

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA
UFPB/UFPE

“MANEIRAS DIFERENTES DE TRABALHAR COM A VERDADE”: A
CRIAÇÃO VISUAL DO UNIVERSO FICTÍCIO NO DOCUMENTÁRIO *QUE BOM*
TE VER VIVA (1989) DE LÚCIA MURAT

JÉSSICA KELLY RODRIGUES DE ANDRADE SILVA

JOÃO PESSOA – PB

2020

JÉSSICA KELLY RODRIGUES DE ANDRADE SILVA

“MANEIRAS DIFERENTES DE TRABALHAR COM A VERDADE”: A
CRIAÇÃO VISUAL DO UNIVERSO FICTÍCIO NO DOCUMENTÁRIO *QUE BOM
TE VER VIVA* (1989) DE LÚCIA MURAT

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV/UFPB/UFPE), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientador:

Prof. Dr. João de Lima Gomes.

Área de Concentração:

Ensino das Artes Visuais

Linha de Pesquisa:

Processos Criativos em Artes Visuais

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S586m Silva, Jéssica Kelly Rodrigues de Andrade.

"Maneiras diferentes de trabalhar com a verdade" : a criação visual do universo fictício no documentário Que Bom Te Ver Viva (1989) de Lúcia Murat / Jéssica Kelly Rodrigues de Andrade Silva. - João Pessoa, 2020.
106 f. : il.

Orientação: João de Lima Gomes.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Filme documentário - Que Bom Te Ver Viva. 2. Lúcia Murat. 3. Ficção. 4. Feminismo. 5. Ditadura militar - Brasil. I. Gomes, João de Lima. II. Título.

UFPB/BC

CDU 791.229.2(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO



PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

JESSICA KELLY RODRIGUES DE ANDRADE SILVA

“MANEIRAS DIFERENTES DE TRABALHAR COM A VERDADE”: A
CRIAÇÃO VISUAL DO UNIVERSO FICTÍCIO NO DOCUMENTÁRIO *QUE BOM
TE VER VIVA* (1989) DE LÚCIA MURAT

Aprovado (a) em: 17 de julho de 2020.

Comissão Examinadora:

Prof. Dr. João de Lima Gomes – UFPB
Orientador/Presidente

Prof.^a Dr.^a Fabíola Cristina Alves - UFPB
Examinadora Titular Interna

Prof.^a Dr.^a Angela Patricia Felipe Gama – UNISAL
Examinadora Titular Externa ao Programa

João Pessoa - PB

2020

A todas as mulheres que resistem no e pelo cinema.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais (Karla e Josenilton), minha irmã (Kamilla), meu cunhado (Adalberto) e meus sobrinhos (Rafael e Miguel), sem vocês nada disso seria possível.

À Bárbara, minha companheira de vida, e a nossa cachorrinha Mina. Vocês tornaram o caminho mais leve e cheio de amor.

Ao professor João de Lima Gomes, pelas orientações, parceria e interesse na pesquisa.

Ao Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais da UFPB/UFPE, em especial ao coordenador Robson Xavier por ter tornado os caminhos burocráticos mais fáceis.

Aos amigos da turma de 2019, pelos bons momentos nestes últimos 17 meses.

Às professoras Fabíola Nascimento e Angela Felipe, pelas contribuições trazidas desde a qualificação e por terem aceitado o convite para minhas bancas de avaliação dessa pesquisa.

À Lúcia Murat por ter lutado e resistido pelo nosso País e por toda a sua obra, em especial Que bom te ver viva, que possibilitou esta pesquisa.

Aos amigos Renata Gomes e Alana Souza pelo companheirismo e amizade ao longo da vida.

À Deus.

RESUMO: A presente pesquisa teve por objetivo investigar, através da análise fílmica do longa-metragem documental *Que Bom Te Ver Viva* (1989), de Lúcia Murat, possibilidades de criação visual de um universo fictício inserido em um filme documental, através do hibridismo de características dos dois gêneros cinematográficos. *Que Bom Te Ver Viva* (1989) foi o primeiro longa-metragem da cineasta carioca que é ex-integrante da luta armada contra a ditadura militar no Brasil, cenário no qual foi duramente torturada e em que passou três anos e meio presa. Esses fatos têm grande influência em suas produções fílmicas, que costumam caminhar pelas fronteiras entre o cinema de ficção e o cinema documentário. Lúcia Murat já ganhou diversos prêmios em âmbito nacional e internacional e conta com mais de onze produções de destaque em sua trajetória. Para a realização da presente pesquisa contei com os recursos oferecidos pela pesquisa bibliográfica que, no primeiro capítulo, contribuiu para uma melhor localização da biografia da cineasta. A mesma metodologia de pesquisa também foi utilizada, no segundo capítulo, para identificar características próprias aos gêneros documental e ficcional, bem como suas possibilidades de hibridismo, uma vez que é através desses recursos que a diretora lança mão para a execução de seus filmes. Já no terceiro capítulo a metodologia utilizada foi a análise fílmica, através da utilização de seus processos e recursos reconheci alguns mecanismos utilizados por Lúcia Murat para construir o universo fictício do documentário *Que bom te ver viva*. Através da pesquisa, foi possível observar que dentre as diversas possibilidades de criação visual de um universo fictício em um filme documental, no longa de 1989 o hibridismo se manifesta visualmente através da criação de uma personagem fictícia, interpretada por Irene Ravache e todos os elementos cenográficos com que ela interage.

Palavras-chaves: Lúcia Murat. *Que Bom Te Ver Viva*. Documentário. Ficção. Mulher.

ABSTRACT: This research aimed to investigate, through film analysis of the documentary feature *Que Bom Te Ver Viva* (1989), by Lúcia Murat, possibilities of visual creation of a fictional universe inserted in a documentary film, through the hybridism of characteristics of the two cinematographic genres. *Que Bom Te Ver Viva* (1989) was the first feature film by the filmmaker from Rio de Janeiro, who is a former member of the armed struggle against the military dictatorship in Brazil, the scenario in which she was severely tortured and in which she spent three and a half years in prison. These facts have a great influence on her film productions, which usually walk the boundaries between fiction and documentary cinema. Lúcia Murat has already won several national and international awards and has more than eleven outstanding productions in her career. For the realization of this research I counted on the resources offered by the bibliographical research that, in the first chapter, contributed to a better location of Murat's biography. The same research methodology was also used, in the second chapter, to identify characteristics specific to the documentary and fictional genres, as well as their possibility of hybridism, since it is through the resources that the director makes use of the execution of her films. In the third chapter, the methodology used was film analysis, using the use of its processes and resources, I recognized some components used by Lúcia Murat to build the fictional universe of the documentary *Que Bom Ver Ver Te Viva*. Through the research, it was possible to observe that among the various possibilities of visual creation of a fictional universe in a documentary film, in the 1989 film hybridity is visually manifested through the creation of a fictional character, played by Irene Ravache and all the scenographic elements that she interacts with.

Key-Word: Lúcia Murat. *Que Bom Te Ver Viva*. Documentary. Ficcion. Woman.

LISTA DE FIGURAS

IMAGEM 01 - Cartaz *Dama da Noite*

IMAGEM 02 - Capa do DVD *Que Bom Te Ver Viva*

IMAGEM 03 - As mulheres do *Que bom te ver viva*

IMAGEM 04 - “vejo e revejo as entrevistas...”

