a voz de Lúcia Murat em *off,* falando de si na forma da primeira pessoa do plural, introduzindo a ideia de que fala também por seus irmãos:

> Dos cinco filhos éramos três que cresceram nos anos 60, que queríamos mudar o mundo, ou, pelo menos, que ele nos deixasse ser como éramos: libertários. Com histórias tão diferentes, nunca deixamos de ser os três, os que aprontaram, os que trouxeram um monte de problemas. (UMA LONGA..., 2012, 1min09seg, transcrição nossa)

Na metade desse texto de apresentação, a câmera alcança uma fotografia, que registra três crianças na praia de Copacabana, no Rio de Janeiro, e então para o seu movimento. Em seguida, essa fotografia entra em tela cheia, assim permanecendo até o término da supracitada narração. O destaque sobre essa foto não deixa dúvidas: a menina acompanhada de seus dois irmãos é Lúcia Murat e, todos três, libertários, são personagens do documentário.



Figura 13: Heitor, Murat e Miguel em UMA LONGA...

A voz da diretora retorna no minuto seguinte, introduzindo a pergunta motriz do filme, que será repetida no epílogo: "Mas o que fazer diante da morte, além de chorar ininterruptamente?" (UMA LONGA..., 2012, 0h2min46seg, transcrição nossa). O texto da narração segue, revelando para o espectador as identidades das crianças da foto, apresentando as motivações que orientaram a realização do filme e inscrevendo o acontecimento da morte do

[117] Termo relativo ao plano cinematográfico em que há um movimento vertical descendente de câmera.

irmão na vida da diretora e de sua família: “foi porque perdemos Miguel, que Heitor precisou falar, eu resolvi recuperar as cartas que mamãe tinha guardado e comecei a fazer este filme”.

Já a sequência de encerramento do filme, no minuto 90, começa com um plano noturno, em que a câmera se move por uma praia (Copacabana), em busca de algo na areia. Algo que a iluminação focalizada logo mostra o que é: a fotografia apresentada no prólogo do filme, dos três irmãos – Heitor, Lúcia e Miguel – ainda pequenos, ajoelhados na areia da mesma praia. Esse plano é sucedido por outro, praticamente idêntico, que se diferencia por exibir outra foto, uma do irmão Miguel menino, e por conter mais uma vez – a última vez – a narração *voice-over* de Lúcia Murat.



Figura 14: Epílogo de UMA LONGA...

A narração desse epílogo retoma o mesmo mote, a pergunta motriz “mas o que fazer diante da morte, além de chorar ininterruptamente?”, e termina com a frase, “frágeis, perdidos, tentamos lembrar tudo aquilo que aconteceu, quando ainda éramos três” (UMA LONGA..., 1h30min25seg, , transcrição nossa). Assim que termina a narração em *off*, vê-se, em plano detalhe, essa fotografia de Miguel, menino, ser varrida pela onda do mar – desaparecendo e deixando um vazio atrás de si. Em seguida, surge um letreiro com fundo preto e os dizeres: “Para Miguel” (UMA LONGA..., 1h30min48seg).

Terminado o filme, pode-se interpretar *Uma Longa Viagem* como sendo mais do que a história de uma viagem de Heitor fez pelo mundo, mas uma *tentativa* de se rememorar, e mesmo de se recriar, o passado no qual os três irmãos coexistiram, restaurando, inclusive, o vínculo entre os irmãos. Em entrevista concedida ao *making of* do documentário (TAIGA FILMES, 2012), Murat corrobora o texto fílmico e essa interpretação ao dizer que *Uma Longa Viagem* surge a partir do falecimento de seu irmão, para quem o filme é dedicado:

> A ideia do filme parte de uma situação extremamente dolorosa que foi a morte do meu irmão Miguel e com isso surgiu uma necessidade de fazer alguma coisa e eu propus ao Heitor, que tinha passado dez anos viajando pelo mundo, fazer uma entrevista sobre as viagens que ele tinha feito. Ele durante esses dez anos escreveu constantemente para a família, de todas as partes do mundo. A partir das cartas a gente começou a fazer a entrevista. Foi mais uma necessidade da gente de registrar uma época. [...] O filme acabou acho que sendo um retrato de uma época muito interessante, quer dizer, a partir de pessoas, né? Quer dizer, foi muito importante pra mim ter feito esse filme, foi muito importante pra mim ter feito essas entrevistas com o Heitor e descoberto

> esse mundo tão interessante (MURAT in TAIGA FILMES, 2012, 0min19seg, transcrição e grifos nossos).

A época retratada em *Uma Longa Viagem*, porém, excede a longa viagem de Heitor. O filme começa com Heitor em Londres, no início dos anos 1970. Mas, apoiando-se em contextualizações extemporâneas, o documentário explica o que ocorreu em momento anterior, na década de 1960, que motivou os pais a enviarem Heitor para o estrangeiro, bem como narra o que se sucedeu a Heitor depois de seu regresso, na década de 1980, inclusive abordando suas múltiplas internações ao longo de sua vida adulta. O presente do filme – a realização das filmagens em 2011 – também constitui a narrativa fílmica, mesmo porque é quando se anuncia a morte e se sente a perda de Miguel, falecido em 2009[118]. E é também quando vemos Lúcia Murat, em cena, contracenar com Heitor e entrevista-lo.

A narrativa de *Uma Longa Viagem,* portanto, abarca uma temporalidade bem maior, equivalente a pelo menos quatro décadas das histórias de vida de Lúcia, Heitor e Miguel Murat – e, se considerada a idade deles crianças na foto em Copacabana, outras duas décadas mais de convivência entre irmãos. De todo modo, há uma cronologia da viagem de Heitor como eixo condutor da narrativa fílmica – respeitada tanto pela leitura das cartas que o ator Caio Blat faz na dramatização da viagem, quanto pelas entrevistas com Heitor, ele mesmo. Entretanto, essa cronologia é constantemente quebrada pela narração reflexiva, em primeira pessoa, de Lúcia Murat, que interrompe a viagem para voltar ou avançar no tempo, realizando as contextualizações extemporâneas que situam no tempo e no espaço uma realidade paralela àquela vivida por Heitor: a realidade dos acontecimentos históricos do Brasil que diretamente afetaram as vidas de Miguel e de Lúcia Murat.

Cabe destacar que Miguel é uma personagem silente, à exceção de uma breve mensagem de secretária eletrônica que surge e traz sua voz em *off*, dizendo que fez os exames e que passava bem. Essa voz *off* de Miguel aparece sobre fotografias suas, manuseadas por Lúcia e por Heitor em uma cena no minuto 68 do filme. Salvo essas fotografias e aquelas exibidas no prólogo e no epílogo do filme, a imagem de Miguel é aparição rara em *Uma Longa Viagem*, sobretudo as imagens em movimento de Miguel. As quais aparecem em apenas dois momentos do documentário, ambos registros videográficos caseiros, gravados por Lúcia Murat e constituintes de seu acervo pessoal, e que não entram em tela cheia: 1) No oitavo minuto do filme, logo após o plano *home-video* de Lúcia Murat empunhando uma câmera digital, Miguel

---

[118] Segundo o "Informe ENSP", Miguel Murat Vasconcellos faleceu em 2009 aos 58 anos de um grave acidente vascular. Disponível em: http://www.ensp.fiocruz.br/portal-ensp/informe/site/materia/detalhe/16312 Acessado em: 26/04/2019 às 21h34.

aparece no contra-plano, sentado no sofá ao lado de Heitor; 2) No minuto 68 do filme, Miguel surge em *close*, sorrindo e olhando para a câmera. Em ambos registros em vídeo, não se ouve a voz de Miguel, reforçando sua presença fantasmática, que é sentida em todo o filme.

Portanto, apesar de *Uma Longa Viagem* reunir os três irmãos em sua trama, quem de fato *fala* são as personagens de Heitor e de Lúcia. Heitor se expressa, aliás, por meio de duas frentes narrativas. A primeira delas traz Heitor, ele próprio, no presente do filme, ou seja, durante as entrevistas concedidas à irmã em 2011, falando de si, de sua experiência de vida e da sua longa viagem. Na segunda frente, contudo, Murat cria uma personagem, interpretada por Caio Blat, que personifica o Heitor do passado, cujas falas são todas extraídas das cartas que o Heitor realmente endereçou aos seus familiares e interpretadas tal qual estivessem sendo escritas no presente do filme, presentificando o passado na narrativa fílmica. Assim, desdobrado em dois corpos, as duas personagens de Heitor coexistem no mesmo espaço, o da tela, em duas temporalidades distintas que se acercam, conjugam-se e se relacionam.

Segundo Itauana Fonseca Coquet (2014), em sua dissertação de mestrado "Nômades, exilados e sobreviventes: o íntimo e o público e as imagens da Ditadura Militar no cinema documental contemporâneo brasileiro", o documentário Uma Longa Viagem destaca-se por duplicar a personagem de Heitor em representações de si do passado e do presente, promovendo uma dimensão experiencial do corpo em contato consigo mesmo, com o outro e com o espaço da cena. O "sujeito encarnado e desdobrado" na tela, para Coquet, é elemento de performance e "remete, antes, a um traço, a uma memória com brechas que reinventa o presente" (2014, p.72). Lúcia Murat, contudo, também se (auto)duplica. Não por meio de uma atriz, mas por meio do uso de imagens de arquivo, de fotografias suas de outrora, conjugadas com uma narração em *off* realizada no presente, que se dirige a esses arquivos expressando o que pensava ou sentia a Lúcia Murat de então.

Além do recurso do *voice-over*, a diretora utiliza outro recurso, estilístico, para duplicar o seu corpo na tela a partir dessas imagens de arquivo. Murat posiciona a câmera cinematográfica na mesma posição onde câmeras fotográficas outrora fizeram os registros de seu corpo no instante e no espaço. E, então, Murat insere na tela, sobre a imagem do presídio filmado no presente, esses registros fotográficos de outrora realizados no mesmo espaço e posição. A coincidência do espaço inscreve Lúcia Murat do passado no presente do filme, duplicando o seu si mesmo por meio de uma presença fantasmática – porque de outrora – visível e tangível.



Figura 15: Sobreposição de fotografia em UMA LONGA…

Por se tratar de uma elaboração feita no presente da realização fílmica, Murat faz uso de outro elemento performativo: leva seu corpo do presente a experimentar os mesmos espaços habitados por sua si mesma, no passado. Assim, Murat filma a si própria na cela e no pátio do presídio em Bangu onde ficou três anos e meio presa[119]. Na cela, aumenta o volume de um mesmo radinho à pilha e lê um mesmo livro que marcou sua passagem pela prisão.



Figura 16: Fotogramas de UMA LONGA…

[119] A cela e o pátio filmados no filme são do presídio feminino Talavera Bruce. Em depoimento à CEV-Rio, Lúcia Murat demostra que também tentou filmar a cela onde ficou presa no Doi-Codi e na Vila Militar, mas não obteve autorização do Exército para filmar o interior da instituição. Razão pela qual a Vila Militar é filmada de fora. Segundo seu depoimento: "Há dois anos, pedi licença ao Exército para filmar as celas onde estive presa. O pedido foi negado. Sem explicações. Como se pode avançar em direção ao futuro se não se pode reconstruir o passado? Até quando vão esconder nossa história?" (MURAT in A TARDE, 2013). Detalhes sobre como Murat filmou a Vila Militar estão disponíveis na entrevista concedida a Eduardo Morettin e a Mônica Almeida Kornis (2018, p.145).

Além dessas cenas, há outra, no pátio do presídio, em que Murat combina ambas estratégias, fazendo a transição de uma foto sua, do passado, para um plano no presente, de enquadramento e perspectiva correspondentes. Nesse plano do presente, Murat senta no mesmo banco onde um dia recebeu a visita que fez sua foto no passado. Em todas essas cenas, fica clara a "dupla inscrição da memória" defendida por Coquet (2014, p. 57). Afinal, reencenar essas (suas) ações do passado por uma si mesma do presente em um mesmo espaço – o presídio real – exitosamente articula essas duas distintas temporalidades.



Figura 17: Murat em dois tempos, em UMA LONGA…

A presença de Lúcia Murat no antecampo[120] bastaria para que a rememoração fosse sentida pelo espectador. Afinal, enquanto diretora de *Uma Longa Viagem,* está implícito que Murat, ela mesma, tenha retornado ao espaço onde ficou anos presa para filmar. Murat poderia ter filmado a cela vazia, o pátio vazio somente. O olhar da direção, ainda mais com a narração *voice-over*, bastaria para sentir que a diretora revisitou esses espaços, e conseguintemente suas memórias no processo das filmagens. Bastaria para que o espectador sentisse a experiência vivida por Lúcia Murat de contato consigo mesma. Porém, Lúcia Murat faz algo ainda mais potente. A diretora se filma e assim realiza sua autoinscrição fílmica nesses espaços, mostrando que coloca seu corpo à serviço da *mise-en-scène*, experienciando, portanto, o contato com o outro e com a cena. Motivo pelo qual é possível afirmar que Lúcia Murat realiza, com *Uma Longa Viagem,* uma performance. Permitir que o seu corpo experimente um mesmo espaço, numa temporalidade distinta, ou recorrer aos mesmos enquadramentos das fotografias da outrora presa política e deixar a foto ceder lugar ao vazio contemporâneo desses espaços, descaracterizados pela ruína do presente, são estratégias performativas da cineasta para evocar e tensionar suas memórias. A simbologia do gesto é ampla, compreendendo a incomunicabilidade do arquivo, o passado irretornável, a lacuna da memória, o silêncio do trauma e a morte de um eu de outrora: a presa política que já cessou de existir.

[120] Segundo BRASIL (2013), o que está presente atrás da câmera – notadamente o fotógrafo, o diretor e demais membros da equipe – constituem o antecampo.

Porém, performativa é também sua narração, devido ao seu alto teor testemunhal, e não somente porque faz uso da primeira pessoa. Efetivamente, a cineasta, através de sua própria voz, inscreve-se no filme como narradora, enunciadora e autora de *Uma Longa Viagem*, empregando recursos do ensaio – sobretudo a reflexividade – com os quais divide com o espectador, na primeira pessoa, sua perspectiva sobre o mundo e sobre a construção fílmica. A performatividade de sua narração, porém, advém de um testemunho em primeira pessoa que dá voz à sua *si mesma do passado*. Lúcia Murat, quem reiteradas vezes disse que todos os filmes que fez na vida foram filmes que precisou fazer, conforme visto anteriormente, realizou *Uma Longa Viagem* quando ela e seu irmão Heitor encontravam-se "frágeis e perdidos" devido à morte de Miguel. O processo de luto disparou na diretora a necessidade de alinhar a memória, o afeto e a representação do período em que os três irmãos eram, juntos, jovens libertários em configurações atuais autorizadas (PERRONE e GALLO DE MORAES, 2014), visando – conscientemente ou não – sua reconstrução psíquica e a elaboração do luto. No momento de fragilidade, portanto, a cineasta se vê compelida a rememorar o passado e decide dirigir um filme sobre a viagem que seu irmão Heitor fez ao redor do mundo. Mas não somente.