IMAGEM 05 - Consequências da falsa entrevista

IMAGEM 06 - As três abordagens em *Que bom te ver viva*

IMAGEM 07 - Quebra da quarta parede em *Que bom te ver viva*

IMAGEM 08 - Enquadramentos mais fechados em *Que bom te ver viva*

IMAGEM 09 - Cenários do filme *Que bom te ver viva*

IMAGEM 10 - Variação de movimento de câmera para o mesmo cenário em *Que bom te ver viva*

IMAGEM 11 - Combinação de cores no cenário do filme *Que bom te ver viva*

IMAGEM 12 - Modos de utilização dos elementos cenográficos em *Que Bom Te Ver Viva*

IMAGEM 13 - A casa ou a prisão? - *Que Bom Te Ver Viva*

IMAGEM 14 - O uso do figurino para expressar passagem de tempo em *Que bom te ver viva*

IMAGEM 15 - Imagem: O uso do figurino para expressar mudança de tema em *Que bom te ver viva*

IMAGEM 16 – Figurino como indicador de acesso ao ambiente externo da casa em *Que bom te ver viva*

IMAGEM 17 - O figurino em *Que Bom Te Ver Viva*

SUMÁRIO

1.0 INTRODUÇÃO.....	12
1.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA.....	18
1.3 DESENHO TEÓRICO – METODOLÓGICO.....	21
2.0 VIDA E OBRA DE LÚCIA MURAT: “O CACHORRINHO DE PAVLOV VENCEU.”	25
2.1 LÚCIA MURAT E A DITADURA MILITAR DO BRASIL: A RESISTÊNCIA INICIA EM CASA.....	30
2.2 LUCIA MURAT E OS ESTUDOS FEMINISTAS: A RESISTÊNCIA CONTINUA NAS RUAS.....	33
2.3 FILMOGRAFIA COMENTADA DA CINEASTA LÚCIA MURAT: A RESISTÊNCIA DESÁGUA NO CINEMA.....	41
3.0 FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO: “MANEIRAS DIFERENTES DE TRABALHAR COM A REALIDADE”	51
3.1 ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DOS GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO.....	56
3.1.1 O QUE DÁ AO DOCUMENTÁRIO UMA ESPECIFICAÇÃO PRÓPRIA?	58
3.2 O CINEMA E A REPRESENTAÇÃO DO REAL.....	63
3.3 HIBRIDISMOS NO DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO.....	68
4.0 A CRIAÇÃO VISUAL DO UNIVERSO FICTÍCIO NO DOCUMENTÁRIO <i>QUE BOM TE VER VIVA</i>: UMA ANÁLISE FÍLMICA.....	72
4.1 CARACTERÍSTICAS GERAIS DO FILME <i>QUE BOM TE VER VIVA</i> E O PRÊMIO DE MELHOR FILME DO ANO NO FESTIVAL DE CINEMA DE BRASÍLIA DE 1989.....	80
4.2 ANÁLISE FÍLMICA DO UNIVERSO FICTÍCIO EM “QUEM BOM TE VER VIVA”	85
4.2.1 DRAMATURGIA/CENOGRAFIA (O LUGAR/PAPEL DA PERSONAGEM FICTÍCIA NO FILME)	89

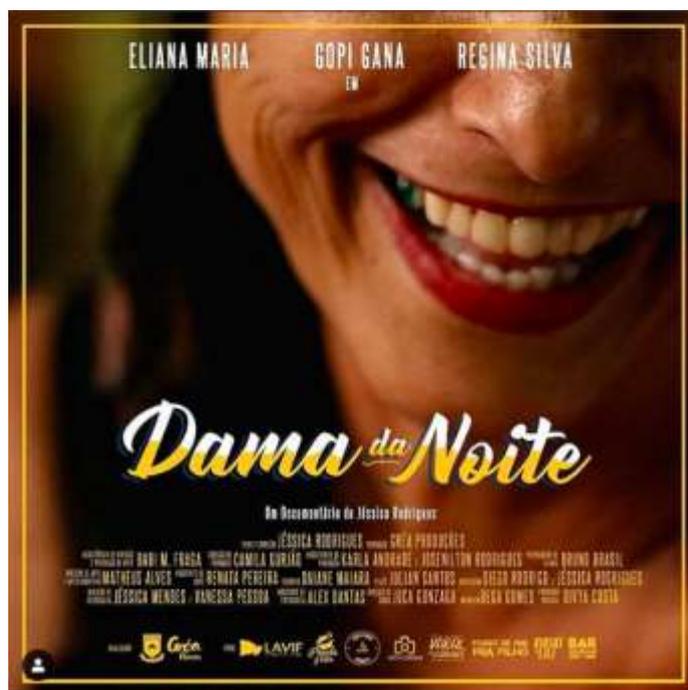
4.2.2 ARTE (CENÁRIO, ELEMENTOS FÍSICOS E GRÁFICOS UTILIZADOS NO FILME)	93
4.2.3 PERSONAGEM (FIGURINO, ELEMENTOS FÍSICOS)	96
5.0 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
6.0 REFERÊNCIAS.....	105

1.0 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa surgiu a partir da busca por entender os caminhos e as possibilidades de cruzar características próprias do gênero ficcional e do gênero documentário em prol de uma causa maior, o anseio pela representação do mundo que nos circunda. Para tanto, foi realizada uma análise fílmica do documentário de longa-metragem *Que Bom Te Ver Viva*, roteirizado, dirigido e produzido pela cineasta carioca Lúcia Murat. A análise atentou para os componentes da construção visual do universo fictício na produção documental.

De modo pessoal, iniciei minhas pesquisas no universo do cinema documentário ainda na graduação em Arte e Mídia¹, quando, no meu trabalho de conclusão de curso tive oportunidade de, para além de uma investigação teórica, realizar uma pesquisa mais minuciosa em torno das práticas de hibridismos entre a ficção e o documentário, através da criação do curta-metragem *Dama da Noite*² (imagem 1).

Imagem 1: Cartaz do *Dama da Noite*



Fonte: Arquivo Pessoal

¹ Curso de Bacharelado ofertado pela Universidade Federal de Campina Grande- Paraíba.

² O documentário ganhou os prêmios de Melhor Roteiro (Jéssica Rodrigues) da *Mostra Tropeiros da Borborema* e Melhor Atriz (Gopi Gana) no Festival de Cinema Comunicurtas 2018.

Durante a produção do curta, tive oportunidade de aprofundar um pouco mais as pesquisas no campo do hibridismo cinematográfico e de forma mais específica no universo do documentário contemporâneo brasileiro. Foi através desse processo de buscas por referências teóricas e práticas que conheci o trabalho de Lúcia Murat, a qual também realiza trocas de elementos e criação de personagens fictícios em filmes documentais.

Ao observar mais de perto, foi possível notar que para além dos processos de experimentação entre as características pertinentes a cada gênero, Murat também está muito interessada em trabalhar maneiras diferentes de representar acontecimentos do cotidiano público e privado da sociedade brasileira. Muitos destes acontecimentos estão relacionados a conflitos sociais, como as batalhas diárias enfrentadas por conta das diferenças de classe, tema presente em filmes como *Praça Paris (2018)*, *Maré, nossa história de amor (2007)* e *Quase dois irmãos (2004)*. Este último também aborda questões sobre a ditadura militar do Brasil, outro tema bastante presente nas produções da cineasta.

Neste sentido, a diretora acaba produzindo filmes que preenchem uma função na sociedade. Segundo Vanoye e Goliot-Lété (2012), essa função seria de testemunhar o real e de tentar agir nas representações e mentalidades. No caso de Lúcia Murat, é possível notar que a diretora geralmente exerce essa função questionando pautas históricas, bem como conflitos políticos e urbanos que, por sua vez, são trabalhados nos moldes característicos de um cinema narrativo³.

Contudo, ao falar em cinema narrativo na filmografia de Lúcia Murat, não significa pensá-lo em seu sentido clássico ou “gramatical”, mas sim em seu sentido mais amplo, como aquele proposto por Teixeira (2012) ao apontar que

Tal assimilação do narrativo como o contar história derivado das formas literárias, foi um enorme equívoco, um reducionismo sem tamanho, pois o cinema em sua quase totalidade é, por excelência, imagético-narrativo, com sua narratividade não se reduzindo apenas ao relato. Portanto, nem puramente visual, nem puramente narrativo, o cinema se constitui como uma “modulação” de elementos diversos, de uma combinatória de materiais e modos de composição em variação permanente. (TEIXEIRA, 2012, p. 18)

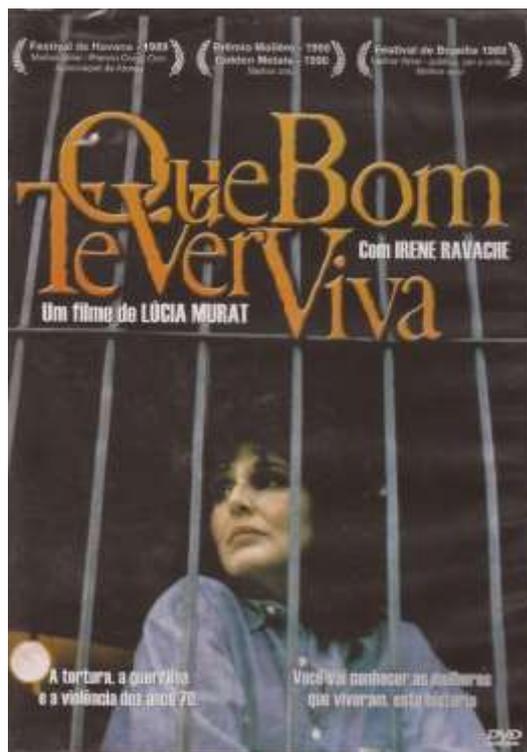
³ “Quando um filme é narrativo, tudo nele se torna narrativo, mesmo o grão da película ou o timbre das vozes.” (GAUDREAU apud VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 42). É um cinema que na sua essência demanda uma relação entre as imagens, visto por Aumont (1995) como predominante.

A pesquisa com o longa-metragem *Que bom te ver viva* (1989) e Lúcia Murat, ex-integrante da luta armada contra a ditadura civil-militar⁴ do Brasil, surgiu em um momento político muito oportuno, visto que, sob o governo do presidente Jair Messias Bolsonaro, o tema acaba sempre vindo à tona em uma ou outra reportagem, em um ou outro discurso presidencial da atualidade.

O fato é que o atual presidente da República, de forma declarada e explícita, é adepto ao regime ditatorial, fazendo, por exemplo, elogios e menções positivas ao ex-coronel do exército Carlos Alberto Brilhante Ustra⁵, o qual é conhecido por suas práticas intensas de tortura.

É nesse ponto que o filme *Que bom te ver viva* (Imagem 2) ressurge como um grito de resistência contra qualquer possibilidade de retorno a um sistema ditatorial no Brasil.

Imagem 2: Capa do DVD de *Que bom te ver viva*



Fonte: Mercado Livre

⁴ O termo ditadura civil-militar é utilizado na perspectiva defendida por Dreifuss (1981) quando refere-se à participação civil na articulação do golpe realizado em março de 1964 e que teve como resultado a queda do governo João Goulart no Brasil.

⁵ É possível confirmar essa afirmativa ao ver o voto de Bolsonaro pelo impeachment de Dilma Rousseff dedicado ao torturador no link <https://www.youtube.com/watch?v=xiAZn7bUC8A> do jornal Estadão.

Através do depoimento de oito mulheres que foram integrantes ativas das ações e manifestações armadas, durante o regime militar, e que por isso foram duramente torturadas, e também com a inserção de uma personagem fictícia, a qual surge como uma espécie de *alter ego* das depoentes e da própria Lúcia Murat, também duramente torturada, o filme traz, para além da denúncia da tortura e das consequências daquele regime, um pouco do que foi a presença feminina nos protestos e conflitos armados daquele tempo.

Para além de todo o terror imposto pelo regime militar, essas mulheres tiveram que enfrentar ainda o preconceito e as duras exigências dos próprios integrantes dos grupos guerrilheiros; tudo isso fruto de um contexto cultural, que via a mulher com funções “pré-concebidas” para as atividades da procriação e do lar e não os confrontos armados.

O ideal de liberdade inspira e marca profundamente sua [Lúcia Murat] experiência pessoal familiar, política e profissional, desde cedo. Muitas mulheres aderem à luta armada contra a ditadura nos anos 1960, acreditando no ideal libertário que vai além da relação com o mundo, mas que também perpassa numa relação consigo mesmo. Nesse caso específico, trata-se de uma adesão incondicional a uma luta por um espaço para existir, que aposta na possibilidade de construção de um mundo novo, baseado na igualdade entre os sexos, na solidariedade e na justiça social. De forma poética, Lúcia jamais deixa de problematizar e elaborar criticamente os temas que elege tendo em vista o ideal da liberdade. (SOUZA, 2018, p.20)

Tendo sua mãe, Antonina Murat Vasconcellos, e suas duas irmãs mais velhas como excelentes exemplos dos “bons” costumes e do comportamento padrão daquele tempo, Lúcia Murat caminhou muito mais próximo das rotas traçadas por seus irmãos mais novos, Miguel e Heitor Murat Vasconcellos, os quais buscavam aventuras mais rebeldes, que fugiam aos padrões estabelecidos à época, como no caso de Miguel que fez uso de maconha ou da própria Lúcia que perdeu a virgindade ainda na adolescência, sem casar, o que para a época e para àqueles costumes, era algo inadmissível.

É possível observar ainda que, além de se dar no contexto histórico político e cultural, a rebeldia da Lúcia também se deu no seu ingresso ao universo cinematográfico, pois ela acabou ocupando funções e espaços que eram predominantemente ocupados por homens, como o cargo de direção ou a chefia de uma produtora audiovisual. Sobre isso, é possível observar na atualidade uma crescente nas pesquisas acerca da atuação das mulheres no cinema⁶, bem como, o próprio mercado de trabalho está abrindo as suas

⁶ À exemplo dos livros *Mulheres De Cinema* (2019) e *Feminino e Plural: Mulheres no Cinema Brasileiro* (2017), realizados pela professora doutora Karla Holanda.

portas para o debate e para a inserção e motivação da produção cinematográfica feminina⁷.

Nesse contexto, a produção *Que bom te ver viva*, embora não tenha sido executada com uma intenção declarada de manifestação feminista, ainda assim, surge como a possibilidade de trazer à tona os conflitos próprios da vivência feminina, dando voz, através do cinema, às batalhas traçadas pelas mulheres que arriscaram suas vidas para enfrentar a ditadura.

A grande maioria dos filmes de que hoje dispomos sobre o período da ditadura militar no Brasil é produzida à luz das experiências masculinas, talvez considerando que as lutas políticas, os movimentos de esquerda, as guerrilhas e as prisões envolviam muito mais homens do que mulheres. Contudo, há um grande envolvimento de mulheres na luta armada contra a ditadura, o que torna esse passado bastante singular, pois permite iluminar novas dimensões das vidas pública e privada e levantar várias questões a serem problematizadas (SOUZA, 2018, p. 15)

Pelo exposto, decido observar o trabalho da Lúcia Murat como uma experiência, nos moldes colocados por Souza (2018) ao traçar uma cartografia da diretora,

[...] experiência de atuação no mundo público; uma experiência de militância política e de construção de práticas libertárias; uma experiência de preservação da memória, num mundo que passou e que tem passado por drásticos momentos de violência; uma experiência de defesa dos ideais de democracia diante da espantosa reação conservadora que ameaça os direitos das mulheres e das minorias em nosso país. (SOUZA, 2018, p. 15)

Ademais, com interesse em identificar os recursos utilizados pela cineasta na feitura do seu primeiro longa-metragem, a fim de compreender as possibilidades de criação visual do universo fictício em um filme documental, além da análise fílmica propriamente dita, foi realizado um amplo levantamento bibliográfico de sua obra.

O levantamento, por sua vez, foi realizado tendo como objetivo a localização de autores e teóricos que versavam não só acerca da biografia da diretora, mas também sobre conceituações e observações do universo cinematográfico propriamente dito, trazendo características próprias do cinema documentário e do cinema ficcional, o que contribuiu para a delimitação de parâmetros para a realização de uma análise fílmica mais direcionada e minuciosa.

Neste percurso foi possível inferir que, através da utilização dos elementos visuais fictícios no documentário *Que bom te ver viva*, Lúcia Murat conseguiu afirmar o caráter autoficcional de sua cinematografia. Nesse contexto, foi possível observar que o

⁷ Como o exemplo do *Prêmio Cardume-Cabiria*, o qual tem por objetivo o estímulo à criação de roteiros com protagonistas e roteiristas mulheres. Para maiores informações acessar: <https://cardume.tv.br/premio-roteiro-cardume-cabiria/>

hibridismo no seu documentário de 1989 se manifesta na criação da personagem fictícia e todos os elementos cenográficos com que ela interagem, que por sua vez, estabelecem um elo direto com acontecimentos que se passaram com a cineasta durante o período da ditadura militar do Brasil.

1.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA

Com seu lastro histórico de técnicas, filmes, modos de produção, movimentos, escolas, teorias, estéticas, estilísticas, o cinema se afirmou como um campo de estudos, de investigações, de referências de modo similar ao campo de estudos literários, sendo amplamente requisitado na composição do pensamento contemporâneo.