Ainda que o documentário seja, em princípio, sobre a longa viagem de Heitor, Murat inscreve em *Uma Longa Viagem* expressões da sua subjetividade e histórias de vida relativas à sua experiência no cárcere, porque, afinal, segundo a própria diretora, o filme é também o retrato de uma época, um retrato construído a partir de relatos pessoais – no caso, relatos de Heitor e seus próprios. E porque a viagem do irmão concorre, em grande medida, com o período em que viveu sua prisão política, Murat acaba, na sua autoinscrição (RENOV, 2014), relatando a sua experiência pessoal em uma clara prática autobiográfica. No documentário, das aproximadamente trinta vezes em que a voz da diretora, narradora do filme, surgiu em *off*, em intervalos raramente superiores a cinco minutos, em dez delas Lúcia Murat relata a sua experiência pessoal nas instituições prisionais da ditadura[121] e suas verdades interiores (RENOV, 2014). Essa experiência, sobretudo a partir do momento em que foi transferida do Doi-Codi para a Vila Militar, e depois para o presídio feminino Talavera Bruce, em Bangu, é parte integrante do documentário *Uma Longa Viagem*, porque corresponde à perspectiva singular e subjetiva da jovem Lúcia Murat sobre a época retratada no filme.

[121] Em *Uma Longa Viagem* (2012), Lúcia Murat oferece descrições que extrapolam a experiência nas salas de tortura do Doi-Codi e, portanto, escaparam compreensivelmente ao seu testemunho à CEV-Rio. Afinal, a comissão tinha por foco investigar a prática da tortura pelo Estado brasileiro, uma vez que tortura é um crime inafiançável, imprescritível e, por configurar crime contra a humanidade, não anistiável.

Ainda que seja uma reconfiguração atual dessa experiência de vida, realizada no presente do filme, Murat dirige-se ao espectador referindo-se ao que experimentou e sentiu, ao que estava em posição de ver, viver e ouvir, quando no passado era uma presa política. Sua narração é, portanto, seu testemunho. Não se trata apenas de fazer um retrato de uma época a partir de relatos pessoais, mas de elaborar sobre uma experiência pessoal, traumática, por meio do dizer-se (PERRONE e GALLO DE MORAES, 2014). Tal qual *Que Bom Te Ver Viva,* Murat exige, uma vez mais, que o espectador reaja empática e emocionalmente ao seu relato, receba-o e acredite. Devido à estrutura dialogal própria do testemunho, o espectador coloca-se em posição de escuta receptiva para com o *si mesmo* da cineasta, a fim de tentar compreender o acontecimento relatado – a sua prisão – dentro de uma perspectiva longitudinal, ou seja, o impacto desse acontecimento em sua história de vida e identidade. A análise fílmica que se segue concentra-se justamente nessas dez passagens em que a diretora expressa a sua experiência pessoal de presa política na Ditadura Civil-Militar brasileira, destacando-se o teor testemunhal da obra.

Findo o prólogo, surgem os letreiros de abertura do filme. A primeira cena, após desaparecer da tela o título *Uma Longa Viagem,* traz Heitor, do presente, dizendo que foi para Londres porque sua irmã revolucionária tinha começado a envolvê-lo nas passeatas, causando apreensão nos pais, que então enviaram Heitor para fora do país. A primeira narração *off* desse recomeço do filme se dá no minuto 5 de filme, com Lúcia Murat situando-se temporal e espacialmente na narrativa e em relação ao irmão:

> Depois de viver dois anos e meio clandestina, fui presa em março de 1971. Passei dois meses e meio incomunicável sendo torturada no Doi-Codi, o centro de investigação do Exército, localizado no Rio de Janeiro. Então, foi mais ou menos em junho que me mandaram para a Vila Militar e que eu passei a ser oficialmente presa política com direito a visita uma vez por semana e a receber cartas. Censuradas, é claro. Dos presentes que eu recebi de Londres, ninguém entendeu como *Letters From Prison,* de George Jackson, um ativista negro preso nos Estados Unidos, passou pela censura. (UMA LONGA..., 2012, 0h05min04seg, transcrição nossa)

Não se esclarece em que ano exatamente Heitor vai para Londres, nem qual idade tinha. Subentende-se de que se trata de seu irmão mais novo, mas nem isso é dito expressamente no filme. Sabe-se apenas que Lúcia Murat foi presa em 1971 e que recebeu de Heitor, já em Londres, um livro que lhe trouxe inspiração, tal como enunciado no *off* seguinte, em que diz: "Eu queria ser Angela Davis". Murat então conta que muitos anos mais tarde conheceu, num teatro *off Broadway*, a renomada militante afro-estadunidense, e chorou. Menos do que chorara quando, ainda na Vila Militar, conseguiram fazer entrar clandestinamente na cadeia um radinho, por meio do qual ouvia "as poucas e censuradas notícias brasileiras, e algumas internacionais". Algumas cenas depois, já tratando de outro assunto, Lúcia Murat revela que sua entrada na

organização clandestina, comunista, se deu aos 19 anos de idade, entrada marcada solenemente por um primeiro "ponto" em que encontraria não um temível espião de terno e pastinha, mas um jovem rapaz de jeans, camiseta e barba rala: "Confesso que tive medo quando entrei na organização" (UMA LONGA..., 2012, 0h10min55seg, transcrição nossa), diz a diretora, referindo-se ao seu estado emocional em fins dos anos 1960.

O testemunho de Lúcia Murat é uma preciosa fonte de história oral, trazendo informações descritivas sobre a vida nas instalações militares. Por exemplo, em 1972, quando Heitor veio para o Brasil com a namorada, Lúcia conta que ainda continuava na Vila Militar, onde "só podia entrar pais e irmãos". Então relata as regras de visitação: "Na visita falava-se pouco. A distância entre o preso e o visitante por ordens do Exército era de no mínimo um metro, com a presença de um militar que anotava todas as nossas palavras" (UMA LONGA..., 2012, 01h25min, transcrição nossa). Depois, evidencia-se, pelas fotografias e pela narração, que a vida de presa política melhorou consideravelmente em meio a presas comuns, no presídio em Bangu, onde permaneceu encarcerada por mais três anos e meio, com a perspectiva de ficar outros dez, já que respondia a outros oito processos. Segundo Murat, em Bangu abrandou-se o controle sobre as visitações, que passaram a ocorrer em pátio aberto e sem censura, tornando-se até parte do cotidiano da família.

A saída da prisão, em junho de 1974, no contexto da lenta e gradual abertura política, também é documentada por Murat de maneira extremamente subjetiva. O seguinte *voice-over* começa sobre um plano do portão do presídio, que se abre ao fundo, com uma máquina de escrever em primeiro plano:

> A única imagem que tenho do dia que saí de Bangu é de um portão imenso e eu ali, sozinha, com muito medo, uma enorme expectativa e a minha máquina de escrever. Durante três anos e meio no silêncio da prisão, o mundo foi ficando cada vez mais bonito. Que saudade da praia e da casa e daquela cidade linda onde morava! A surpresa foi olhar aquela calçada barulhenta e cheia de carros. Não me lembrava do barulho, nem dos carros. Não me lembrava de muita coisa. (UMA LONGA..., 2012, 0h50min50seg, transcrição nossa)

Segundo Heitor, Lúcia Murat saiu da prisão sofrendo de uma paranoia tremenda: "Você só dizia: eles vão entrar pela janela, eles vão entrar pela janela" (UMA LONGA..., 2012, 0h50min20seg, transcrição nossa). Informação confirmada e reforçada no *making of de Que Bom Te Ver Viva* (2009), mesmo se referindo a uma paranoia que lhe acometeu durante a montagem do filme, em 1988, portanto catorze anos após sua liberação da prisão em Bangu:

> É importante dizer que existia muito medo ainda. Eu acho que das pessoas nem tanto, mas de mim existia ainda. A gente tinha sido anistiado em 79, a ditadura era ainda mais ou menos presente em 88. *É incrível, já tinha se passado da anistia 8 anos – 9 anos, mas o medo pra mim era muito presente.* Eu lembro que quando tava montando o filme começou a me dar um medo muito grande. Eu comecei a achar que era pura fantasia minha. *Mas, eu me lembro de acordar de noite com sonhos terríveis,*

> *pesadelo, achando que estavam jogando bombas na minha casa, a ponto de eu ter levado minha filha pra fora de casa com medo de alguma coisa acontecer.* Ao mesmo tempo me criticando por achar que tudo era uma grande fantasia. Acabei descobrindo que não era, pois pouco antes do lançamento eu recebi algumas ameaças de pessoas que não se identificaram... (MURAT, 2009, 13min20seg, apud SOUZA, 2013, p. 148)

Pode-se afirmar que a paranoia de Lúcia Murat era consequência do trauma infligido por essa experiência limítrofe que é a tortura, abordada apenas em duas passagens de *Uma Longa Viagem.* Na primeira, Murat, após se apresentar como agnóstica, menciona, no minuto 16 do filme, como se sentiu nos momentos em que experimentou o horror: "Eu não tinha o sentimento religioso em mim. Na tortura foi muito difícil não acreditar e mesmo assim continuei não conseguindo acreditar" (UMA LONGA..., 0h16min, transcrição nossa). Para a diretora, mais importante para a elaboração da tortura do que a religião foi a conversa que teve, ainda menina, com uma tia fazendeira. Contrastando com imagens videográficas da celebração de 70 anos de casamento de parentes seus, com a gravação das bodas de vinho extraídas de seu arquivo familiar, Murat expõe, no *voice-over*, a lição de vida que recebeu dessa tia e que lhe deu forças para recomeçar após a traumática experiência de tortura:

> A tia fazendeira a quem eu perguntava, angustiada, por uma prima muito doente, me olhava espantada diante de tantas dúvidas sobre a morte certa: 'É a vida, minha filha. O que fazer?. Plantar, colher, fenecer, recomeçar'. [...] Quando a fantasia da Revolução acabou naqueles primeiros minutos de DOI-CODI em que o pau comia e tudo desmoronava, achei que não resistiria. Ao resistir, me senti a tia fazendeira se recusando a ser enterrada antes da hora. O túmulo, joguei fora a terra que estava sobre o meu corpo e levantei. O ciclo não tinha chegado ao fim. Mas eu não era a tia fazendeira. Nem o Heitor. (UMA LONGA..., 0h22min, transcrição nossa)

Tanto Lúcia Murat, quanto seus irmãos, Miguel e Heitor, são apresentados no filme como pessoas que se desestruturaram psiquicamente em decorrência das experiências que viveram em uma mesma época. Segundo Murat, Miguel, que também foi preso por um mês em virtude do consumo de maconha, foi o primeiro a se reestruturar. Ao passo que seu irmão Heitor, em decorrência do uso excessivo de substâncias químicas alucinógenas, passou por um quadro de surto que jamais se reverteu, vivendo até hoje sob a constante ameaça de internação psiquiátrica. Já Lúcia conseguiu escapar da loucura. Sobreviver sã, implicava em superar o trauma da tortura – tema do documentário *Que Bom Te Ver Viva* – e o sentimento de derrota vivido pelos revolucionários – tema da ficção *A Memória Que Me Contam* (2013).

Em *Uma Longa Viagem*, a diretora compartilha informações dispersas, porém valiosas, a respeito de sua recuperação psíquica. No documentário autobiográfico, Lúcia Murat diz, por exemplo, que para sobreviver precisou deixar de ler a literatura *beatnik* que ela tanto admirava, porque lhe despertava o fascínio com a loucura. A cineasta diz que foi necessário se afastar de Heitor, impor limites, respeitar compromissos e controlar todos os excessos. No

entanto, a informação mais relevante vem no minuto 19 do filme, quando Murat revela: "o cinema se tornou parte da minha vida e me ajudou a sobreviver". Em *Uma Longa Viagem* a diretora não detalha *como* o cinema desempenhou essa função em sua vida. Diz apenas, a partir do 27º minuto do filme – quando surgem diversas imagens de arquivo de franceses celebrando o fim da Segunda Guerra Mundial –, que "gosta e precisa" dos momentos em que "a humanidade suspira como se o mal tivesse sido definitivamente derrotado", sugerindo uma relação de identificação com as imagens cinematográficas. Na narração, a diretora em *off* continua a explicação com o seguinte texto:

> De tanto mexer em imagens às vezes confundo o que vivi e o que manuseei. Sempre me vi em Paris no dia da libertação, mesmo que eu tivesse nascido depois. Me vejo linda, vibrante, comemorando o fim do Nazismo. Como se o mundo se resumisse naquele dia. Lembro – e aí eu estava lá – com um prazer imenso daquela multidão que se aglomerava na Avenida Presidente Vargas, no centro do Rio, pedindo *Diretas Já*. Mas isso foi muito mais tarde. (UMA LONGA..., 2012, 0h27min47seg, transcrição nossa)

Conforme visto anteriormente, a prática cinematográfica de Lúcia Murat já desde o seu primeiro longa-metragem, *Que Bom Te Ver Viva* (1989), parte de uma necessidade interna sua, e muitas vezes associa-se a um processo de elaboração que transcorre também no divã, em um trabalho psicanalítico que a cineasta realiza desde o início dos anos 1980. Sabe-se, por meio de entrevistas suas – concedidas, por exemplo, ao *Making of de Que Bom Te Ver Viva* (2009) – que o cinema é a forma que encontrou para elaborar, também em termos psicanalíticos, o trauma. Isso fica claro no seu depoimento à CEV-Rio, em que Murat também ratifica a importância de fazer filmes sobre a Ditadura Civil-Militar brasileira, afirmando que avançar em direção ao futuro depende da possibilidade de se conhecer o passado, os fatos e a história:

> Restaram pequenas cicatrizes no meu corpo, um problema de sensibilidade na minha perna direita e essa história. Uma história que compartilho com vocês não por desejo de vingança ou masoquismo, mas porque acredito que a única maneira de fortalecemos a democracia nesse país é conhecendo nosso passado. [...] Depois de 3 anos e meio de prisão, fui solta. É verdade que depois de tudo isso, reconstruí minha vida. Com a ajuda de minha família, de meus amigos e de um processo de análise que durou 25 anos. Mas reconstruir não significa esquecer. Reconstruir significa saber conviver com esses fatos lutando para que não se repitam jamais. O horror à violência e ao autoritarismo passou a fazer parte de mim. (MURAT in A TARDE, 2013)

Subentende-se, portanto, que o cinema para a cineasta Lúcia Murat tem sim um sentido curativo e terapêutico, que lhe traz bem-estar pessoal, mas não somente. É evidente que a cineasta acredita em uma função social do cinema e na possibilidade de obras cinematográficas permitirem certa reparação às vítimas e busca pela verdade histórica, partindo, claro, da rememoração do passado e da inscrição do testemunho de sobreviventes. No centro desse trabalho de memória social por meio do cinema, realizado a partir dos fragmentos existentes – as palavras do testemunho e as imagens de arquivo -, está a própria autoinscrição

da cineasta Lúcia Murat, ela própria testemunha *superstes,* colocando a sua experiência pessoal à serviço de uma narrativa que intrinsicamente tem – como todo testemunho – a intenção de nos transmitir a possibilidade da imaginação (DIDI-HUBERMAN, 2012).

A partir da perspectiva teórica de Georges Didi-Huberman, Lúcia Murat não somente testemunha em *Uma Longa Viagem* como uma sobrevivente, mas realiza um trabalho reflexivo de um terceiro que se debruça sobre os vestígios da história*,* produzindo um trabalho especulativo e imaginativo do saber e do pensar. Ou seja, ainda que a diretora testemunhe no filme, é possível identificar o seu esforço em preservar certo recuo ao construir um eu narrativo (BUTLER, 2015). Mesmo assumindo a enunciação fílmica na primeira pessoa, Murat só dispende de um terço das suas narrações em *off* para se referir à sua experiência de presa política. Todo o restante são narrações que complementam e conduzem a narrativa da viagem do irmão. Nesse sentido, Murat parece tratar a sua própria experiência de vida e memória pessoal como mais uma fonte histórica e material de trabalho. Um trabalho cuidadosamente articulado na trama mais ampla do documentário centrado na viagem de Heitor: o retrato da época em que o Brasil vivia uma ditadura civil-militar.