(TEIXEIRA, 2012, p.42)

O ser humano desde o início dos tempos, sempre procurou criar recursos que possibilitassem a transferência de suas histórias e da sua cultura de uma geração para a outra. Neste sentido, sempre houve a necessidade de criação e aprimoramento de recursos, dos mais rústicos aos mais tecnológicos, que pudessem representar e/ou reproduzir acontecimentos históricos e culturais dos diferentes povos. É bem verdade que o cinema foi criado em um contexto de experimentações e inovações científicas e tecnológicas, mas como é possível observar:

[...] os processos comunicacionais associados não decorrem simplesmente da invenção tecnológica. [...] É porque a sociedade decide acionar tecnologias em um sentido interacional que estas se desenvolvem – na engenharia e na conformação social. (BRAGA, 2012, p.37)

Sendo assim, é possível notar que o cinema percorreu caminhos entre a ciência, tecnologia e a arte e por este motivo, por algum tempo sua habilidade enquanto área de expressão artística foi posta em prova. Contudo, conquistado o seu lugar no espaço social, cultural e econômico, a Sétima Arte foi se afirmando e criando sua própria linguagem e dinâmica de produção.

Desse modo, neste contexto de criação e (re)conhecimento do fazer cinematográfico, pudemos observar ao longo da história posturas de antagonismo entre os modos de representação, como por exemplo: cinema narrativo e o cinema não-narrativo, o documental e o ficcional. Essa ideia fez com que conceitos e linguagens muitas vezes fossem postos em distanciamento, traçando fronteiras entre os gêneros, fronteiras que logo foram questionadas e violadas em virtude das novas possibilidades estéticas e narrativas criadas ao longo dos tempos.

Um outro ponto que deve ser destacado é que, ao apontar o conceito de hibridismo, aplicando-o ao universo do cinema, utilizo-o em seu sentido mais amplo e contemporâneo, numa perspectiva longe daquela proposta pela biologia do século XIX que apontava que “o resultado da mistura dificilmente é tido como harmonioso” (KERN, 2004, p.66).

É preciso observar, no entanto, que apesar de o hibridismo entre a ficção e o documentário, antes tidos como opostos, estar se tornando algo cada vez mais frequente nas produções cinematográficas contemporâneas, já em *Nanook of The North* (1922), tida como a primeira obra de longa-metragem do gênero documentário, Roberty Flaherty utilizou elementos do cinema de ficção em sua produção documental, apontando então, que os passos iniciais para os entrelaçamentos dos gêneros iniciaram ainda com os primeiros produções no cinema.

Neste sentido, já tendo percorrido um bom trajeto, atualmente é possível afirmar que não há necessidade de colocar os gêneros em oposição e é plausível dizer que “todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção. [...] E quem opta a fundo por um, encontra necessariamente o outro no fim do caminho” (GODARD apud DA-RIN, 2004, p.17).

Contudo, ainda assim é possível notar que a aproximação entre a ficção e o documentário fomentou bastante questionamentos, pois por muito tempo acreditou-se que o cinema e de modo mais específico, o documentário era a pura reprodução da realidade, enquanto que à ficção cabia aquilo que não pertencia ao campo do real. Para Costa (2014), a maior característica para uma possível divergência entre a ficção e o documentário é o fato de que o documentário é construído em forma de enunciação, onde o público busca informações sobre um mundo que lhe é exterior. Já na ficção, o espectador não é pego de surpresa e aceita a condição de entrar em um universo irreal. Dessa forma, é possível afirmar que o conhecimento do público acerca do gênero dos filmes que consomem é prévio e é a partir desse conhecimento que uma relação com a narrativa é estabelecida.

Nesse contexto, foi possível perceber que por muito tempo o cinema foi a principal ferramenta audiovisual para a representação e reprodução dos diferentes âmbitos e contextos das sociedades. Ao considerar tal questão e contextualizar com os dias atuais, foi possível observar que mesmo não sendo mais a principal ferramenta de representação, o cinema é ainda assim uma mídia bastante utilizada na difusão de informações. Sendo assim, refletir sobre o lugar que tal mídia ocupa atualmente na vida das pessoas, é refletir também sobre o dia a dia da sociedade, pois o cinema, inclusive por seu acelerado processo de aperfeiçoamento, continua influenciando e sendo influenciado pelas experiências individuais e coletivas do cotidiano.

Ademais, é possível notar, segundo os apontamentos de Silverstone (2002), que a mídia está relacionada a um processo mais abrangente, ligado a mediação de informações, feita por nós e para nós. Neste sentido, sendo o cinema uma mídia produzida de forma

global, faz-se necessário nos atentarmos aos seus interesses políticos, econômicos, sociais e/ou culturais.

A partir desse viés, entendendo o cinema enquanto mídia que, como afirma Machado (1997), tem procurado cada vez mais reafirmar sua capacidade de modernização, faz-se também necessário compreender os caminhos que a Sétima Arte percorreu no sentido de ser ou se tornar uma ferramenta midiática, que além de levar entretenimento ao público, também leva informação e conhecimento sobre si e sobre o(s) outro(s).

Nesse contexto, procurei refletir acerca da construção visual do universo fictício em uma obra documental, por meio do longa-metragem *Que bom te ver viva* (1989) de Lúcia Murat. A diretora tem se apropriado do cinema para tratar temáticas sociais e de cunho histórico por meio das trocas entre a ficção e o documentário.

Bem como posto no título desta dissertação, para Lúcia Murat, o hibridismo entre a ficção e o documentário surge em suas obras na medida em que ela encontra abismos para representação dos conflitos e acontecimentos que permeiam o cotidiano da vida pública e privada dos brasileiros. Para a cineasta carioca, isolados os gêneros têm “maneiras diferentes de trabalhar com a verdade⁸” e por vezes não conseguem atender as necessidades de sua mise-en-scène, sendo necessário recorrer ao método híbrido para a concepção das representações.

Sendo assim, através dos estudos acerca do cinema e, em especial, das trocas entre a ficção e o documentário, realizei uma análise fílmica da obra *Que bom te ver viva* (1989) da diretora Lúcia Murat, a fim de compreender de que maneira o gênero documentário vem aderindo as diversas características e propriedades do cinema de ficção e como se dá a criação visual do universo fictício em um filme documental.

Para tanto, além de investigar as características próprias do fazer cinematográfico, localizando parâmetros para a análise fílmica, também foram investigadas a vida e a obra da cineasta tendo em vista que, notadamente, elas estão enraizadas.

⁸ O conceito de verdade aqui abordado leva em consideração que “o cinema trata de um mundo como olhar. [...] Apesar de os sons e as imagens captados pela câmera possuírem uma relação de index com o que registram, não se pode esquecer das intervenções e decisões criativas do cineasta e demais envolvidos no processo de produção. (Costa, 2014, p. 167)

1.2 DESENHO TEÓRICO – METODOLÓGICO

“uma pesquisa que não é uma busca desesperada de almas mortas, mas um encontro com seres de carne e osso que são contemporâneos daquele que lhes narra as vidas”
(CHARTIER apud SOUZA, 2013, p. 215).

Roubo as palavras do historiador francês Roger Chartier acerca dos estudos dos historiadores contemporâneos em relação aos historiadores modernistas, para iniciar os apontamentos metodológicos da presente pesquisa. Este trabalho teve como objeto de análise um filme de uma diretora ainda em plena atividade, neste sentido, aquilo que poderia ser visto com maus olhos, é defendido pelo historiador e (re)lido por mim no campo dos estudos cinematográficos como algo positivo e vantajoso.

Tendo isto posto, antes de mais nada é preciso delimitar que o presente trabalho parte de uma pesquisa qualitativa. Este tipo de pesquisa preocupa-se “com aspectos da realidade que não podem ser quantificados, centrando-se na compreensão e explicação da dinâmica das relações sociais.” (CÓRDOVA, SILVEIRA, 2009, p. 32). No que se refere a natureza da pesquisa, trata-se de uma pesquisa básica, que poderá vir a gerar conhecimentos e recursos teóricos, norteadores para futuras investigações.

Com relação aos objetivos da pesquisa, trata-se de uma pesquisa exploratória, pois a intenção aqui foi de “proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito” (CÓRDOVA, SILVEIRA, 2009, p. 35), para tanto lancei mão dos recursos propostos na pesquisa bibliográfica.