Além disso, ao produzir imagens sobre as ruínas do presente das instalações prisionais que serviram à ditadura e ao reunir imagens de arquivo de outrora, a diretora de *Uma Longa Viagem* rememora o passado – para além de rememorar o seu passado – segundo uma abordagem dialética, "capaz de manusear em conjunto a palavra e o silêncio, a falta e o resto, o *impossível* e o *apesar de tudo*, o testemunho e o arquivo" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.136), e segundo um olhar arqueológico*,* em que compara "o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido" (DIDI-HUBERMAN, 2017, pp. 40-41). E por que rememorar o passado? Para que o passado não venha a se repetir no futuro jamais. Um temor do espectro do passado, um temor constitutivo do senso comum[122], e também de Lúcia Murat, que diz respeito à perspectiva histórica de viés marxista que explica a "luta travada, na esfera da história, entre a recorrência do passado e a abertura para o novo" (FIGUEIREDO, 2014, p.24).

3.3. QUEM PODE (E DEVE) SE QUESTIONAR: *A MEMÓRIA QUE ME CONTAM*

[122] George Santayana, pseudônimo de Jorge Agustín Nicolás Ruiz de Santayana y Borrás, escreveu, em 1905, em seu livro "A Vida da Razão", a célebre frase que hoje constitui o senso comum: "Aqueles que não podem lembrar o passado estão condenados a repeti-lo". ["*Those who cannot remember the past are condemned to repeat it"*, SANTAYANA, 2005, p.92]

Também o longa-metragem de ficção *A Memória Que Me Contam* (2013) foi um filme que Lúcia Murat precisou fazer. Conforme expresso em dois dos paratextos[123] da obra, nas "Notas de Direção" e em "Pais e Filhos", era antiga a vontade da diretora de fazer um balanço da geração de 1968, da sua geração. Um balanço que, sem ser saudosista, abordasse o sentimento – vivido por ela e por todos os jovens que lutaram contra a Ditadura Civil-Militar no passado – da derrota das utopias revolucionárias. Sobretudo interessava à Murat falar da experiência brasileira, que em sua opinião diverge do imaginário de 1968 mundialmente conhecido. Ou seja, interessava falar de uma juventude marcada pela perseguição política, pela prisão, pela tortura, pelo exílio e pela perda de companheiros. Uma juventude que, passados quarenta anos, ascendeu ao poder – seja via presidência, com a eleição de Dilma Rousseff, uma ex-guerrilheira e presa política, seja via elite cultural, que é o caso de Murat. Nas palavras da cineasta:

> Evidente que eu ascendi ao poder. Então eu tô fazendo um filme um pouco sobre isso, sobre essas culpas, essas sensações de traição, essas utopias que foram derrotadas, como você lida com isso, como é que você não lida. (MURAT, 2012, 5min55seg, transcrição nossa).

O balanço da geração de 1968 em *A Memória Que Me Contam* é, portanto, realizado por personagens com mais de sessenta anos, que aparentam gozar de boa posição social e econômica, e mesmo de relevância cultural e de prestígio político. Não se trata de um filme de época sobre a luta armada, mas de um filme sobre esse passado à luz do presente. Por essa razão, inclusive, a cineasta chama o filme de contemporâneo – afinal, sua narrativa se situa no tempo presente da produção do filme e reflete o contexto e as discussões sociais e políticas do Brasil da época das filmagens[124], em 2011. Porém, consciente de que seu olhar, ou seja, a sua subjetividade, fruto da sua experiência pessoal na luta armada e nos porões da Ditadura, "terá sempre a força desse tempo em que tudo foi vivido no limite" (MURAT, 2013c), a diretora buscou na segunda geração – no olhar dos filhos dos revolucionários – um contraponto dramatúrgico para o filme, chamando, inclusive, a jovem roteirista Tatiana Salem Levy para coescrever *A Memória Que Me Contam*. Murat explica o longa-metragem da seguinte maneira:

> Longe de trabalhar sobre o crepúsculo de uma civilização, este filme quer falar de uma história que ainda está se fazendo: a história da utopia diante do poder, diante

---

[123] Paratextos acessíveis através do site do filme *A Memória Que Me Contam* (2013). Disponível em: http://www.taigafilmes.com/memoria/index.htm

[124] Segundo Lúcia Murat (2013b), fatos ocorridos no Brasil durante o desenvolvimento do filme foram incorporados à narrativa, como a prisão de Cesare Battisti, a publicação pelo governo brasileiro do relatório *O Direito à verdade e à memória* (2007) e a criação da Comissão Nacional da Verdade em 2011.

> das fragilidades, dúvidas e feridas íntimas daqueles que seus filhos ainda consideram como "heróis". [...] Utopias falidas, terrorismo e liberação sexual sob o ponto de vista de duas gerações, um grupo de ex-guerrilheiros e seus filhos, são os temas deste filme. (MURAT, 2013b)

De acordo com a sinopse e o argumento oficiais[125], um grupo de amigos da geração de 1968 se reencontra na sala de espera de uma casa de saúde, quando um deles está morrendo. Cada um dos personagens na sala de espera traz uma questão que liga os anos 1960 às questões atuais – questões agravadas pelo conflito geracional vivido com os filhos, nascidos na década de 1980. Nesse "drama irônico", conforme é definido o filme segundo esses paratextos, a personagem Ana é quem está morrendo: "uma ex-guerrilheira e um ícone da esquerda, ela é o último elo de um grupo de amigos que resistiu à ditadura militar no Brasil" (MURAT, 2013a). Segundo Lúcia Murat, Ana é a síntese de todas as contradições de sua geração, "é o passado heróico e as dúvidas do presente" (MURAT, 2013b), é a ponte entre os mortos e os vivos, e sua existência, beleza, rebeldia, dor e loucura ajudam a minorar a culpa daqueles que sobreviveram sãos à violência e ao terrorismo de Estado.

Por uma escolha de direção, Ana aparece ao longo de todo o filme como uma presença fantasmática, no corpo de uma jovem mulher interpretada pela atriz Simone Spoladore, à exceção de uns poucos planos, sobretudo detalhes, de uma senhora acamada. Para Murat: "A decisão de deixar Ana eternamente jovem partiu da dificuldade que temos em *decifrar um mito*" (MURAT, 2013b, grifos nossos).



Figura 18: Ana no presente do filme A MEMÓRIA...

Ana, conforme foi trabalhado anteriormente, é personagem livremente inspirada na pessoa real de Vera Silvia Magalhães, a célebre ex-guerrilheira brasileira e única mulher a sequestrar o embaixador estadunidense Charles Burke Elbrick em 1969. Amiga pessoal de Murat e falecida em 2007, o longa-metragem é claramente em sua homenagem. Para Murat, Vera de fato pode ser considerada "verdadeiro ícone da resistência e da esquerda brasileira" (MURAT, 2013b) e um mito para a sua geração:

---

[125] Sinopse em Ibidem.

> Vera Silvia Magalhães, que inspirou a personagem central do filme, Ana, era uma ex-guerrilheira, uma das responsáveis pelo sequestro do embaixador norte-americano no Brasil em 1969, que se tornou um mito da esquerda. Muito torturada, depois da prisão e do exílio, nunca mais voltou a ter uma participação importante na sociedade brasileira.
>
> Diversas vezes foi internada em crises psicóticas, quando a experiência da tortura voltava como se nunca a tivesse abandonado. Teve câncer duas vezes. Nestes momentos de internação, todos os amigos da época, ex-companheiros, ex-guerrilheiros, grupo do qual eu participava, se reuniam no hospital. Nos intervalos destas crises, continuava angariando admiradores de diversas idades, atraídos por seu senso de humor apurado, inteligência e capacidade de sedução que ela ainda exercia mesmo estando muito debilitada.
>
> Em 2007 foi internada com um enfisema e o corpo já combalido de todas as doenças e dos muitos remédios psiquiátricos. Os amigos achavam que seria mais uma internação. Ela morreu depois de um mês, causando uma grande comoção entre os muitos daqueles que resistiram à ditadura brasileira. (MURAT, 2013b)

Apesar de *A Memória Que Me Contam* ser um filme sobre a construção desse mito particular chamado Vera Silvia Magalhães e uma homenagem póstuma, segundo consta na entrevista a Eduardo Morettin e a Mônica Almeida Kornis (2018), Lúcia Murat diz ter idealizado o filme muito antes do falecimento da amiga – "uns 20, 25 anos antes", ainda na década de 1980. Desde sua concepção, a ideia do longa-metragem já girava em torno de Vera, de sua história de vida e de sua capacidade de reunir os amigos de guerrilha e de promover discussões. Nas palavras de Murat, a ideia do filme surgiu quando Vera voltou para o Brasil na anistia, teve os primeiros surtos e, nos anos seguintes, várias doenças:

> Nesses momentos, nós nos reuníamos em torno dela. E foi ali que pensei em fazer o filme. Porque ela era uma pessoa extremamente sedutora, extremamente brilhante e reunia em torno de si as pessoas mais variadas, como se fosse um elemento de ligação. Lembro que pensei "meu Deus, eu queria fazer um filme sobre todos nós aqui, discutindo, discutindo, discutindo em torno de uma pessoa que você não via nunca". Surgiu, então, o filme do Denys Arcand, *O Declínio do Império Americano* (1986), e falei "cara, ele roubou minha ideia". Ao mesmo tempo, *para mim era impossível fazer aquele filme com a Vera viva*. (MURAT in MORETTIN, 2018, p.143, grifos nossos)

O desejo longamente alimentado de transformar em filme, em imagens cinematográficas, uma série de discussões que revisavam e atualizavam o passado da resistência, só pôde ser concretizado após o falecimento de Vera Silvia Magalhães em 2007. Ou seja, Lúcia Murat – comovida pela experiência de reencontrar amigos da luta armada na sala de espera de uma casa de saúde, onde Vera de fato ficou internada por um mês até falecer – pôs-se a retrabalhar o roteiro de *A Memória Que Me Contam* e a fazer o filme que finalmente existe.

Tratando de intenções, Lúcia Murat diz que jamais teve a intenção de fazer um inventário a mais das utopias de 1968, ou um filme-tese sobre o legado de sua geração. Ao contrário. As questões levantadas por Murat no filme partem de alguém que, mesmo ainda se

dizendo de esquerda e progressista, colocou-se publicamente crítica aos governos do Partido dos Trabalhadores[126]. Nesse sentido, Murat propõe uma revisão crítica da esquerda brasileira, abordando temas espinhosos e controversos, tais como: o fuzilamento de companheiros de luta armada por alguns guerrilheiros; a discriminação que recai sobre aqueles que não resistiram à tortura e delataram; o conservadorismo dos ditos libertários frente à homossexualidade; a defesa da ditadura do proletariado pelos revolucionários; e o abandono do projeto de um governo de esquerda pela geração dos 1960 ao ascender ao poder. Murat inclusive diz:

> Eu acho que tem muita gente que não gostou, mas eu tenho uma história "heroica" no Brasil, as pessoas têm medo de me "bater", de bater em mim, então ficou aquela coisa assim. Meio... hmhmhm e não se discutiu, eu achei que ia ter uma discussão maior dentro da esquerda, a própria esquerda que eu queria muito que discutisse algumas questões ali colocadas, não discutiu. Recua, um comentário ou outro "não devia ter abordado isso, não devia ter falado isso", mas assim muito.... e não discute. Mas o filme está aí, vai ficar, como tudo no Brasil é demorado, daqui a algum tempo vai conseguir falar mais.... Porque eu acho que tem várias pessoas como você ou como eu, da nossa geração que tem uma visão critica, vários amigos meus, historiadores, que têm. (MURAT in TAUFER; SPIESS, 2014, p.11).

Apesar do tom crítico, Murat tampouco teve a intenção de fazer "um *Invasões Bárbaras*[127] com um molho brasileiro" (MURAT, 2013b). Esse comentário da diretora se deve ao fato de que Denys Arcand – o cineasta canadense que dirigiu, em 1986, o filme que "roubou a ideia" de Lúcia Murat – retomou o universo narrativo de *O Declínio do Império Americano* dezoito anos depois, lançando em 2003 o longa-metragem *Invasões Bárbaras*, que inegavelmente se assemelha à ideia desenvolvida por Lúcia Murat em *A Memória Que Me Contam.* Também na ficção canadense, um grupo de amigos – os mesmos do filme de 1986 – se reencontra por ocasião da despedida de um dos personagens, Remy. Tal como Ana, Remy encontra-se doente, em estágio terminal.

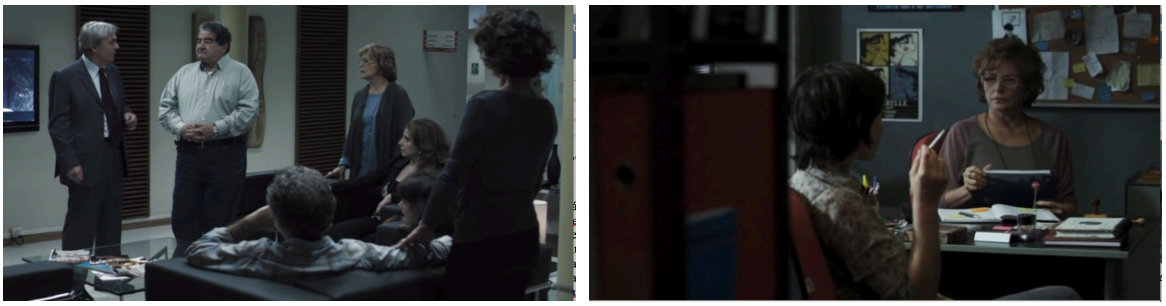


Figura 19: A cineasta Irene Constantino e seus amigos, em A MEMÓRIA...

[126] MURAT in TAUFER; SPIESS, 2014, p.14, grifos nossos: "Quando eu votei na Dilma, eu chorei quando eu votei e o PT já tinha o escândalo do mensalão, já estava com essas alianças espúrias, já tinha tudo isso que a gente critica. Mas a minha relação com ela, quer dizer, o fato de uma pessoa como eu estar lá e estar com um discurso, ainda não uma pessoa que mudou de lado, não um Cabo Anselmo, nada disso, uma pessoa como eu, pensado tudo que a gente viveu isso tudo foi uma sensação de vitória muito grande. Hoje em dia uma grande parte da esquerda tem uma visão muito critica do PT, muito muito critica".

[127] Filme de 1986, do diretor canadense Denys Arcand.