A pesquisa bibliográfica é feita a partir do levantamento de referências teóricas já analisadas, e publicadas por meios escritos e eletrônicos, como livros, artigos científicos, páginas de web sites. Qualquer trabalho científico inicia-se com uma pesquisa bibliográfica, que permite ao pesquisador conhecer o que já se estudou sobre o assunto. (FONSECA apud CORDÓVA, SILVEIRA, 2002, p. 37).

Neste sentido, a fim de refletir acerca da construção visual do universo fictício em uma obra documental, procurei analisar como a diretora Lúcia Murat se apropriou dos recursos narrativos e estéticos inerentes ao campo do cinema ficcional para criar o universo fictício de seu documentário *Que bom te ver viva* (1989). Para tanto, foi necessário percorrer três fases, as quais podem ser consideradas como objetivos específicos da presente pesquisa.

Na primeira fase da pesquisa pesquisada a vida e a obra da diretora, a fim de compreender até que ponto existem vestígios autobiográfico/autoficcional em suas obras cinematográficas. A ideia foi compreender até onde é possível ver em seus filmes, resquícios dos efeitos que o tempo na prisão durante a Ditadura Militar lhe causaram e

como eles são explorados em sua maneira de roteirizar e dirigir filmes. Ao mesmo tempo, foi traçado um paralelo com questões caras ao movimento feministas, muito presente na história de vida da diretora, uma vez que ela rompeu barreiras impostas a condição do “ser mulher” em âmbito familiar, pessoal e profissional, algo que também pode ser localizado em seus filmes, mesmo que muitas vezes, de maneiras naturalizadas e implícitas.

Para a realização de tal etapa, além de assistir aos filmes e ver entrevistas em jornais, revistas, livros e canais de televisão e internet, também foram utilizados como fontes de pesquisa trabalhos acadêmicos que versam sobre a vida e obra da cineasta. As pesquisas foram localizadas em um estudo realizado por mim acerca do estado da questão (Quadro 1): “em que temática concentram-se as atuais pesquisas acerca do trabalho cinematográfico de Lúcia Murat?”.

Para a realização de tal mapeamento foram utilizados três bancos de dados: o Banco de Dados de Teses e Dissertações do Instituto Brasileiro de Ciência e Tecnologia (BDTD/IBCT), a plataforma online da revista Rebeca e do banco de artigos Scielo.

Quadro 1: Resultado do Estado da Questão

Fonte da Coleta de Dados	Área da Pesquisa Q.T.	Total de Trabalhos Encontrados
IBCT/BDTD	<ul style="list-style-type: none"> - Encenação de si - Cinema Testemunhal - História e Cinema - Memória - Ditadura militar - Militância política - Luta armada - Vozes femininas na ditadura e no cinema - Feminismo - Conflitos sociais 	15
Rebeca	<ul style="list-style-type: none"> - Ditadura - Relações raciais - Violência 	2
Scielo	<ul style="list-style-type: none"> - Relações raciais - Memória - Ditadura militar - Vozes femininas na ditadura e no cinema 	4
		21

Fonte: Arquivo Pessoal

A primeira observação constatada ao final da pesquisa em torno do estado da questão foi a evidência da existência de uma quantidade considerável de trabalhos acadêmicos entre teses, dissertações e artigos científicos que abordam os trabalhos realizados pela cineasta carioca. Estes trabalhos geralmente traçam um paralelo entre a vida e a obra da diretora, focando principalmente em sua atuação, enquanto mulher, nos confrontos armados contrários às forças militares e/ou nas representações desses acontecimentos em seus filmes.

Neste sentido, observei que os trabalhos acadêmicos que fazem referência a Lúcia Murat o fazem geralmente alinhando sua história e suas obras com temáticas guia, por exemplos, as pesquisas em torno das vozes femininas na ditadura e no cinema, com Vianna (2018) e Tega (2009); a ligação entre cinema e história, com Bezerra (2018) ou entre cinema e memória, com Souza (2013).

Nota-se, neste sentido, que nos mais variados campos de pesquisa os estudos acerca da cineasta e de seus filmes trazem uma gama de informações e contribuições muito significante, tanto para o campo dos estudos sociais, políticos e históricos, quanto no universo estético e narrativo do cinema. Foi neste universo de pesquisas que mergulhei a fim de compreender melhor as possibilidades de hibridismos entre a ficção e o documentário.

A segunda fase da pesquisa constituiu-se em localizar características próprias dos gêneros documental e ficcional, a fim de elencar parâmetros possíveis para o reconhecimento das práticas de hibridismo utilizadas por Lucia Murat em seu primeiro longa-metragem. Nesta fase, também foram abordadas questões que dizem respeito a utilização do conceito de verdade no cinema e em especial no documentário. Para a realização de tal etapa foram utilizados recursos próprios da pesquisa bibliográfica e neste percurso foram averiguados trabalhos de autores como Ramos (2008), Da-Rin (2004) e Costa (2014).

A terceira e última etapa do trabalho, a fim de investigar a construção visual do universo ficcional em *Que bom te ver viva* (1989), abarcou a realização de uma análise fílmica do longa -metragem com a intenção de compreender de que maneira os elementos ficcionais e documentais foram hibridizados na construção da personagem fictícia e todo o seu universo diegético

Para a realização da terceira etapa foi utilizada a metodologia da análise fílmica, para tanto, foram levados em conta os apontamentos de Vanoye e Goliot-Lété (2012) ao alertarem para a necessidade de ambientar o filme naquilo que chamam de “evolução das

formas”, ou seja, a necessidade de levar em conta que “os cineastas herdaram, observam, impregnam-se, citam, parodiam, plagam, desviam, integram as obras que precedem as suas.” (VANOYÉ, GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p.34). Os autores apontam ainda que “as formas cinematográficas constituem-se num fundo cultural no qual cineastas se inspiram, e cabe ao analista explicar os movimentos que dele decorrem” (VANOYÉ, GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p.34).

Neste sentido, a seguir será executado um estudo mais detalhado acerca da biográfica da cineasta, a fim de compreender o contexto pessoal, cultural e social que circunda a feitura do longa-metragem realizado entre os anos de 1988 e 1989.

2.0 VIDA E OBRA DE LÚCIA MURAT: “O CACHORRINHO DE PAVLOV VENCEU.”

Trata-se [...] de tornar conhecida uma memória, enovelada pela poética cinematográfica, que estabelece diálogos com o presente e dá ao passado o significado de “coisa viva”, a ser lembrada.

(SOUZA, 2018, p.14)

Com a frase de Souza (2018), que diz muito sobre o trabalho de Lúcia Murat, início este primeiro capítulo que tem por objetivo investigar mais de perto a vida e a obra da diretora Lúcia Maria Murat Vasconcellos, que nasceu em 29 de outubro de 1948.

Ao iniciar as pesquisas acerca de suas origens, logo é possível observar os primeiros sinais da diversidade que compõe o seu seio familiar. Nesse contexto, Souza (2018) aponta que sua mãe, Antonina Murat, pertenceu a uma família de poetas e intelectuais que, segundo a própria cineasta⁹, julgava ser “meio feio trabalhar para ganhar dinheiro”. Já o pai, originário do Sul do país, foi para o Rio de Janeiro em busca de emprego e através do exercício da medicina, viu e entendeu a importância e o poder do trabalho. Nessa conjuntura, resta ainda pontuar que Lúcia é a filha do meio do casal, que já tinha duas filhas e que teve dois outros rapazes após o seu nascimento.

A cineasta cresceu no famoso bairro de Copacabana, zona sul do Rio de Janeiro e, reconhecendo os privilégios de nascer em uma família de classe média e de obter uma moradia bem localizada, afirmou: “minha formação de vida é, de certa maneira, diferenciada. Criei-me em Copacabana, nos anos 50, vivendo o Rio de Janeiro nos seus melhores dias de glamour e expressão cultural.”¹⁰

Neste caminho, em sua tese de doutorado, Souza (2018) faz um apanhado geral daquilo que constituiu a percepção artística e intelectual da cineasta, nos estudos, o autor mostra a influência que a Lúcia Murat teve da literatura, tendo acesso a diversas obras, entre elas *O segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir, apontado como seu livro de cabeceira da época da juventude.

Outro ponto recuperado nos estudos de 2018 foi o gosto cinematográfico da diretora pelas chanchadas, que à época, na contramão da indústria hollywoodiana, conquistou um público oriundo dos circos e teatros. Como afirma Lyra (2007, p.153) “os espectadores das chanchadas ansiavam por filmes populares e alegres, sem se importar

⁹ Em depoimento ao filme que dirigiu intitulado *Uma longa viagem* (2011).

¹⁰ Fala retirada da entrevista de Lúcia Murat à Lúcia Nagib em seu trabalho de 2002 intitulado “O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90.”

que fossem ou não profissionalmente bem-acabados ou que contivessem refinadas mensagens”, esse fato fez com que o gênero fosse rechaçado pelo gosto das elites, com o qual concordava sua mãe.

Um último recorte acerca da percepção artística e intelectual da cineasta, recuperado da tese de Souza (2018), foi o seu gosto musical. Sobre isso, o historiador afirma que Lúcia viveu de forma intensa a Bossa Nova¹¹ e o começo do rock no Rio, conhecendo e gostando de músicos como Janes Joplin, Elvis Presley e Beatles.

As referências acima citadas, rompiam, de certa maneira, os padrões de comportamento impostos à época, tanto que o gosto da Lúcia Murat por tais referências artísticas e intelectuais era reprovado por sua mãe. Nesse contexto, através de seu estudo, Souza (2018) nos dá a possibilidade de localizar, em pequenos gostos e gestos, o início da formação da personalidade revolucionária que a cineasta possui.

Do gosto pelas chanchadas ao rock in roll, Lúcia transgride aos padrões socialmente estabelecidos, suas memórias nos revelam como as contraculturas, ou melhor, como as contracondutas são constantes na sua história desde a infância. Como lembra Michel Foucault, as contracondutas são revoltas de condutas, resistência ao poder ou o governo do outro [...] Em movimentos que procuram escapar da conduta dos outros, Lúcia procurou desde a infância definir sua maneira de si governar, o que muitas vezes lhe colocou em oposição ou desobediência as condutas dos pais. Embora as imagens difusas da mocidade, trazidas pela memória, evocam recordações muito afetivas, sobrecarregadas de momentos de carinho, amor e solidariedade nas relações parentais.” (SOUZA, 2018, p. 43)

Para além das referências artísticas e intelectuais, é possível observar que Lúcia Murat acabou percorrendo caminhos comportamentais distantes daqueles traçados por suas duas irmãs mais velhas, quando viveu e compartilhou dos ideias de liberdade sexual feminina e da busca por autonomia com relação ao sistema patriarcal vigente, pensamentos impregnados nas manifestações da segunda onda feminista, bem como, quando rompeu sua relação com a religião, algo que fez com que tivesse diversos conflitos no ambiente família.

É possível ainda perceber que essa personalidade e vivência com base na contraconduta, que iniciou em casa, logo, com o ingresso na vida acadêmica, acabou tomando proporções maiores e culminou nos trabalhos de oposição ao golpe civil militar de 1964, resultando nas duas vezes em que passou pela prisão, entre os anos de 1968 e 1974. Neste sentido, uma característica possível de ser localizada nos trabalhos da

¹¹ “[...] ao introduzir um registro musical intimista semelhante ao do cool jazz, a bossa nova harmonizar-se-ia com o ideário de racionalidade, despojamento e funcionalismo que teria caracterizado várias manifestações culturais do período. (NAVES, 2000, p. 35)

cineasta é justamente a presença constante do questionamento, da “denúncia” ou da exposição de acontecimentos e ou pensamentos opressores enraizados na história e no cotidiano da sociedade brasileira.

Através de suas produções, mais uma vez, Lúcia Murat consegue impor sua “personalidade de contraconduta”, pois, como será visto ao longo deste capítulo, para além das temáticas que aborda, muitas delas inerentes as pautas feministas, a diretora acaba ocupando espaços antes não habitados por mulheres no universo do cinema e isso poderá ser melhor explanado através dos estudos de Holanda (2019), Alves et al. (2011) e Tega (2008). Nos trabalhos foi possível notar que por muito tempo a presença da mulher no cinema ficou restrita a função de atriz ou cargos como os de montagem e direção de arte, geralmente, distante das funções de chefia, como a direção geral.

Sendo assim, nota-se que, no que se refere a sua carreira, Lúcia Murat alcançou um patamar de reconhecimento muito significativo, sendo premiada em diversos festivais nacionais e internacionais como os de Brasília, Chicago, Berlim, Toronto e Havana. “Lúcia não perde nunca o vínculo direto com o cinema nacional, construindo uma sólida ponte entre esses dois mundos e operando uma rica síntese da visão cinematográfica estrangeira do Brasil” (SOUZA, 2018, p. 29).

Seu primeiro filme de longa-metragem, *Que bom te ver viva* (1989), o qual foi analisado no terceiro capítulo da presente dissertação, é uma obra bastante premiada e faz um apanhado com histórias de mulheres que vivenciaram a tortura no regime militar do Brasil. No documentário, a cineasta expõe com detalhes as experiências e consequências da tortura nas vidas dessas mulheres. A narrativa, dividida em três eixos (o depoimento das oito mulheres, a fala dos familiares e amigos das entrevistadas e a personagem fictícia), é desenvolvida através de entrevistas com atrizes sociais¹² e da narração e interpretação de uma atriz profissional, Irene Ravache, espécie de *alter ego* das personagens e de Murat.

Neste sentido, embora não queria vender um discurso feminista em seus filmes, a cineasta traz em alguns de seus longas, inclusive no próprio *Que bom te ver viva* (1989), ou mesmo no *Quase dois irmãos* (2004), que tem dois protagonistas homens (Caco Ciocle e Flávio Bauraqui), uma visão feminina dos acontecimentos.

Eles são absolutamente diferentes. O cinema feminista é um cinema de combate, que se propõe a criar mensagens e a discutir a questão da mulher na

¹² Utilizamos a expressão atores sociais, no sentido definido por Silvio Da-Rin (2006), de que aplica-se melhor à atuação do sujeito frente aos aparelhos de filmagem e gravação. (DA-RIN, 2006, p. 135). (SOUZA, 2018, p.34)

sociedade. Quando eu me refiro a um cinema feminino, é um cinema autoral feito por mulheres, que resguarda na sua pluralidade um olhar feminino. (QUEIRÓS apud PIASSI, 2016, p. 47)¹³

Nota-se ainda, que desde o seu primeiro filme a diretora caminhou pelas trilhas que inter cruzam elementos da ficção e do documentário em prol da tentativa de narrar acontecimentos e conflitos inerentes à vida pública e privada da sociedade brasileira. Em entrevista ao programa “3 a 1” do canal de televisão TV Brasil, Lúcia Murat falou sobre a escolha de realizar uma mise-en-scène híbrida em seus filmes, afirmando que algumas vezes não considera que os gêneros, de forma independente, sejam capazes de trabalhar com a verdade. Mesmo que para a cineasta não exista uma verdade absoluta, ainda assim, segundo ela, tanto a ficção como o documentário são maneiras diferentes de se aproximar da verdade.

Além disso, é possível observar ainda que outras obras da Murat, além de fazer ligações e intercâmbios de características e elementos entre os gêneros documentário e ficção, também trabalham com narrativas pautadas em acontecimentos reais, seja da história da própria diretora e daqueles que a circundam ou da história, oficial e/ou “extraoficial”, do país como *Brava gente brasileira* (2000).

No filme de ficção, que conta a história de um acontecimento real vivenciado pelos povos indígenas guaicuru e os colonizadores portugueses no Brasil do século XVII, através da utilização dos próprios índios enquanto atores, o que para a diretora foi uma experiência decisiva na busca da representação da verdade¹⁴, Lúcia traz um pouco do que aconteceu naquele conflito que ficou conhecido como “Cavalo de Tróia Brasileiro”. Desta maneira, é possível observar que a

[...] atuação e a produção da cineasta Lúcia Murat se manifestam em várias frentes. Da política à memória, da história à adaptação literária e à produção poética, Lúcia percorre múltiplos campos da criação cinematográfica. [...] sua viagem pela cultura busca reencontrar consciente ou inconscientemente, por caminhos complexos, as raízes da tradição autoral e autobiográfica, criando para si mesma o espaço de sua inserção intelectual e política. Dir-se-ia que todos os seus filmes se volta à busca do contar-se, à invenção de subjetividades femininas que confrontam as múltiplas formas do poder, à crítica ferrenha a ditadura militar no Brasil, e, nessa medida, constrói-se, no plano político, como uma forma estética da existência. (SOUZA, 2018, p. 29)

¹³ Fala de Lúcia Murat em entrevista à Amanda Queirós em 2007.