Sobre a inevitável comparação, Lúcia Murat diz o seguinte:

> Não me lembro se eu já estava fazendo o *A memória* ou não quando, muito tempo depois, veio *As invasões bárbaras* (2003). Mas eu dizia sempre que existia uma grande diferença entre este filme de 2003 e nós por dois motivos: primeiro, porque sofremos de uma maneira terrível e eles não – a juventude canadense não tinha sido assassinada, aprisionada, morta, exilada. E, segundo, porque estávamos no poder e eles não. [...] Tinha uma terceira coisa que nos diferenciava – *As invasões bárbaras*, por uma questão dramatúrgica, atingia mais o público por ter o antagonista muito definido. Os antagonistas lá eram os filhos, que ou eram do mercado financeiro ou eram drogados. Eu quis fazer um filme que não tivesse um antagonismo definido, que esses filhos não fossem os antagonistas, que eles fossem uma representação da gente em um outro momento histórico. (MURAT in MORETTIN e KORNIS, 2018, p.143)

Cabe destacar que *A Memória Que Me Contam* se assemelha a *Invasões Bárbaras* também porque retoma personagens já existentes, no caso retoma a personagem alter ego de Lúcia Murat em *Que Bom Te Ver Viva*, filme lançado 24 anos antes. Como bem observou Kornis na entrevista com Lúcia Murat, a personagem de Irene Ravache (que no filme se chama, inclusive, Irene), por ser uma cineasta e estar fazendo um filme sobre os anos 1960, carrega um inegável "traço autobiográfico" (MORETTIN e KORNIS, 2018). Observação endossada por Murat[128], que considera o traço autobiográfico estar mais claramente presente em *A Memória Que Me Contam*, do que no próprio *Que Bom Te Ver Viva.*

Ainda que Lúcia Murat reconheça o traço autobiográfico na personagem Irene Constantino, reiteradas vezes a diretora defende o caráter ficcional dessa personagem, atestando não ser ela própria, mas, sim, uma personagem fictícia livremente inspirada na sua experiência de vida. De certa maneira, Murat – cineasta que enxerga como limite do documentário o compromisso com os fatos – celebra a grande liberdade que a ficção oferece para não somente contar uma história, mas para narrar a si mesma:

> Quando se trabalha com a ficção com um viés documental como em Que bom te ver viva há uma grande liberdade e você pode, por exemplo, colocar a Irene falando coisas que você nunca falou na vida, vivendo coisas que você nunca viveu na vida, mas que tenham alguma coisa sua, que sejam fundamentalmente você. E ela amplia isso. Mas ao dizer "eu sou a Lúcia", como no Uma longa viagem, não se pode fazer isso. Quero dizer, acho que esse também é o limite do documentário, entendeu? Você não pode inventar uma história. (MURAT in MORETTIN e KORNIS, 2018, p.147, grifos nossos)

A ambivalência da personagem protagonista é o tema abordado na entrevista realizada com a diretora Lúcia Murat, a roteirista Tatiana Salem Levy e a atriz Irene Ravache em *Duas Vezes Irene* (2013), um dos vídeos *making of* de *A Memória Que Me Contam* produzidos pela produtora Taiga Filmes, da qual Murat é sócia-diretora, e disponíveis no canal *youtube* da empresa. Esse vídeo *making of*, aliás, carrega no título um interessante jogo de

[128] MURAT in MORETTIN e KORNIS, 2018, p.140.

palavras. *Duas vezes Irene* porque Irene Ravache interpreta duas vezes o mesmo papel, mas também porque a personagem alter ego de Lúcia Murat em *A Memória Que Me Contam* chama-se "*Irene* Constantino", mesmo nome da atriz que empresta seu corpo e sua voz à personagem, Irene Ravache. Segue a transcrição da entrevista:

> [Lúcia Murat] – O personagem Irene na verdade foi escrito para a Irene Ravache, né? Porque era uma retomada do personagem do *Que Bom Te Ver Viva* feito pela Irene Ravache 20 anos atrás.
>
> [Cena de Que Bom Te Ver Viva]
>
> [Tatiana Salem Levy] Sempre quando eu escrevia as cenas da Irene eu pensava já na Irene Ravache, aquela cara que me vinha.
>
> [Lúcia Murat] – Tinha evidentemente um lado afetivo, quer dizer, de ter sido uma excelente experiência, né, de trabalhar com a Irene no *Que Bom Te Ver Viva* e foi muito bom. Quer dizer, a gente ensaiou bastante. Eu acho que a gente tem uma integração muito boa, né. Obviamente que foi difícil, né? Muito difícil a gente retomar um personagem 20 anos depois, foi difícil pra mim e pra ela.
>
> [Irene Ravache] – Agora, quase 20 anos depois, veio outro convite pra fazer esse filme, que eu aceitei, fiquei encantada com o filme. Tinha uma coisa que era muito sedutora, que é voltar a fazer o mesmo... se não é o mesmo papel, é um pouco a mesma personagem, se não é a mesma personagem, é o mesmo papel. Porque eu volto a fazer a Lúcia, uma diretora, uma cineasta. E essa cineasta é a Lúcia! Ela me colocou inclusive de óculos [veste os óculos de sua personagem que se assemelham aos óculos usados por Murat]. É a Lúcia.
>
> [Cenas de bastidores das filmagens de *A Memória Que Me Contam*]
>
> [Lúcia Murat] – E acho que o resultado é muito bom. Quer dizer, esse desafio que foi a gente voltar a viver aquela experiência, né, pensar o que que tinha acontecido 20 anos depois, quer dizer, criar esse personagem também, que obviamente é um pouco inspirado na minha experiência, mas não sou eu. Quer dizer, como tudo no filme, aliás, o filme é totalmente ficcional, o grande prazer que é fazer uma ficção que é essa liberdade que você tem de criar essas personagens, né?
>
> [Cena de *A Memória Que Me Contam*] (DUAS VEZES IRENE, 2013, transcrição e grifos nossos)

Portanto, assistindo ao filme, o espectador sente a presença de autor (SCAMPARINI, 2014) e reconhece o *self* da diretora na personagem de Irene Constantino. Primeiro, porque Irene é assumidamente uma cineasta. Segundo, porque a personagem propositalmente remete à pessoa da Lúcia Murat: elas são todas duas cariocas, têm a mesma idade, parecem pertencer à mesma classe social e ao mesmo grupo cultural, e compartilham o mesmo estilo de penteado e vestimenta – até os óculos se assemelham. Terceiro, porque ao escolher retomar *a mesma* personagem de *Que Bom Te Ver Viva*, Murat cria um elo de ligação entre os filmes, que o espectador conhecedor de sua filmografia e de sua biografia consegue

facilmente identificar[129]. E, quarto, por considerar nos paratextos de seu primeiro longa-metragem a personagem de Irene Ravache seu próprio alter ego, Murat instrui o espectador a transferir esse atributo de uma a outra personagem – se é a mesma personagem, é mais uma vez seu alter ego.

Essa ambivalência é tornada visível e mesmo didaticamente transmitida no vídeo *making of Duas Vezes Irene,* quando são utilizados registros dos bastidores da filmagem de *A Memória Que Me Contam*, em que a atriz e a diretora estão lado a lado, exalando semelhanças físicas e gestuais. Além disso, o vídeo encerra exibindo o excerto de uma cena de *A Memória Que Me Contam,* na qual Irene e Paolo – personagem interpretado por Franco Nero e livremente inspirado em Cesare Battisti – conversam durante um jantar no restaurante sobre o fazer cinematográfico. Essa é uma das cenas do filme em que fica mais evidente o traço autobiográfico de Lúcia Murat na personagem Irene Constantino, e de onde é possível depreender um paralelo entre o discurso em primeira pessoa da personagem de ficção e um relato da própria diretora, mascarado pela terceira pessoa de um outrem fictício, ou seja, mascarado por uma alteridade construída pela autora:

> [Irene] – Paolo, eu acho que estou ficando louca. Eu fico fazendo os cálculos do tempo de vida que me resta. E eu tomo por base a vida média dos meus pais.
>
> [Paolo, em italiano] – *Por referimento*.
>
> [Irene] – É, uma referência. É isso. Uma referência. Aí, eu fico pensando o tempo que me resta de vida e quantos filmes eu ainda posso fazer. E quando eu vejo que estou fora do prazo, eu entro em pânico. Paúra! (A MEMÓRIA..., 2013, 44min43seg, transcrição e grifos nossos)

Mesmo que não passe de mera verossimilhança o pânico experimentado por uma cineasta sexagenária, quando pensa na finitude da vida e do seu fazer cinematográfico – é possível inferir que Irene Constantino corresponde fundamentalmente ao *self* de Lúcia Murat. Ou seja, é possível interpretar que esse pânico existe de fato, para além do véu da ficção, e tomar esse relato da personagem fictícia como um testemunho da diretora – um testemunho que extrapola o fato e que, como disse Lúcia Murat, "amplia isso" por meio da liberdade própria da ficção. Tal como essa cena, há outras no filme em que a diretora inscreve na obra o referente de seu si mesmo, permitindo ao espectador traçar o paralelo entre a personagem da ficção e seu eco existencial – a pessoa real da cineasta.

Aos 17min14seg, em outro diálogo com Paolo, o *métier* de Irene Constantino, cineasta, é primeiro apresentado no filme – de maneira mais sutil. Nessa cena, o ex-guerrilheiro

---

[129] Um espectador que não tenha o conhecimento prévio, ou seja, que não tenha visto o primeiro longa-metragem ou ouvido falar da história de vida de Lúcia Murat, não realiza essa leitura.

italiano pergunta à Irene: "Por que você não faz um filme só pra ela?", referindo-se à Ana. Ao que Irene responde: "Pra descobrir por que a amamos tanto? Pode ser um bom título....". No minuto 21 e meio, Irene assiste a imagens de arquivo de manifestações contra a ditadura civil-militar brasileira em uma sala de projeção reservada só para ela, dando a entender que faz pesquisa para a realização de um novo filme sobre o referido período histórico. No minuto 27 e meio, Irene aparece em seu escritório, onde se podem identificar os cartazes dos filmes *Querelle* (Rainer Werner Fassbinder, 1982) e *Doces Poderes* (Lúcia Murat, 1996). Nessa cena, Irene diz para Ana que trabalha muito, ao que a amiga completa: "e obsessivamente". A partir do minuto 39 do filme, Irene aparece em cena, sentada no chão de sua sala, pesquisando fotografias antigas, em meio a livros sobre as vítimas da Ditadura. Há fotografias de Ana e de Vera Silvia Magalhães dispostas lado a lado, dando a impressão de que a personagem Irene faz um filme para Ana, ao mesmo tempo em que Lúcia Murat faz um filme para Vera. Na sequência, no minuto 78, reforça-se a impressão de que Irene faz mesmo um filme sobre as décadas de 1960-70, quando assiste ao registro da chegada no exílio de Cesar Benjamin.

Entretanto, a autoinscrição fílmica definitiva de Lúcia Murat vem no instante em que surge o filme dentro do filme, ou seja, quando, em 1h31min12seg, as imagens de Ana, inicialmente projetadas sobre o caixão na cena de seu velório, aparecem exibidas na grande tela de uma sala de cinema. Então, no contraplano, na plateia, vê-se Irene ao lado do filho e da jovem amiga fantasmática, assistindo, feliz, ao filme que fez para Ana. Consecutivamente, surge em tela cheia uma cena de Ana na praia lendo um jornal, dando a entender que essa personagem fantasmática, interpretada pela atriz Simone Spoladore, é também a personagem do filme de ficção dirigido por Irene Constantino – o que torna Simone Spoladore simultaneamente a atriz de dois filmes, concomitantemente interpretando Ana e Vera Silvia Magalhães, em *A Memória Que Me Contam* e no filme dentro do filme. Essa metalinguagem envolvendo as personagens Irene e Ana já constava do argumento de *A Memória Que Me Contam*, em que se lê:

> IRENE, cineasta, está editando um filme que tem a ver com os anos 60. […] A morte de ANA reúne os amigos. No cemitério, ante-sala da cremação, estão todos para uma última homenagem. Nada funciona como deveria - cd não toca na hora, projeção não funciona, microfone falha, flores se atrasam. Na tela grande, essas imagens aparecem de novo, mas dessa vez tudo funciona. É uma bela e perfeita cena cinematográfica onde ANA tem a despedida que seus amigos gostariam que tivesse. *IRENE está feliz de ter conseguido realizar um belo filme sobre a amiga. O espectador entende que o filme de IRENE é o filme sobre ANA. O cinema como o sonho possível.* (MURAT, 2013a, grifos nossos)

Por fim, um letreiro aparece imediatamente após essa última cena acabar, em 1h32min48seg, com o plano próximo (*close*) de Ana e Irene felizes. O texto "porque a

amávamos muito" surge não como título de *A Memória Que Me Contam,* mas como dedicatória do filme a Vera Silvia Magalhães. Esse texto parece responder à pergunta que Irene se fez, no minuto 17 de filme, na cena com Paolo: "Por que a amamos tanto?". A retomada desse texto constitutivo da dramaturgia na forma de um letreiro do filme reforça o cruzamento entre as enunciadoras Irene Constantino, personagem de ficção, e Lúcia Murat, pessoa real e diretora da obra cinematográfica em questão.

Como expresso no primeiro capítulo desta dissertação, são várias as situações em que o filme instrui o espectador a operar a leitura documentarizante, cruzando ficção e não-ficção. Porém, essa dedicatória faz mais, ela serve para o filme informar ao público que a personagem fictícia Ana é um pouco a pessoa real Vera Silvia Magalhães – efetivamente a sequestradora do embaixador norte-americano[130]. Consequentemente, a dedicatória também informa que Irene Constantino é, por sua vez, um pouco Lúcia Murat, já que a diretora de *A Memória Que Me Contam*, tal como a personagem protagonista, de fato homenageia a ex-guerrilheira e amiga pessoal, já falecida. Portanto, a leitura autobiográfica, ou seja, o momento em que Irene Constantino é lida como Lúcia Murat, torna-se inevitável e inescapável diante da combinação entre o letreiro de dedicatória, e a cena do filme dentro do filme – que o crítico e roteirista Fábio Andrade chama de "dobra metalinguística final"[131] (2012). Com essa dobra, mais do que uma autoinscrição fílmica, Lúcia Murat realiza uma autodeclaração, afirmando a sua identidade de cineasta que faz-um filme sobre a amiga guerrilheira – uma mulher que sequestrou o embaixador norte-americano, que foi presa, torturada e exilada, que sucumbiu a doenças psiquiátricas, adoeceu e veio a falecer rodeada de amigos. É como se a diretora declarasse "esse *self* retratável *sou eu*".

Essa dobra é tão inextricável que, em *Notas de Direção*, justamente na passagem em que conclui o texto, Lúcia Murat deixa ainda mais evidente a concomitância entre o factual e o ficcional na construção de seu si mesmo, de seu *self* retratável. Ao se referir ao cinema como sonho possível, Murat mescla a terceira pessoa da ficção – a sua personagem alter ego, Irene Constantino – e a sua própria primeira pessoa:

> Uma questão é comum a todos que se reencontram naquela sala de espera: o que é

[130] Os demais pressupostos contidos na ficção – de que Ana foi presa, torturada e exilada, de que surtou, adoeceu e veio a falecer rodeada de amigos – também se tornam passíveis de serem tomados como dados de realidade.

[131] ANDRADE, 2012: "A Memória que me contam sobrevive e padece nesse limbo entre o fato e a crença, a percepção e o sentimento, o choque de realidade e a auto-ilusão. E se sobrou apenas um fantasma, o melhor é projetá-lo em uma sequência de slides, sobre um caixão que escoa lentamente pra tela do cinema, em uma dobra metalinguística final que inclui nossos incômodos, simpatia e até a ponta de pena que vira e mexe coça nossos ouvidos ao longo da sessão. Nessa impossibilidade de ser outro, o filme é o que é, o que pode e consegue ser. Esta inteireza moribunda desfila à nossa frente, e a única reação possível é observá-la em sua passagem, com o silêncio do luto pela morte de alguém que não conhecemos".