¹⁴ É preciso lembrar que o conceito de verdade aqui proposto é aquele que se aproxima do conceito de representação apontado por Nichols (2009, p. 66-67) ao dizer que “o documentário re-apresenta o mundo histórico [...] ele representa o mundo histórico [...] A evidência da re-apresentação sustenta o argumento ou perspectiva da representação”.

Tendo em vista a necessidade de aprofundamento dos conhecimentos acerca da vida pessoal e profissional da cineasta, conduzi a presente etapa da dissertação tendo como base os pressupostos de um trabalho biográfico, contudo, é preciso não perder de vista a noção de que “deve-se fugir [...] da tendência em acreditar que a vida de um indivíduo se desenrola num tempo unicamente linear, no qual as decisões são tomadas [...] sem considerar as relações desse indivíduo e as conjunturas em que ele vive.” (SOUZA, 2018, p. 14).

Respeitando este pensamento, o presente capítulo analisa primeiramente as referências familiares e sociais que compuseram a infância e a juventude de Murat, a fim de localizar as características que contribuíram para a formação da sua personalidade e consequente envolvimento com o movimento de resistência à ditadura militar do Brasil, cenário em que ela e as personagens que traz em seu longa *Que bom te ver viva* (1989) se basearam para contar suas histórias.

Nesse contexto, será possível observar que as mulheres torturadas, supostamente sofreram não só pelo “erro” de serem civis indo de encontro a ditadura militar, mas por serem mulheres indo contra àquela regime. Pois, além de confrontar o pensamentos político e militar vigentes na sociedade brasileira, aquelas mulheres iam de encontro aos pensamentos culturais e religiosos à elas impostos e, por isso, eram, possivelmente, “duplamente” castigadas.

O tópico compreende ainda estudos que investigam como se deu a aproximação da cineasta com o universo cinematográfico e quais as características estéticas e narrativas recorrentes em sua carreira filmografia, a fim de localizar em seus filmes, informações que possam contribuir para a uma melhor análise do contexto híbrido do *Que bom te ver viva* (1989).

Por fim, para a realização de tais estudos, no presente capítulo, foram utilizados como referência, entre outros, os trabalhos de Souza (2018), Viana (2018) e Piassi (2016), para investigar a vida e obra de Lúcia Murat e os trabalhos de Holanda (2019), Alves et al. (2011) e Tega (2008), para entender um pouco mais o espaço da mulher na sociedade e no cinema. Além de tais estudos, foram levadas em conta também, entrevistas concedidas pela diretora a programas de televisão e internet.

2.1 LÚCIA MURAT E A FAMÍLIA: A RESISTÊNCIA INICIA EM CASA

Antes de iniciar os estudos sobre aquilo que significou a experiência da ditadura militar para a cineasta Lúcia Murat, logo observei a necessidade de retomar os conflitos existentes em seu seio familiar. Essa necessidade surgiu a partir da constatação de que foi em sua própria casa que a cineasta iniciou os primeiros movimentos revolucionários, não apenas com os já citados gostos artísticos, mas também e talvez principalmente, por uma questão de tentativa de rompimento dos padrões culturalmente impostos à época de sua infância e juventude. Neste sentido, é em casa que encontramos as primeiras manifestações da chamada “contraconduta”, que, mais tarde, levou Murat a prisão e as sessões de tortura pelas quais passou enquanto esteve presa.

Como já posto, Lúcia Murat é originária de uma família tradicional e de classe média. Sua mãe casou-se com seu pai “por amor”, utilizando palavras da própria cineasta em entrevista a Teles (2010), contudo, dona Antonina tinha que conviver com o fato de que o seu Miguel mantinha relacionamentos com várias mulheres, novamente nos dizeres da própria cineasta

“[...] era um típico casamento daquela época... quando eu cresci já estava assim estabelecido: ela tendo crises e ele o homem que tinha várias namoradas ou que tinha uma... o assunto era sempre brincadeira entre os filhos. E ela foi sempre o exemplo da mulher que eu não queria ser... da mulher desperdiçada, digamos assim... como ela era uma pessoa muito dura, não muito dura, muito rebelde, ela não admitia a situação da mulher naquele momento que era a de aceitar essa condição. Ela aprontou horrores a vida inteira com ele e com todo mundo.” (MURAT, apud TELES, 2010, p.353)

Ao observar o que foi dito pela cineasta, nota-se que, na tentativa de fugir aos costumes e vivências experienciadas por sua mãe (que chegou a tentar o suicídio), Murat acabou indo por um caminho totalmente contrário, que combinava mais com a postura dos dois irmãos mais novos. Para Antonina, que não tivera problemas com as filhas mais velhas, criadas e bem adaptadas aos padrões estabelecidos à época, a preocupação ficava com Lúcia, Heitor e Miguel, pois “temia ao ver os meninos usarem blusa vermelha e blue jeans, vinha logo na mente a imagem difundida nas revistas, dos rapazes que mentem para os pais, cabulam as aulas, não pensam no futuro e não têm base moral para construir um lar” (SOUZA, 2018, p. 47).

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 que puseram a ordem de cabeça para baixo, os que aprontaram, os que trouxeram um monte de problemas (MURAT apud PIASSI, 2016, p.68)

Talvez pela constituição do seu seio familiar e de possíveis traumas por ele causados, apesar da evidência das boas recordações, Lúcia Murat tenha se identificado tanto com o livro de Simone de Beauvoir, *O segundo sexo* (1949) e as pautas feministas em vigor no tempo de sua juventude. Neste sentido, no caminho de entender o lugar ocupado pelas mulheres na sociedade dos anos 1960 e 1970, época de sua juventude e de maior convivência com os conflitos familiares, foi possível observar que sua mãe, ainda que muito conservadora, de certa maneira possa tê-la influenciado, na medida em que, mesmo não tendo registros de participação em qualquer movimento feminista, Antonina Murat fez questão de continuar exercendo o trabalho de professora, mesmo após ter filhos (SOUZA, 2018), algo que foi conquistado através dos movimentos da chama primeira onda feminista.

Como aponta os estudos de Holanda (2017), entre o final do século XVIII e o início do século XX, ocorreram lutas

pelos direitos civis da população feminina, como o direito ao voto e ao salário igual ao do homem na realização do mesmo trabalho, bandeiras que marcaram a chamada primeira onda do feminismo e que foram inspiradas nos ideais de igualdade, liberdade e fraternidade da Revolução Francesa (Pereira, 2014). (HOLANDA, 2017, p.5)

Contudo, mesmo com vontade de manter alguma independência financeira ou absorvendo das conquistas feministas aquilo que lhe era mais caro, a mãe da cineasta sempre se fez fiel a alguns costumes religiosos e culturais impostos às mulheres, tentando fazer de suas três filhas boas moças para o casamento e de seus dois filhos bons pais de família, por exemplo. No entanto, mesmo tendo conseguido fazer com que suas duas filhas mais velhas reproduzissem os costumes da época, com Lúcia a metodologia educacional adotada pela mãe falhou, afinal, ela era claramente o exemplo da mulher que a cineasta não queria seguir.

Foi nesse contexto que Murat conheceu o livro de Simone de Beauvoir, que apesar de ser um pouco mais antigos que as bibliografias contemporâneas à época de sua mocidade, era um livro de bastante expressão no tema. Segundo Holanda (2017), o livro ficou conhecido por ser uma das primeiras obras de literatura da segunda onda feminista, que teve seu ápice na década de 1970, e porque nele, “pela primeira vez na história da humanidade, se diz que a igualdade de direitos não se dá somente no acesso à esfera pública, mas inevitavelmente inicia-se na vida privada”. (HOLANDA, 2017, p.5)

Esse fato fez com que a relação patriarcal presente nas conjunturas familiares daquele tempo fossem questionadas e não só isso, também foi questionado o modelo de

feminilidade imposto, o qual, como aponta Holanda (2017), naturalizava o papel subalterno da mulher na sociedade. Neste caminho, abriram-se discussões que iam além da conquista social da mulher, pautavam-se agora conquistas individuais, como a independência financeira e liberdade sexual, pensamentos com os quais Lúcia Murat teve bastante afinidade, trazendo grandes conflitos para o ambiente familiar.