> sobreviver? Que pulsão os levou a optar pela vida? *No caso de IRENE, essa resposta está no cinema*. *Meus filmes* de alguma maneira sempre trataram da ditadura/violência, do conflito de gerações e do cinema. Em *A memória que me contam* o cinema é o sonho *que me restou* possível. (MURAT, 2013b, grifos nossos)

Então, se em *Que Bom Te Ver Viva* ficou implícito, e em *Uma Longa Viagem* explícito, que o cinema ajudou Lúcia Murat a sobreviver, em *A Memória Que Me Contam* afirma-se que o cinema restaura a alegria, o sonho (as utopias, como os grandes relatos iluministas que orientaram as mobilizações humanistas e libertárias de 1968) e, conseguintemente, a capacidade da cineasta de seguir (sobre)vivendo – feliz e realizada. Um relato pessoal que ganha força e relevância no contexto contemporâneo, de guinada subjetiva e de crise dos sistemas explicativos totalizantes. Com a criação de Irene Constantino, mais uma vez Murat enuncia a importância que o cinema teve para si, o que acontece tanto por meio dos paratextos de *A Memória Que Me Contam* – conforme o trecho supracitado –, quanto por meio do texto fílmico. A cena de Irene feliz e realizada diante da exibição em tela grande de seu filme sobre Ana é bastante expressivo do papel do cinema para a diretora, seja ela Irene Constantino, seja ela Lúcia Murat. Inclusive, surpreende o quão evidente seja a intenção da diretora de se autorrepresentar[132] por meio de uma personagem cineasta que expressa prazer em ver a exibição pública de seu próprio filme. De alguma maneira, Irene antecipa o prazer que Lúcia Murat certamente sentiu ao ver seu filme *A Memória Que Me Contam* projetado em tela grande, na sala de cinema. Com a "dobra metalinguística final" (ANDRADE, 2012), portanto, Lúcia Murat logra produzir um *self* retratável de um si mesmo futuro, ou seja, uma Lúcia Murat que ainda não viveu a experiência retratada (a não ser nos filmes pregressos).

A questão do cinema ser o recurso de sobrevivência para Lúcia Murat, porém, não é o que se sobressai em *A Memória Que Me Contam*. O longa-metragem constrói no enunciado um *quem* contundente que pode (e deve), no presente, se questionar e promover a discussão sobre o passado de luta armada e de resistência à Ditadura Civil-Militar – além de homenagear a companheira Vera Silvia Magalhães. Ainda que os ex-guerrilheiros da geração de 1968 possam sê-lo, com todas suas aparentes fragilidades, dúvidas e contradições, é importante ressaltar que o *quem* realmente capaz de recordar o passado e atualizá-lo na forma de um filme é, na ficção, a personagem de Irene Constantino e, na vida real, a própria Lúcia Murat – ambas cineastas que conseguem de fato transformar em imagens uma série de discussões, e produzir

[132] A intenção de autorrepresentação é, para Laura Rascaroli (2012), o que qualifica a obra como autorretrato audiovisual.

um bem cultural, um filme, bastante evocativo de um discurso situado, de uma perspectiva comum ao grupo de pessoas a que faz parte.

Em entrevista a Anke Spiess, jornalista da rádio e tv alemãs, e a Lutz Taufer, membro da diretoria da organização Weltfriedensdienst, Lúcia Murat reconhece que a passagem do tempo decorrida entre a realização dos filmes *Que Bom Te Ver Viva* e *A Memória Que Me Contam* – filmes exibidos nas "Jornadas Nunca Mais Brasilientage", em 2014 na Alemanha – é a grande responsável pela sua mudança de perspectiva sobre esse passado histórico e essa experiência de vida.

> Eu acho que foi interessante o que vocês fizeram aqui, de colocar os dois filmes [*Que Bom Te Ver Viva* e A *Memória Que Me Contam*], porque eles são bem diferentes. Eu acho que um filme, – independente do cineasta –, ele representa não só aquilo que ele trata, mas a época que ele foi feito, – ele é um espelho da época. Naquele momento que eu fiz o filme, a dor era muito forte, a raiva era muito forte, eu acho que isto está muito representado no "Que bom te ver viva". *Vinte anos depois, na "A Memoria que me contam" é muito mais uma reflexão, uma critica, é muito interessante você ver. Não que eu tenha mudado, ninguém passou para o outro lado, nada disso, mas são dois momentos diferentes, vinte anos se passaram, você não pode ser igual.* (MURAT in TAUFER; SPIESS, 2014, p.12, grifos nossos)

Passados 20 anos, Irene Constantino não pode ser igual à personagem alter ego de *Que Bom Te Ver Viva,* da mesma maneira que Lúcia Murat não pode ser a mesma pessoa de 40 anos atrás, quando pegou em armas para lutar contra a Ditadura Civil-Militar brasileira. E é isso o que Murat afirma em *A Memória Que Me Contam*, performando a sua identidade contemporânea, de cineasta experiente que recuperou a fala e o lugar no mundo, após um longo período de silêncio, de isolamento e de confinamento imposto pela prisão, que marcou a sua história de vida. Ao mesmo tempo em que externa dúvidas pessoais e questionamentos interiores, a diretora manifesta a sua nova arma de luta contra o espectro da ditadura: o cinema. Munida de um *self* ambivalente, a diretora demonstra que, no presente, a luta se dá no campo do simbólico, por meio do cinema – haja vista a capacidade dessa forma narrativa de evocar memórias, de construir discursos, de produzir afetos e de fazer política[133]. E como resposta política, a diretora expressa querer viver intensamente, com o seu duplo Irene, não o tempo perdido, mas o tempo que lhe foi retirado e que, por meio do cinema, reclama, retoma, ocupa e recria.

[133] Porque a produção do cinema é dependente do Estado, caberia questionar, em um próximo trabalho, quais as injunções e comprometimentos dessa "arma" de luta política.



Figura 20: Alter ego contemporâneo em A MEMÓRIA...

Portanto, o cinema, para Lúcia Murat, tem sido simultaneamente um espaço de trabalho terapêutico que permite a diretora constantemente elaborar e atualizar a sua experiência traumática, e espaços de realização artística e de produção de obras com valor historiográfico, político e de criação de senso de realidade[134] sobre a Ditadura Civil-Militar brasileira e sobre a resistência. A autoinscrição fílmica da diretora – seja pela personagem alter ego nos filmes *Que Bom Te Ver Viva* e *A Memória Que Me Contam*, seja pela primeira pessoa do documentário autobiográfico *Uma Longa Viagem* – resvala na inscrição de seu testemunho *superstes*, de sobrevivente, nessas obras. Como consequência desse testemunho singular, da condição única de vítima e de sobrevivente da repressão, essas três obras inscrevem o que não se deixa inscrever de modo nenhum, o horror da experiência da tortura, aquilo impossível de provar, impossível de argumentar e impossível de apresentar, que Jean-François Lyotard denomina *diferendo* (1988). E diante do diferendo somos confrontados com a falta, com o silêncio, com aquilo que escapa à estrutura preestabelecida de referência. Disso, desse testemunho e desse *eu* que testemunha da condição única de vítima e de sobrevivente, resulta a performatividade desse cinema.

134 LYOTARD (1988, pp.38-58) diz que o *senso de realidade* é estabelecido por meio de frases que partilham dos mesmos referentes, uma vez que os referentes possuem a dupla capacidade de atribuir e de ser atribuído sentido. Já a realidade, sempre contingente, implica existirem sentidos ainda desconhecidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> "Porque o mundo sobreviveu à sua própria destruição, ele precisa na mesma medida da arte como sua escrita histórica inconsciente" (Theodor W. Adorno)

Este trabalho, em primeiro olhar, aporta uma importante discussão teórica sobre a referencialidade do cinema, em especial, do cinema documentário. A perspectiva levantada pelos autores Roger Odin (2012) e Vivian Sobchack (1999) de que o documentário é um modo de leitura que pode emergir mesmo na ficção, permite não mais debater se um filme, em especial o filme documentário, consegue de todo representar a realidade. Em vez disso, passa-se à perspectiva, fenomenológica, de que cabe ao espectador, por meio de suas faculdades interpretativas, sua experiência existencial e seu conhecimento cultural, enxergar a realidade do referente através do filme, seja ele classificado como documentário, ou como ficção.

Em uma análise mais sutil, todo filme – graças aos regimes de construção de verdade interna à obra, baseados na verossimilhança – refere-se em alguma medida ao real. Contudo, documentário é um conjunto de filmes que, na visão de Odin, porta, no texto fílmico, instruções de leitura documentarizante, leitura essa que aponta para uma origem real do enunciador, tornando o filme um documento da enunciação. Ou ainda, documentário é o filme que, segundo Sobchack, desperta a consciência documentária do espectador, colocando-o em modo de aprendizado, ou seja, deixando-o pré-disposto a relacionar o conhecimento específico advindo da tela, e inscrito na narrativa fílmica, com seus conhecimentos gerais sobre os objetos fílmicos contidos na imagem cinematográfica: os eventos, pessoas e lugares que realmente existem ou tenham existido no mundo, tornando-os, pois, ecos existenciais dos objetos fílmicos em questão.

Essas teorias foram trabalhadas já no primeiro capítulo, na análise da ficção *A Memória Que Me Contam* (2013), de Lúcia Murat. Conseguiu-se, assim, realizar uma importante demonstração de como esse filme, classificado e lido como uma ficção, pode ainda assim conter elementos textuais que ambiguamente instruem o espectador a ler a obra como um documentário e, sobretudo, orientam-no a enxergar na personagem Irene Constantino o seu eco existencial: Lúcia Murat.

A personagem interpretada pela atriz Irene Ravache, segundo assume publicamente a própria diretora, de fato é seu alter ego, tanto nesse filme, quanto em *Que Bom Te Ver Viva*

(1989), e, portanto, *inspirada* na sua experiência de vida e caracterizada intencionalmente à sua semelhança. Consequentemente, a imagem cinematográfica, ao exibir traços da performance de Irene Ravache, porta índices que apontam para a realidade da própria performance de Lúcia Murat – performance no sentido de criação de um *self*, de uma *persona*, na narrativa e na encenação fílmicas pela cineasta.

Ainda que a sua identidade – o seu si mesmo – e a sua história de vida estejam referenciadas nos filmes, a cineasta defende que os referentes não correspondem propriamente à realidade de sua identidade e de sua história de vida por se tratarem de referentes ficcionais. O *eu real* de Lúcia Murat, segundo a diretora, só estaria presente no documentário autobiográfico *Uma Longa Viagem,* por conter traços da sua voz e do seu corpo, e por atender ao compromisso que esse gênero cinematográfico teria com *o que de fato ocorreu* no mundo, e com o que foi de fato dito, pensado e experienciado por ela própria. Ou seja, do compromisso do documentário com a factografia, com *verdade* e, consequentemente, com uma autêntica representação do mundo histórico (NICHOLS, 2005), da realidade. Por outro lado, Murat não nega que a verdade de sua identidade e de sua história de vida estejam presentes – e apresentadas – na ficção, que, para a diretora, é apenas uma *outra maneira* de se chegar à verdade, distinta do documentário.

Tal como Lúcia Murat, Paula Sibilia (2016) distingue a imagem ficcional da imagem factual. Para a autora, que estuda o fenômeno midiático contemporâneo de profusa extrojeção do *eu real* nas redes digitais, a *possibilidade da ficção*, ou seja, a possibilidade de se aplicarem técnicas de narrativização e de estilização das experiências de vida e da própria personalidade nos registros cotidianos e caseiros da "vida banal", vivida e mostrada em tempo presente por um *eu real*, desestabiliza referentes até então presumidos como estáveis[135]. Há de implícito no texto de Sibília a crença em uma "objetividade essencial" (BAZIN, 1991) da imagem fotográfica perdida em razão de uma ficcionalização do real promovida pela espetacularização da vida na contemporaneidade.

Deve-se recordar que mesmo na imagem documentária os objetos fílmicos são apenas referentes. Ou seja, não são o objeto *real* em si. Por mais que André Bazin (1991) tenha argumentado que a dimensão indicial e a natureza ontológica da imagem fotográfica liberavam as artes plásticas da histórica obsessão pelo realismo, ele não deixou de atribuir a realidade do

---

[135] A autora defende que a dimensão indicial da imagem foto-cine-videográfica e a possibilidade de captação mimética do instante do presente fenomenal já não bastam mais para asseverar e atestar a realidade da vida real. Hoje, a realidade para ser percebida como plenamente real deve ser intensificada e ficcionalizada com recursos midiáticos e performáticos por um *eu visível*, *contaminando* – termo empregado pela autora – a percepção de realidade e promovendo a "volatilização do *real*".

referente, mesmo no caso da fotografia, a um efeito de realidade advindo do fenômeno da percepção. Claro que Bazin defendia – e valorizava –uma transferência direta da realidade no caso da fotografia, ou do Santo Sudário de Turim (BAZIN, 1991, p.26). Mas deixou implícito que a transferência de realidade do objeto, *real*, para a reprodução, *semelhante*, ocorre à despeito do meio expressivo ou da técnica de representação, devendo-se à *psicologia da relíquia* e ao *complexo de múmia* que, desde os primórdios, orientam a percepção humana.

Então, presumir que *eu real* de Lúcia Murat no documentário – o traço da própria voz e do próprio corpo da cineasta, no filme *Uma Longa Viagem* – pudesse ser, em razão da natureza ontológica da imagem cinematográfica, um referente mais estável do que o seu alter ego da ficção – a voz e o corpo da diretora dissimulados pelo traço de uma outra voz e de um outro corpo, da atriz Irene Ravache, nos filmes *Que Bom Te Ver Viva* e *A Memória Que Me Contam* – significa desconsiderar a latência do *eu real* de Murat no referente ficcional e, portanto, a capacidade perceptiva do espectador de transferir realidades.

A leitura documentarizante realizada pelo espectador possibilita furar o véu da ficção e enxergar através do seu referente ou máscara ficcional – através da imagem cinematográfica, que não deixa de ser uma reprodução – a *realidade existencial* do objeto fílmico, no caso do *eu real* de Lúcia Murat, uma pessoa que de fato existe no mundo, particularmente na cidade do Rio de Janeiro, desde 1949, e que foi vítima de tortura na ditadura civil-militar brasileira, em 1971.

Consecutivamente, esta dissertação também investigou a epistemologia do cinema documentário, erigida sobre premissas de isenção, objetividade e presunção de verdade do discurso factográfico. Verificou-se que a esse gênero cinematográfico é convencionalmente atribuída uma capacidade de produzir conhecimento verificável. De modo que também aí o *eu* desestabiliza a factografia e seus referentes. Narrativas do *eu*, tais como a autobiografia e o testemunho, são percebidas como sendo necessariamente precárias devido aos limites do que o *eu* pode realmente contar, em razão da opacidade promovida por seu inconsciente e da impossibilidade de se experienciar a própria origem. Essas narrativas também costumam cair em suspeição, devido à autodesignação do *eu* como narrador – implicado – do próprio relato, e devido ao constante *perigo da ficção* (DERRIDA, 2014), da fabulação que assombra, sobretudo, a criação de um *self*, de uma subjetividade alterdirigida, por um *eu* que quer se mostrar para um *outro.*

Documentários, quando passaram a centralizar a sua narrativa na figura de seu diretor, por exemplo, em filmes autobiográficos e expressivos da subjetividade do cineasta, viram a narrativa do *eu* estremecer o próprio conceito de documentário. Essa crise

epistemológica, causada pela guinada subjetiva que impactou todas as ciências ao longo do século XX, chegou, porém, relativamente há pouco no cinema de não-ficção. Segundo Michael Renov (2014), filmes autobiográficos, decerto subjetivos, não eram sequer considerados documentários até os anos 1990. Mesma época, aliás, em que Bill Nichols reformulou a sua canônica teoria de modos de representação do documentário, incorporando à sua lista o *modo performativo* – um modo também ancorado na subjetividade do diretor, dotado de nuanças expressivas e tons evocativos "que constantemente nos lembram de que o mundo é mais do que a soma das evidências visíveis que deduzimos dele" (2005, p.173).

Considerou-se, neste trabalho, que Lúcia Murat relata a si mesma nos filmes *Que Bom Te Ver Viva, Uma Longa Viagem* e *A Memória Que Me Contam*, e que, portanto, esses filmes são narrativas do *eu*. Assim, decidiu-se iniciar o aprofundamento, dentro da teoria literária e da filosofia da narração, a respeito desse tipo específico de narrativa, pesquisa essa que deve ser continuada no futuro, abrangendo, inclusive, as teorias sobre autoria. Por saber que a experiência de vida relatada por Lúcia Murat tinha relação com a sua condição singular e perspectiva única de vítima e de sobrevivente da perseguição política, tortura e prisão na ditadura civil-militar brasileira, começou-se a fundamentação teórica pelo testemunho.

O testemunho pode, à primeira vista, parecer um tema saturado, ainda mais para o espectador que igualmente constata a presença de Lúcia Murat na ficção e concorda que a cineasta testemunha por meio de uma personagem alter ego. Não se trata de afirmar o óbvio, que Lúcia Murat dá seu testemunho pessoal em seus filmes. Mas sim, afirmar que o testemunho é uma chave importante para o estudo de um cinema realizado por cineastas que *sabemos* terem sobrevivido a experiências traumáticas e a acontecimentos catastróficos. Primeiro, porque o testemunho de vítimas e sobreviventes inscreve as por vezes invisíveis marcas da violência e injustiças sofrida pelos vencidos e oprimidos. Segundo, porque, diante da impossibilidade de representar o trauma e de transmitir a realidade da experiência traumática, *performam* um relato que age sobre e afeta, sobretudo emocionalmente, o espectador – um relato que sinaliza a impossibilidade de se compreender o acontecimento relatado dentro de qualquer estrutura pré-estabelecida de referência. Daí a relevância de se compreender, teoricamente, a estrutura dialogal e dimensão fiduciária do testemunho – especialmente do testemunho *superstes* – em relação à discussão sobre a referencialidade do cinema.

Se é o *outro* quem recebe o testemunho que atesta e acredita a realidade do acontecimento relatado, é no espaço da recepção que se estabiliza o referente e se produz a factografia. O paralelo com o cinema se dá na produção de uma leitura documentarizante pelo espectador. Tornar ainda que pontualmente documento um filme ou perceber na imagem

cinematográfica seu eco existencial no mundo, derivando do conhecimento específico da tela para um conhecimento geral acumulado, ascende a discussão sobre o caráter dialogal do cinema. É o espectador esse *outro* quem dispõe das ferramentas para, no espaço da recepção, definir o que é o *real* e o factual, produzindo conhecimento. Ou seja, em ambos campos, a realidade do referente é contingente e depende do sentido produzido no espaço de recepção.

Ainda que toda narrativa do *eu* seja performativa, precária e necessariamente assombrada pela ficção (DERRIDA, 2014), o testemunho *superstes* distingue-se pelo esforço das vítimas e das sobreviventes em transmitir o intransmissível da experiência traumática e positivar, por meio da narrativa testemunhal, acontecimentos catastróficos cuja própria realidade é contingente. Contingente porque o senso de realidade de um dado acontecimento depende do poder de sua interpretação – depende, nas palavras de Marc Nichanian, de um *complot* (um *common plot)* para o qual "o que não tem sentido não tem existência" (NICHANIAN, 2009, tradução nossa)[136]. Esse sentido é, segundo o autor, convencionalmente produzido por narrativas historiográficas que costumam trabalhar com base em provas e em referentes estáveis.

Porém, tanto a ideia de trauma, na psicanálise, quanto a ideia de catástrofe, nos estudos do testemunho, são marcados pelo *diferendo* (LYOTARD, 1988) – aquilo que não se deixa inscrever, aquilo impossível de provar, de argumentar e de apresentar, sinalizado pelo silêncio, pelo não enunciável, pelo não inteligível e pela ausência de referentes. Razão pela qual Nichanian, um descendente de sobreviventes do genocídio armênio (um acontecimento catastrófico até hoje negado pela historiografia internacional), propõe que a realidade – de um fato, ou de um acontecimento – a fim de existir não depende, de nenhuma maneira, do que pode ser dito, conhecido, documentado e arquivado sobre ela.

Logo, para o autor, o testemunho *superstes* não deve disputar narrativas visando a produção de documento e de arquivo, porque essa disputa obedece à mesma lógica da prova, que é a lógica do opressor. E, como se sabe, o opressor determina o é arquivável, produz os documentos oficiais e destrói todas as evidências e indícios que apontam para a existência e a realidade mesma da catástrofe. Para Nichanian, portanto, o testemunho *superstes* deve apenas existir enquanto expressão possível da dor e do luto, enquanto monumento, para "fazer tumba" (*make grave*) da experiência das vítimas da catástrofe. Porém, o autor alerta: "a guerra da memória não termina nunca" (2009, p.65, tradução nossa)[137].

---

[136] NICHANIAN, 2009, p.46. T.N. No original: *"What has no sense has no existence"*.
[137] Idem, p.65. T.N. No original: *"The war of memory is never over"*.

É para o campo da memória que há mais de meio século as artes se voltaram, produzindo o que Márcio Seligmann-Silva chama de *skiagraphias*, uma escritura das sombras, trabalhando com os rastros e índices "que remetem à violência e às injustiças que não podem ou devem ser esquecidas" (2013, p. 48). Essa batalha de inscrição da memória da violência no campo artístico, segundo o pesquisador, tem de ir a contrapelo, buscando restaurar os rastros e a construir presença a partir da ausência. Nas palavras de Seligmann-Silva:

> A arte é vista agora como inscrição do desaparecimento, da dor e da violência. Ela passa a ser meio de luto e de elaboração da perda, mas também meio de denúncia e suporte da memória. Essa arte vai colecionar os rastros, os índices que apontam para a violência que foi dissimulada. A verdade passa a existir dentro de uma ética e de uma política da memória. Contra a falsificação da verdade, a arte se coloca ao lado dos demais discursos que buscam justiça e verdade. A arte ativa seu momento testemunhal. Sendo que [...] agora a testemunha é via de regra a vítima e seu engajamento em sua causa é total. (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 42)

A poética da memória nas artes decorre de um movimento restaurativo e de manutenção da paz mais amplo, que sucedeu o fim da Segunda Guerra Mundial, quando a humanidade confrontou o horror do Holocausto e da produção historiográfica negacionista. Há mais de setenta anos, portanto, os estudos do testemunho, fundamentalmente interdisciplinares, empreenderam nas áreas de História, Literatura, Direito, Psicologia, Neurolinguística, Artes, Cinema, entre outras, o debate sobre o direito à reparação, à memória e à verdade histórica, tendo como base o testemunho *superstes* – porque às vezes o testemunho da vítima e da sobrevivente é tudo o que resta como indício do diferendo e como "história dos vencidos" possível (BENJAMIN, 1987).

Nesse contexto histórico, cujo foco era o bem-estar dos povos e o amparo e às vítimas, criaram-se importantes tratados internacionais, adotados pela ONU, tais como a Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH), em 1948, e os Princípios de Nuremberg, norteadores da jurisprudência internacional, em 1950. Sob uma perspectiva humanista, portanto, muitas nações, preocupadas em não deixar *nunca mais* se repetir horror igual ao experimentado na Europa, tornaram-se signatárias desses e de outros importantes tratados da política internacional, comprometendo-se a implementar em seus territórios marcos regulatórios e medidas executivas a fim de combater, investigar e punir os crimes contra a humanidade[138], sabidamente crimes imprescritíveis, inafiançáveis e não-anistiáveis, que

[138] cf. parecer técnico firmado pelo Presidente do Centro Internacional para a Justiça de Transição, In. SOARES, 2009, p.372 apud GOMES, 2009: "o assassinato, o extermínio, a escravidão, a deportação e qualquer outro ato desumano contra a população civil, ou a perseguição por motivos religiosos, raciais ou políticos, quando esses atos ou perseguições ocorram em conexão com qualquer crime contra a paz ou em qualquer crime de guerra".

incluem a escravidão, a tortura e o desaparecimento forçado de pessoas. Inclusive, segundo o jurista Luiz Flávio Gomes:

> Os Estados que firmaram o Pacto Internacional de Direitos Civis e Políticos e/ou a Convenção Americana sobre Direitos Humanos, adquiriram, em relação ao desaparecimento forçado de pessoas, a *obrigação* de investigar e punir seus fatos constitutivos *e de fazê-lo de acordo com as disposições dos respectivos tratados* (GOMES, 2009, grifos nossos).

A ditadura civil-militar brasileira iniciada em 1964 chegava ao fim em 1985. Em 1988, o congresso nacional aprovava o texto da atual constituição do país, chamada de "constituição cidadã" por, justamente, seguir os preceitos da DUDH. Em 1992, o Brasil tornava-se signatário dos tratados internacionais supracitados e, segundo Gomes:

> Nesta data, portanto, ratificou-se a obrigação do Brasil de apurar os delitos contra a humanidade, cometidos durante a ditadura militar brasileira. Por que dissemos ratificou-se? Porque, pelo *ius cogens* (direito imperativo internacional, emanado dos instrumentos das Nações Unidas, desde 1950), o Brasil já contava com essa obrigação. (GOMES, 2009)

Apesar do Estado brasileiro ter se esforçado em apurar tais crimes por meio das Comissões Nacional e Estaduais da Verdade, abertas em 2011, o Supremo Tribunal Federal já havia votado contra contra a revisão da Lei da Anistia, em 2010. Essa lei de 1979, portanto, contraria as disposições dos tratados internacionais, anistiando crimes contra a humanidade cometidos, sobretudo, por agentes do Estado brasileiro durante o regime militar. Ouviram-se as vítimas e familiares das vítimas. Buscaram-se vestígios. Pediu-se a abertura dos arquivos. Escreveram-se relatórios. Mas esses crimes seguem sem impunes e seus criminosos resguardados.

O mundo atualmente vive uma onda conservadora, de extrema-direita, que, por toda parte, e aqui no Brasil especialmente, antagoniza as conquistas, sobretudo do campo progressista, que beneficiaram a população, por exemplo, no direito à memória, à verdade histórica e à reparação dos crimes contra a humanidade, aqui cometidos durante a ditadura militar. Vimos ascender ao poder, com a eleição presidencial de 2018, militares que, como o próprio presidente Jair Messias Bolsonaro, abertamente negam que o Brasil tenha sido uma ditadura no passado, além de enaltecerem os feitos do regime militar.

Por exemplo, durante a campanha eleitoral, em entrevista à imprensa, o general da reserva Aléssio Ribeiro Souto, um dos militares do grupo técnico responsável por formular diretrizes do plano de governo Bolsonaro, declarou dentre outras barbaridades: "Os livros de história que não tragam a verdade sobre 64 precisam ser eliminados" (SOUTO, 2018). Em janeiro de 2019, com Bolsonaro já presidente, seu filho, o deputado federal e futuro embaixador

do Brasil[139] em Boston, Estados Unidos, Eduardo, também se pronunciou, nas redes sociais, a favor de uma revisão histórica favorável à ditadura nos livros didáticos (SALDAÑA, 2019). Em abril, o então Ministro da Educação, Ricardo Véléz Rodrigues, manifestando opinião similar, disse em entrevista a um jornal:

> O que ocorreu em 31 de março de 1964 não foi um golpe, mas uma decisão soberana da sociedade brasileira [...]. O regime de 21 anos que sucedeu não foi uma ditadura, mas um regime democrático de força, porque era necessário naquele momento […] Mas o que nos interessa é como fazemos para levar às crianças o nosso conhecimento, a nossa metodologia, a nossa pedagogia, para que eles sejam plenamente cidadãos (RODRÍGUEZ, 2019)

Infelizmente, o atual comando da máquina pública brasileira parece cada vez mais interessado em produzir uma revisão historiográfica que sirva de base para uma "nova pedagogia" da população, com a finalidade de libertá-la de 30 anos de doutrinação ideológica da esquerda. Essa *nova* historiografia, negacionista, muito similar à historiografia oficial do regime, necessariamente fere os princípios constitucionais brasileiros e descumpre os tratados internacionais de Direitos Humanos. Acima de tudo, essa versão anti-materialista dos fatos despreza o testemunho das vítimas, que desde a redemocratização, organizaram-se em grupos como "Tortura Nunca Mais" – com o qual, inclusive, estava articulada a própria Lúcia Murat – a fim de tornar público e de trazer à superfície o invisível e silente horror dos porões brasileiros. Desde o princípio, sobretudo para essa parcela da população brasileira, identificada como vítima e sobrevivente de crimes contra a humanidade, a ditadura permanecia como um temido espectro, uma assombração que ameaçava retornar e contra a qual se devia lutar com a política da memória. Foram escritos livros, publicados artigos, realizados filmes e criadas exposições. E, para muitos e por muito tempo, o passado ditatorial deixou de assombrar.

Segundo Vera Lúcia Follain de Figueiredo, o termo "espectro", tal como utilizado, em perspectiva histórica, pelo próprio Karl Marx, designa "uma luta travada, na esfera da história, entre a recorrência do passado e a abertura para o novo" (FIGUEIREDO, 2014, p. 24). Esse termo, porém, muda radicalmente após crítica realizada por Jacques Derrida (1994) ao materialismo histórico e aos binarismos que balizaram a metafísica ocidental, tornando-se uma categoria operadora da fusão entre o visível e o invisível. Segundo Follain, "Derrida recorre ao paradigma da visualidade para valorizar o caráter reiterativo das imagens fantasmáticas, espectrais, não a sua superação no porvir, como pretendia Marx" (2014, p. 24). Isso é, em vez de esconjurar o fantasma do passado que ameaça materializar-se no futuro, transformando-se

[139] Apesar de anunciada a possibilidade de nomeação do filho Eduardo ao cargo de embaixador, até a presente data, o presidente J. M. Bolsonaro ainda não o nomeou oficialmente.

numa realidade viva, deve-se esconjurar a própria ideia de processo histórico e entender o espectro, o fantasma do passado, como aparição provocadora que permanece entre os vivos.

Para Figueiredo e para os autores que ela cita no artigo "Fábulas da vida obscura" (2014), a relação contemporânea entre passado e presente não distingue mais fantasma de realidade efetiva, simulacro de presença real. A disputa situa-se, portanto, entre o que está visível – por conseguinte presente e enunciável – e o que está invisível – logo, ausente, emudecido e inexprimível. Na visão da autora, a virada contemporânea ainda traz mais um elemento que resume a presença no mundo: o *aqui* e *agora*. Agora narrado em primeira pessoa, por um *eu real*, a partir da sua vida cotidiana. Em visão contrária a de Paula Sibilia, Figueiredo entende esse fenômeno como uma virada crítica na qual:

> propôs-se uma outra leitura e interpretação da Grande História, denunciando o privilégio que esta concedia ao sujeito revolucionário em detrimento das vozes anônimas, da dimensão da vida cotidiana em si mesma. O cotidiano, no entanto, nessa nova perspectiva, perdeu o glamour do segredo revelado pouco a pouco, entrevisto por trás dos muros que protegiam a intimidade dos lares. O momento de ascensão da historiografia do privado é também o momento em que tudo se exibe, tudo se confessa, tudo pode ser exposto publicamente pelo próprio protagonista da vida em foco. […] as normas da intimidade, da pessoalidade, que regem a esfera privada se expandem e passam a pautar a vida pública: tendência que atravessa, com diferentes matizes, desde a comunicação de massa até o campo da arte. (FIGUEIREDO, 2017, p. 6)

Lúcia Murat, uma revolucionária e ex-guerrilheira, ficcionaliza-se uma primeira vez, no documentário *Que Bom Te Ver Viva*, passados apenas 5 anos desde a redemocratização. A cineasta encena a si mesma por meio da personagem alter ego interpretada por Irene Ravache, que narra o filme em primeira pessoa. Murat escolhe a esfera do privado para exibir, confessar e expor seus dramas cotidianos, e assim pautar a esfera pública durante a transição.

A diretora então se ficcionaliza uma segunda vez, vinte e cinco anos depois, no clímax dos governos democráticos de verve humanista que sucederam a ditadura militar brasileira. Abandonando a enunciação em primeira pessoa, a cineasta repete no filme *A Memória Que Me Contam,* tanto a sua *proxy,* quanto a historiografia do privado. Ainda que dissimulada pela ficção, trata-se ainda de uma narrativa do *eu* e de uma extrojeção da sua pessoalidade. Em *Uma Longa Viagem* a diretora abre a porta para a sua intimidade e apresenta a sua família, finalmente inscrevendo nesse documentário autobiográfico os traços do seu próprio corpo e da sua própria voz. Também aí a prisão é mostrada do ponto de vista da vida cotidiana de uma detenta. O pátio, as visitas, o radinho na cela, o portão da saída.

Compreender o contexto geral no qual se insere a produção dessa cineasta significa necessariamente estudar o testemunho das vítimas e das sobreviventes de catástrofes, e suas implicações estéticas, políticas e retóricas no campo das artes. É dessa perspectiva e desse

espaço de narração de si mesma, que Lúcia Murat testemunha, do fundo de sua singularidade, em seus filmes, buscando elaborar de modo único e subjetivo sobre o trauma, inscrevendo e restaurando rastros que apontam para as violências e para a destruição, visando verdade, justiça e reparação. Perfurando a lógica historiográfica e tangenciando a psicanálise, vejo, com admiração, Lúcia Murat buscar índices visíveis ou invisíveis do real, e trabalhar com "*todos os tipos de vestígios"* (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 143) – sejam materiais de arquivo, sejam outros testemunhos – a fim de agir, ocupar e resistir – e até mesmo de sobreviver.

Esse cinema testemunhal, decerto contemporâneo, representa e organiza o sensível, deixando e fazendo ver, presentificando os mundos passados e, quem sabe, criando lugar para a ausência. Portanto, a análise de filmes realizados por cineastas *superstes*, tais como Lúcia Murat, deve levar em consideração a sua condição singular e a sua perspectiva única de vítima e de sobrevivente[140]. Sobretudo quando, independentemente de serem documentários ou ficções, esses filmes consistem em narrativas do *eu.* Afinal, não há testemunha mais engajada e interessada em testemunhar do que a vítima e a sobrevivente, que deve ter licença para fabular. Pois a ficção só se torna perigosa quando serve de instrumento do poder.

Esta investigação não tem a pretensão de encerrar essa discussão, muito pelo contrário. Por acreditar na relevância do cinema para a política da memória e para a resistência democrática, este trabalho apenas indica os caminhos a serem percorridos em uma eventual continuidade desta pesquisa, necessariamente interdisciplinar.

[140] Mais recentemente ainda, vemos uma produção importante de "segunda geração", realizada pelos filhos de perseguidos políticos, presos, torturados, desaparecidos e exilados, que também encontram no cinema o espaço do testemunho, da elaboração do trauma e da narração de si. Dentre os quais, os já emblemáticos documentários em primeira pessoa Diário De Uma Busca (2010), de Flávia Castro, e Os Dias Com Ele (2013), de Maria Clara Escobar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. Gesammelte Schriften. Vol. 10.2: **Kulturkritik und Gesellschaft.** Prismen. Ohne Leitbild. Eingriffe. Stichworte. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

ALTER, Nora M.; CORRIGAN, Timothy Corrigan. **Essays on the Essay Film:** Film and Culture Series. New York: Columbia University Press, 2017.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução comentada apresentada como dissertação de mestrado de Alessandro Barriviera, IEL-UNICAMP, 2006.

AUSTIN, John L. **How to do Things with words**. New York: Oxford University Press, 1965.

BARTHES, Roland. **The Pleasure of the Text.** Trad.: Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1975.

_____. **Introduction to the Structural Analysis of the Narrative.** Birmingham: Birmingham University Press, 1966.

BAZIN, André. **O cinema:** ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. (Obras Escolhidas, Volume 1). São Paulo: Brasiliense, 3ª edição, 1987.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENVENISTE, É**. O Vocabulário das Instituições Indo-européias**. Volume II: Poder, Direito, religião, trad. D. Bottmann, Campinas, Unicamp, 1995.

BERNADET, Jean Claude. **O autor de cinema**: a política dos autores: França-Brasil – anos 1950 e 1960. Colaboração: Francis Vogner dos Reis. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2ª edição atualizada, e-PUB, 2018.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral.** (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

BRASIL. SECRETARIA ESPECIAL DOS DIREITOS HUMANOS DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. COMISSÃO ESPECIAL SOBRE MORTOS E DESAPARECIDOS POLÍTICOS. **Direito à verdade e à memória:** Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/dados/livros/a_pdf/livro_memoria1_direito_verdade.pdf . Acesso em: 24 maio 2019.

BRASIL, André. Formas do Antecampo: notas sobre a performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. In: **Revista FAMECOS**. Porto Alegre: PUCRS, v. 20, n. 3, p. 578-602, set./dez, 2013. DOI: http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2013.3.14512

BUSCOMBE, Edward. Ideias de autoria. In: RAMOS, Fernão (org.) . **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Senac, 2005.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Título original: Giving an account of oneself. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1ª.ed., 2015.

CAVARERO, Adriana. **Relating narratives.** Título original: Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Tradução: Paul A. Kottman. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000. Edição eletrônica, 2006.

CASETTI, Francesco. Teorías del Cine. Madrid: Cátedra, 2010. HEATH, Stephen. Comentário sobre "Ideias de autoria". In: RAMOS, Fernão (org.) **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Senac, 2005.

CHLADENIUS, Johann Martin. **Allgemeine Geschichtswissenschaft**. Leipzig: Lankisch, 1752.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, Coleção Debates, 2013.

COQUET, Itauana Fonseca. **Nômades, exilados e sobreviventes**: o íntimo e o público e as imagens da Ditadura Militar no cinema documental contemporâneo brasileiro. Rio de Janeiro: PUC, Dissertação de Mestrado; orientadora: Andréa França Martins – 2014.

DE MAN, Paul. **The Rhetoric of Romanticism**. New York: Columbia University Press, 1986.

DERRIDA, Jacques. **Morada**: Maurice Blanchot. [Título Original: Demeure, Maurice Blanchot]. Tradutora: Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa: Edições Vendaval, 2014.

_____. **Espectros de Marx**: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DIDI-HUBERMAN. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução: NEVES, Paulo. São Paulo: Editora 34, 2ª edição, 2010.

_____. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: Editora KKYM, 2012.

_____. **Cascas**. Tradução: André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

ELLIS, John. A Minister is About to Resign: On the Interpretation of Television Footage. *In:* JERSLEV A, editor, **Realism and 'Reality' in Film and Media**. Copenhagen: University of Copenhagen Press. 2002. p. 193-210. (Northern Lights Film and Media Studies Yearbook).

EITZEN, Dirk. When Is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception. *In*: **Cinema Journal**, Vol. 35, No. 1, Autumn, 1995, pp. 81-102. Austin: University of Texas Press (published on behalf of the Society for Cinema & Media Studies Stable).

ESQUENAZI, Jean-Pierre. L'auteur, un cri de révolte. In: ESQUENAZI, Jean-Pierre (org.). **Politique des auteurs et théories du cinéma**. Paris: L'Harmattan, 2002.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Fábulas da vida obscura: imagens técnicas e anonimato. In: **Rumores**. São Paulo: ECA-USP, vol 8, no 15, janeiro-junho, 2014.

_____. **Ficção e resistência na cultura de arquivo**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Cultura das Mídias do XXVI Encontro Anual da Compós, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo - SP, 06 a 09 de junho de 2017.

GINZBURG, Carlo. **Traces**: Racines d'un Paradigme Indiciaire (1979). ESAD, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: O que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2010.

_____. **Serenidade, presença e poesia**. Organização e tradução Mariana Lage. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

HOLANDA, Karla. A entrevista de Helena/ em torno de A Entrevista (1966). In: AMARAL, Leonardo; ITALIANO, Carla (Orgs.) **Catálogo Retrospectiva Helena Solberg**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2018.

JOFFILY, Mariana. Direito à informação e direito à vida privada: os impasses em torno do acesso aos arquivos da ditadura militar brasileira. In: **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: CPDOC/ FGV, v. 25, n. 49, p. 129-148, jul. 2012. ISSN 2178-1494. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/3766>.

LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Editions du Seuil, 1975.

LYOTARD, Jean-François. **The Differend**: Phrases in Dispute. Trad. Georges Van Den Abebere. Manchester: Manchester University Press, 1988.

MEUNIER, J.P. **Les Structures de l'experiénce filmique**: L'identification filmique. Louvain: Librarie Universitaire, 1969.

NICHANIAN, Marc. **The Historiographic Perversion**. Título Original: *La perversion historiographique. Une réflexion arménienne*. Tradutor: Gil Anidjar. NYC: Columbia University Press, 2009.

NICHOLS, Bill. Representing The Voice of Documentary. In: **Film Quarterly**, Vol. 36, No. 3, pp. 17-30. Los Angeles: University of California Press, Spring, 1983.

_____. **Reality**: Issues and Concepts in Documentary. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

_____. **Bondaries**: Questions of Meaning in Contemporary Culture. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

_____. **Introdução ao documentário.** Campinas: Coleção Campo Imagético, Papirus, 2005.

ODIN Roger. Le spectateur de cinéma : approche sémio-pragmatique. In: **Communication**: Information Médias Théories, volume 13 n°2, automne 1992. Spectateurs. pp. 38-58. Lyon: Persée, 1992.

_____. Filme documentário, leitura documentarizante. Original: Film documentaire, lecture documentarisante. In: ODIN, R.; LYANT, J. C. (Ed.). **Cinémas et réalites**. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1984, p. 263-277. Tradução: Samuel Paiva. São Paulo: Significação, ano 39, nº 37, 2012, pp. 10-30

PERRONE, Claudia e GALLO DE MORAES, Eurena. Do trauma ao testemunho: caminho possível de subjetivação. In: Sigmund Freud Associação Psicanalítica [Org.]., **Clínicas do Testemunho**: reparação psíquica e construção de memórias. Porto Alegre: Criação Humana, 2014.

PIEDRAS, Pablo. **El cine documental en primer persona**. Buenos Aires: Paidós, 2014.

RAMOS, Fernão Pessoa. O que é documentário?. In: RAMOS, Fernão Pessoa e CATANI, Afrânio (orgs.). **Estudos de Cinema SOCINE 2000**. Porto Alegre: Editora Sulina, pp. 192-207, 2001.

_____. **Mas afinal… o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2008

_____. A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. In: **Rebeca**. SOCINE, ano 1, nº 1, 2012.

_____. **A imagem-câmera**. Campinas: Papirus, 2012.

RASCAROLI, Laura. The Self-portrait Film: Michelangelo's Last Gaze. In: LEBOW, Alisa (Ed.) **The Cinema Of Me**: The Self and Subjectivity in First Person Documentary. London & New York: Wallflower Press, Columbia University Press, 2012.

RENOV, Michael. **The Subject of Documentary**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

_____. First-person Films: Some theses on self-inscription. In: AUSTIN, Thomas e DE JONG, Wilma (orgs.). **Rethinking Documentary**: New Perspectives, New Practices. Maidenhead: Open University Press, pp. 39-50, 2008.

_____. Filmes em Primeira Pessoa: Algumas proposições sobre autoinscrição. Título Original: First-person Films: Some theses on self-inscription. Tradução: Gabriel Tonelo. In: BARRENHA, Natalia e PIEDRAS, Pablo [orgs.]. **Silêncios históricos e pessoais**: memória e subjetividade no documentário latino- americano contemporâneo. Campinas: Editora Medita, 2014.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

SANTAYANA, George. **The Life of Reason**: The Phases of Human Progress. New York: Dover Publication, 1980. The Project Gutenberg eBook. Release Date: February 14, 2005 [eBook #15000]. Disponível em: https://www.wikipremed.com/reading/philosophy/The_Life_of_Reason.pdf

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

SCAMPARINI, Julia. Presença do autor: autoficções de Ricardo Lísias e de Lúcia Murat. In: **Itinerários**, nº 36, pp. 277-286, jan/jun, 2013. Araraquara: UNESP, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros. In: **Dimensões**, vol. 30, 2013, p. 17-51, ISSN: 2179-8869. Vitória: UFES – Programa de Pós-Graduação em História.

_____. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: **Psicologia Clínica**, VOL.20, N.1, pp.65–82, ISSN 0103-5665, Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2008.

_____. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. In: **Projeto História**, (30), p. 71-98, jun. 2005. São Paulo: PUC-SP, 2005.

SIBILIA, Paula. **O show do Eu:** a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SILVA, Patrícia Rebello da. **Documentários Performáticos:** a incorporação do autor como inscrição da subjetividade. Dissertação de Mestrado, Orientação: Profa. Dra. Consuelo Lins. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2004.

SOARES, Inês Virgínia Prado; KISHI, Sandra Akemi Shimada (Coord.) **Memória e verdade**: a justiça de transição no Estado Democrático brasileiro. Belo Horizonte: Editora Fórum, 2009.

SOBCHACK, Vivan. Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience. In: GAINES, Jane M e RENOV, Michael (Ed.). **Collecting visible evidence**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, pp. 241-254.

SORLIN, Pierre. Quelq'un à qui parler. in: ESQUENAZI, Jean-Pierre (org.) **Politique des auteurs et théories du cinéma**. Paris: L'Harmattan, 2002. p. 137-163.

SOUZA, Jônatas Xavier. **Que Bom Te Ver Viva:** Memórias e histórias de mulheres que sobreviveram à violência da Ditadura. João Pessoa: UFPB, Dissertação de Mestrado em História; orientadora: Profa. Dra. Telma Dias Fernandes, 2013.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papirus, 2006.

TONELO, Gabriel Kitofi. **O documentário autobiográfico**: o cinema de Cambridge e a obra de Ross McElwee. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Tese (doutorado), Orientador: Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos, 2017.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo, Paz e Terra, 3ª edição, 2005.

WAUGH, Thomas. **The Right to Play Oneself**: Looking Back on Documentary Film. Minnesota: University of Minnesota Press, Visible Evidence Series, 2011.

OUTRAS REFERÊNCIAS

A MEMÓRIA que me contam. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 2013 [produção]. 1 filme formato digital (98min), NTSC, color.

AFFINI, Marcelo; BUCCI, Eugênio. O incrível sequestro de Charles Elbrick. **Superinteressante**, História, 31/10/2016 (Publicado Originalmente na versão impressa em 31/08/1994). Disponível em:<https://super.abril.com.br/historia/o-incrivel-sequestro-de-charles-elbrick/> Acessado em: 04/04/2019.

AGÊNCIA CÂMARA NOTÍCIAS. **Para OAB, anistia a crime de tortura é inconstitucional**. 2013. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/DIREITOS-HUMANOS/442019-PARA-OAB,-ANISTIA-A-CRIME>. Acesso em: 10 jan. 2019.

ANDRADE, Fábio. **A Memória que me Contam, de Lucia Murat.** Cinética, Rio de Janeiro, setembro de 2012, Olhares, Cobertura do 45o Festival de Brasília. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/amemoriaquemecontam.htm

DALARRI, Paulo e al. **Verdade, memória e reconciliação**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 10/12/2014, Opinião. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/199372-verdade-memoria-e-reconciliacao.shtml Acessado em: 06/01/2019.

DE LUCCA, Jamile Garcia. **O crime de tortura na legislação brasileira**. Outubro de 2017. Jus Navigandi. [S.l.] Artigos. Texto selecionado pelos editores. Disponível em: https://jus.com.br/artigos/61600/o-crime-de-tortura-na-legislacao-brasileira Acessado em: 10/01/2019.

DOMINGUES, José António. **Diferendo e Comunicação em Lyotard**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, LusoSofia Biblioteca On-line de Filosofia e Cultura, Estudos e Artigos, 2008. Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/domingues_jose_diferendo_comunicacao_lyotard.pdf

FOLHA DE S.PAULO. **Manual da Redação**. 16. ed. São Paulo: Publifolha, 2010.

GOMES, Luiz Flávio. **Crimes contra a Humanidade**: Conceito e Imprescritibilidade (Parte II). Jusbrasil, s.l., 05 de agosto de 2009. Disponível em: https://lfg.jusbrasil.com.br/noticias/1633577/crimes-contra-a-humanidade-conceito-e-imprescritibilidade-parte-ii

GRILLO, Cristina. **Médico Amílcar Lobo morre aos 58 anos no Rio**. O Globo, Rio de Janeiro, 23/08/1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc230815.htm> Acessado em: 20/09/2018.

IMDB. **Lúcia Murat**. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0613582/#director>. Acesso em: 20/05/2019.

KHEL, Maria Rita *et al*. A lei da anistia deve ser revista após as novas revelações sobre a ditadura militar? SIM. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19/05/2018, Opinião. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2018/05/a-lei-da-anistia-deve-ser-revista-apos-as-novas-revelacoes-sobre-a-ditadura-militar-sim.shtml Acesso em: 12/03/2019

KHEL, Maria Rita. **O Estado fora da lei**. Facebook [S.l.], perfil mariaritakehloficial, 23/06/2017. Disponível em: https://www.facebook.com/mariaritakehloficial/posts/167600493779259/ Acesso em: 12/03/2019

LEAL, Rogério Gesta. (Org.). **Verdade, memória e justiça: um debate necessário**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2012. Disponível em: https://www.unisc.br/editora/index.php?id_livro=348

MAGALHÃES, Vera Sílvia. **Entrevista com Vera Sílvia Magalhães** [12/05/2003, n. ESP004/03]. Entrevistadores: Ana Maria Lopes de Almeida, Ivan Santos, Tarcísio

Holanda. Brasília: Câmara dos Deputados. Entrevista concedida ao Programa Memória Política. Disponível em: http://www2.camara.leg.br/a-camara/documentos-e-pesquisa/arquivo/depoimentos/Memoria%20Politica/Depoimentos/vera-silvia-magalhaes/texto Acessado em: 10/01/2019

MARTINS, Franklin. Manifesto do sequestro do embaixador americano em 1969, por Franklin Martins. **GGN - O Jornal de Todos Os Brasis**, [S.l.], Luis Nassif Online, Blogs, Política, enviado por José Carlos Lima. 02/07/2016. Disponível em: https://jornalggn.com.br/blog/jose-carlos-lima/manifesto-do-sequestro-do-embaixador-americano-em-1969-por-franklin-martins Acessado em: 10/01/2019.

MILANI, Robledo. **As Memórias de Lúcia Murat**. 2012. Papo de Cinema [S.l.], Entrevistas. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/as-memorias-de-lucia-murat/>. Acesso em: 10 jan. 2019.

MURAT, Lúcia. **Argumento**. Site oficial do filme A Memória Que Me Contam. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: http://www.taigafilmes.com/memoria/argumento+a-memoria-que-me-contam.htm

_____. **Notas de Direção**. Site oficial do filme A Memória Que Me Contam. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: www.taigafilmes.com/memoria/notas-direcao+a-memoria-que-me-contam.htm

_____. **Pais e Filhos**. Site oficial do filme A Memória Que Me Contam. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: www.taigafilmes.com/memoria/notas-direcao+a-memoria-que-me-contam.htm

_____. **Sinopse**. Site oficial do filme A Memória Que Me Contam. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: http://www.taigafilmes.com/memoria/pais-filhos+a-memoria-que-me-contam.htm

_____; RAVACHE, Irene. Depoimento [sem data]. **MAKING of** [autoria desconhecida]. In: Que Bom Te Ver Viva. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 1989 – Relançamento Casablanca Filmes, 2009. 1 DVD, 98 min., color, extras.

_____. Depoimento [sem data]. Entrevistador desconhecido. **MAKING of "Uma Longa Viagem", parte 01 de 04**. Rio de Janeiro. Taiga Filmes. 27/04/2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ghmf5JTNzcQ. Acesso em: 20 de Setembro de 2018.

_____; LEVY, Tatiana Salem; RAVACHE, Irene. Depoimento [sem data]. Entrevistador desconhecido. **DUAS IRENES – A memória que me contam**. Rio de Janeiro. Taiga Filmes. 07/06/2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Y-XoQ7NeQlY . Acesso em: 20 de Setembro de 2018.

_____. Depoimento [sem data]. Entrevistadora: Susanna Lira. In **MULHERES em luta [Ep: Lúcia e Estrella]**. Direção: Susanna Lira. Rio de Janeiro: Modo Operante, 2014 [produção]. 1 série televisiva formato digital (25min), NTSC, color. Disponível em: http://gnt.globo.com/programas/mulheres-em-luta/

_____. Depoimento [26/04/2012]. Entrevistador: Luiz Carlos Azedo. **Lucia Murat**. 3 a 1. Rio de Janeiro. TV Brasil. 26/04/2012. Disponível em: http://tvbrasil.ebc.com.br/3a1/episodio/lucia-murat . Acesso em: 20 de Setembro de 2018.

_____. Depoimento [28/05/2013]. **Depoimento de Lúcia Murat à Comissão da Verdade do Rio**. A Tarde, Salvador, 28/05/2013 às 18:39. Notícias, Política. Disponível em: http://atarde.uol.com.br/politica/materias/1506981-depoimento-de-lucia-murat-a-comissao-da-verdade-do-rio Acessado em: 01/09/2016.

_____. Depoimento [29/03/2014]. Entrevistadores: SPIESS, Anke e TAUFER, Lutz. **Entrevista com Lúcia Murat**. Jornadas Nunca Mais Brasilientage. Berlin.

Weltfriedensdienst (WFD). Março a julho de 2014. Disponível em: http://www.wfd-projekte.de/wp-content/uploads/2014/08/L%C3%BAcia-Murat-Endfasung-port-adapt.pdf

O GLOBO. **Em setembro de 1969, embaixador dos Estados Unidos foi sequestrado no Rio**. O Globo, Acervo O Globo, Fatos Históricos, País, 26/07/2013. Disponível em: https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/em-setembro-de-1969-embaixador-dos-estados-unidos-foi-sequestrado-no-rio-9195228 Acessado em: 10/01/2019.

PONTES, Felipe. **STF determina acesso irrestrito a julgamentos políticos da ditadura militar**. Brasília: EBC, Agência Brasil, Geral, 16/03/2017. Disponível em: http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-03/stf-determina-acesso-irrestrito-julgamentos-politicos-da-ditadura-militar. Acessado em 10 de janeiro de 2018.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. **Lei nº 12528, de 2011. Cria A Comissão Nacional da Verdade no âmbito da Casa Civil da Presidência da República**. Brasília, 18 nov. 2011. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12528.htm>. Acesso em: 22 maio 2019.

QUE BOM te ver viva. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 1989 [produção]. 1 filme formato digital (98min), NTSC, color.

RODRÍGUES, Ricardo Vélez. Depoimento [sem data]. Entrevistadores: MURAKAWA, Fabio; ARAÚJO, Carla. Vélez quer alterar livros didáticos para "resgatar visão" sobre golpe. **Valor Econômico**, Política, [s.l], 03/04/2019, às 16h23. Disponível em: https://www.valor.com.br/politica/6195975/velez-quer-alterar-livros-didaticos-para-resgatar-visao-sobre-golpe

SALDAÑA, Paulo. Filho de Bolsonaro propõe revisão histórica sobre ditadura em livro didático. **Folha de S. Paulo**, Educação, 10/01/2019 às 17h36. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2019/01/filho-de-bolsonaro-propoe-revisao-historica-sobre-ditadura-em-livro-didatico.shtml

SOUTO, Aléssio Ribeiro. Depoimento [sem data] Entrevistador: PRAZERES, Leandro. General ligado a Bolsonaro fala em banir livros sem "a verdade" sobre 1964. **UOL**, Eleições 2018, Brasília, 28/09/2018, 04h02. Disponível em: https://noticias.uol.com.br/politica/eleicoes/2018/noticias/2018/09/28/general-ligado-a-bolsonaro-fala-em-banir-livros-sem-a-verdade-sobre-1964.htm

STF. **STF é contra revisão da Lei da Anistia por sete votos a dois**. Notícias STF. 29 de abril de 2010. Disponível em: http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=125515

TREVISAN, Claudia. Anistiados políticos chegam ao poder. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 23 de agosto de 1999, Brasil. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc23089911.htm> Acessado em : 10/01/2019.

UMA longa viagem. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 2012 [produção] 1 filme formato digital (95min), NTSC, color.

VERSIGNASSI, Alexandre. O que é o cão de Pavlov?. In: **Superinteressante**, Ciência, Mundo Estranho, 18 abril de 2011. São Paulo: Grupo Abril, 2011.

GLOSSÁRIO

***Cameo*:** é uma "ponta" que alguma pessoa conhecida faz, como si mesma, em um filme ou peça teatral, sem que receba fala ou o crédito de personagem, tais como as frequentes aparições de Alfred Hitchcock nos seus próprios filmes.

***Fade*:** é um efeito de transição em que a imagem escurece até atingir o preto total (*fade out*), ou que surge a partir do preto (*fade in*).

Fotograma: é a menor unidade constitutiva da imagem cinematográfica, correspondente à fotografia estática, e que projetado em série de sucessivos fotogramas cria ilusão de movimento.

Film-souvenir: fragmentos fílmicos típicos de filmagens caseiras e arquivos de família.

Lentes macro: são especialmente projetadas para fornecer performance óptica ideal em distâncias de foco muito curtas, ou seja, em situação de proximidade de poucos centímetros com o objeto fotografado. O que permite o registro, com taxa de ampliação 1:1, de pequenos objetos – ou de detalhes, como os poros da pele – difíceis de serem observados à longa distância.

Letreiros: ou cartelas são um conjunto de fotogramas que exibem blocos de texto informativo, em sua integralidade, normalmente sobre fundo preto ou neutro. Nesses segmentos de filme, o texto é o objeto em destaque.

Lettering: termo em inglês que significa *rotulagem*, ou "colocação de letras" e correspondem, no cinema, às lâminas videográficas que trazem informações acessórias, escritas por sobre a imagem, tais como o nome das pessoas entrevistadas.

Loop: é uma palavra da língua inglesa e significa *aro*, *laço* e *circuito*, que se aplica à informática, à música, à coreografia e ao cinema no sentido de *repetição* seja de um comando de programação, seja de um trecho musical, gestual ou fílmico. Um "*loop* infinito" é o mesmo que uma "repetição infinita" de algo.

Making of: é um subproduto de um filme, exposição, espetáculo ou evento, com base nos bastidores da filmagem, montagem e produção, em que se constrói uma narrativa acerca de seu processo de criação e de realização.

Mise-en-scène: é uma expressão francesa que significa "colocado em cena", e corresponde à encenação teatral ou cinematográfica. No caso do cinema, tudo o que se refere ao quadro – disposição dos objetos e atuação em cena, iluminação, movimento de câmera etc – corresponde à encenação cinematográfica.

Plano e Contraplano: plano (em inglês, *shot*; em francês, *plan*; em espanhol, *plano*) é outra unidade do cinema e corresponde ao sintagma fílmico, ou seja, equivale a uma sucessão de fotogramas que foram produzidos em uma mesma tomada (em inglês, *take*; em francês, *prise*;

em espanhol, *toma*). Planos podem ser fixos ou compreender movimentos de câmera. Para cada enquadramento, angulação ou movimento de câmera há uma terminologia própria, que tipifica o plano. O contraplano designa, por exemplo, se filmar uma cena, do campo inverso ao plano de referência.

Plano Câmera na mão: dentre os planos com movimento de câmera, o plano em câmera na mão significa exatamente isso, que a movimentação da câmera se deve ao movimento corporal do cinegrafista, que a maneja com ou sem estabilizador de imagem e a empunha com ou sem acessórios, seja no ombro, seja na mão.

Plano *Close up*: plano primeiro plano, ou simplesmente *close*, em cinema e audiovisual, é um tipo de plano caracterizado pelo seu enquadramento fechado ou proximidade do objeto, que em geral mostra o rosto de uma pessoa.

Plano Detalhe: pode ser entendido como sinônimo do *close*, geralmente aplicado a objetos. Mas também pode ser percebido como um plano com enquadramento ainda mais fechado, que mostra, por exemplo, o detalhe dos olhos de uma pessoa, ou dos ponteiros de um relógio dando as horas.

Plano Médio: designa um tamanho de plano em que a pessoa é enquadrada da cintura para cima.

Plano *Over the shoulder*: em tradução literal para o português seria "plano sobre o ombro", lembrando a perspectiva de se filmar por sobre os ombros da personagem. Em geral o enquadramento desse plano, inclusive, mostra a referência desse ombro, ainda que desfocado.

Plano *Plongé*: em tradução literal para o português seria "plano mergulho, referindo-se a uma inclinação de câmera descendente, em que se filma de cima pra baixo. O *contra-plongé* é seu contraplano análogo, com inclinação ascendente, de baixo para cima.

Plano-sequência: é uma cena, também chamada de sequência, filmada em uma única tomada.

Plano Zenital: é um tipo de enquadramento em que a câmera está perpendicular ao chão, filmando os objetos ou pessoas do alto, em ângulo reto, sem que seja, necessariamente, fruto de tomada aérea.

Quarta parede: termo cunhado pela teoria teatral e absorvido pela teoria do cinema, quarta parede se refere à existência de outro espaço, fora do espaço cênico: um mundo fora do universo diegético da narrativa.

Raccord: em francês significa "lembrança" e, no cinema, é usado para designar a continuidade, por exemplo, de movimento gestual ou de olhar do ator entre um plano e outro, a fim de se criar a ilusão de continuidade cinematográfica.

Scroll: palavra inglesa muito aplicada à informática, que significa *rolagem* e denota um movimento ascendente (*scroll up*) ou descendente (*scroll down*) do texto na tela, razão pela qual também serve aos videografismos.

Super-8: são câmeras leves e portáteis que operam com uma bitola de filme de 8mm.

Tilt: corresponde ao movimento vertical de câmera, em que a câmera sobe (*tilt up*) ou desce (*tilt down*), seja variando a angulação de cabeça do tripé quando o plano é fixo, seja variando a altura da câmera quando o plano é móvel (suspensa por uma grua, por um *drone* ou por um elevador hidráulico).

Travelling: *tracking* ou *dollying*, designa qualquer movimento espacial de câmera que se dá por meio de uma plataforma móvel que desliza sobre trilhos, ou sobre rodas, produzindo um deslocamento de câmera horizontal/ lateral, diagonal ou vertical, de aproximação (*in*) ou de recuo (*out*), em relação ao objeto filmado.

Voice-over: denomina a narração fílmica feita por uma voz pertencente ao narrador, seja esse uma personagem aparente ou não.

Voz *off*: recurso de montagem em que ouvimos a pessoa ou personagem falar sem que vejamos sua imagem.