O discurso da identidade coletiva produziu uma experiência feminina compartilhada, enfatizando a sexualidade como ponto comum, o que contribuiu para o movimento nos anos 1970. Esse aumento da consciência levou “à descoberta da ‘verdadeira’ identidade das mulheres, a queda das viseiras, a obtenção de autonomia, de individualidade e, por isso, de emancipação” (Scott, 1992, p. 85). (HOLANDA, 2017, p.7)

Neste caminho, é possível afirmar que foi através da aproximação com práticas que iam de encontro a “cultura burguesa, patriarcal e religiosa tão enraizada em sua família” (SOUZA, 2018, p. 48), que a Murat iniciou sua caminhada em direção à uma vida de resistência pública, cultural e política. Os *encontros libertários*¹⁵ ocorreram em “1961, ano em que João Goulart assume a presidência, [...] também o começo de outras rachaduras, o rompimento com a religião foi apenas o ponto de partida da inserção política que se intensifica quando do ingresso na Universidade” (SOUZA, 2018, p. 48).

¹⁵ Expressão utilizada por Souza (2018).

2.2 LÚCIA MURAT E A DITADURA: A RESISTÊNCIA CONTINUA NAS RUAS

Uma memória da resistência contra a ditadura no feminino, tendo como lugar de observação [...] uma ex-militante, sua própria leitura e construção do passado pela arte; uma mulher que hoje é uma diretora independente e que produziu muito sobre esse período histórico no campo do cinema.

(SOUZA, 2018, p. 14)

Antes de iniciar os apontamentos propriamente ditos sobre a história de vida política e de resistência da Lúcia Murat, é preciso pontuar que, mesmo com toda a aceitação dos costumes impostos pela época, como no caso do relacionamento entre os pais da cineasta, em uma coisa a família Murat Vasconcellos se diferenciava, que era justamente com relação as posturas políticas. Segundo Souza (2018), o pai da diretora era um médico politizado e membro do Partido Comunista Brasileiro (PCB), contudo, sua atuação política não era grande.

Meu pai era uma pessoa que era muito ligada a várias pessoas do partidão, Partido Comunista Brasileiro, tinham vários outros médicos, ele era um médico com muita preocupação social, mas não tinha ele mesmo uma formação política maior. Ele veio pro Rio em 30, junto com o Getúlio, naquela turma que veio do Sul. Ele era do Sul, era do Paraná. Veio amarrar o cavalo no obelisco aqui e conheceu minha mãe, que era de uma família mais tradicional carioca, com origem meio confusa, meio intelectual [...] E minha mãe por sua vez foi se transformando numa pessoa muito conservadora, porque ela era uma pessoa muito inteligente que se casou com ele por amor [...] assim que se casou foi morar no subúrbio e obviamente que meu pai era um homem que tinha várias mulheres, então era o típico casamento daquela época. Quando eu cresci já tinha se estabelecido [...] (MURAT, TELES, 2020, *online*)

Nos estudos da pesquisadora Karla Holanda (2016), onde aborda as questões da mulher no cinema (documentário) e o feminismo no Brasil, é possível observar que o Partido Comunista Brasileiro, ao qual o seu pai era ligado, por acreditar primeiramente em uma ideia de dissolução de classe, acabava por deixar as questões da consciência feminista como uma luta secundária. Algo que pode ser claramente visto na postura do relacionamento conjugal dos pais da cineasta. Contudo, ainda assim é possível observar que

Miguel era atento e zeloso quanto à formação dos filhos, era também pragmático, não concordou com o modo como Lúcia rompeu com a religião. [...] aconselhava os filhos a pensarem antes de fazer suas escolhas e se recusava a impor-lhes suas ideias e, sobretudo, negava-se a proibir, procurando conversar, [...] orientar. Acreditava que o livre pensamento deveria se realizar inicialmente no seio familiar, como uma primeira criação. (SOUZA, 2018, p. 48-49).

Tendo já colocado as raízes políticas da Lúcia Murat advindas do seu laço familiar, agora sim é hora de dar prosseguimento ao percurso trilhado pela própria

cineasta em direção de visões e práticas políticas próprias. Nesse contexto, nota-se que foi, em 1967, ao entrar na faculdade de economia da UFRJ¹⁶, que a diretora teve os seus primeiros contatos com os movimentos de esquerda.

Em verdade, Souza (2018) aponta que, de início, Murat tinha uma maior proximidade com pessoas consideradas de direita, visto as origens do próprio bairro que crescera e o ciclo social que convivera. No entanto, o autor aponta que na universidade a cineasta “experimentou o fragor das mobilizações e a percepção de como se dava a disputa política” (SOUZA, 2018, p.51), algo que lhe despertou para um novo olhar acerca do próprio universo e ciclo social em que habitava.

O historiador aponta que na UFRJ Lúcia se envolveu de forma intensa com o movimento estudantil, bem como com o movimento feminista. Sobre essa questão, observa-se inclusive, que a Murat procurou colocar em prática aquilo que dissera sobre não se parecer com sua mãe, quebrando padrões estabelecidos à época, manifestando atitudes que libertavam não só a sua mente, mas também o seu corpo. Nesse contexto, Souza (2018) aponta, como exemplo, a proposta de casamento recusada pela diretora, feita por um namorado da época em que ainda não havia entrado na faculdade, após terem transado pela primeira vez.

A inserção política e a luta pela liberdade se potencializam progressivamente quando Lúcia se transporta para 1968. No início daquele ano foi eleita vice presidente do Diretório Acadêmico da faculdade de economia e administração da UFRJ, participava intensamente de ciclos de debates e atividades, dentro e fora da universidade [...]. (SOUZA, 2018, p.53)

A inserção da cineasta de forma intensa nos movimentos estudantil e político de resistência ao golpe civil militar, lhe trouxe problemas incontornáveis em casa, foi quando decidiu ir morar com uma amiga. Ao longo das pesquisas, foi possível notar entender a vida política da Murat, é também entender um pouco do que foi o período do regime militar no Brasil.

Em 1961, João Gulart assumiu a presidência do Brasil logo após a renúncia do então presidente Jânio Quadros, que governou o país por sete meses. Os setores conservadores, aliados aos militares, não concordavam com as medidas propostas pelo novo presidente, conhecidas como **reformas de base** [...]. Após uma planejada campanha que contribuiu para a desestabilização do governo, em 31 de março de 1964 um golpe militar derrubou João Gulart. A partir desse momento, os militares passaram a agir com o intuito de desmobilizar toda e qualquer oposição ao regime. (BRAICK, MOTA, 2010, p. 158) (grifo dos autores)

¹⁶ Universidade Federal do Rio de Janeiro.

É aí que os conflitos da Lúcia Murat ultrapassam o seio familiar e se cruzam com o dos ditadores. Esse encontro se dá na medida em que a Lúcia fazia parte de forma ativa e intensa do movimento de oposição ao regime, inclusive com os trabalhos exercidos na UNE, que foi “fechada e teve o seu prédio incendiado em abril de 1964.” (BRAICK, MOTA, 2010, p. 158). Foi a partir desse momento, que segundo os autores, a Une passou a atuar na clandestinidade, destino que a Lúcia Murat também teve. “É curioso notar que em seu núcleo familiar, entre seus irmãos, ela foi a única que seguiu esse caminho. Nisso consistia sua primeira transgressão social, a saída do ambiente privado da casa da família para a iniciação na luta política.” (PIASSI, 2016, p.42)

Nota-se que a imposição dos Atos Institucionais¹⁷ foi progressivamente inibindo e tirando os direitos de reivindicações políticas e partidárias daqueles que não concordavam com o regime militar, nesse contexto a diretora foi presa pela primeira vez,

no dia 12 de outubro de 1968. [...] segurando a placa com o número 1168, é assim que ela aparece na imagem montada pela polícia política a partir das fotos das centenas de estudantes – cerca de 700 – flagrados e presos no 30º Congresso da então clandestina União Nacional dos Estudantes, realizado no Sítio São José, em Ibiúna-SP. (SOUZA, 2018, p. 58)

Sobre essa ocasião, no making of do filme *Que bom te ver viva* (1989), Lúcia Murat afirma que quando presa, no congresso estudantil, foi solta após 10 dias e não sofreu tortura pois “classe média nessa época não era torturada” (MURAT, 2009, Making Of). Contudo, após a imposição o AI-5¹⁸ pelo regime militar, a cineasta se viu obrigada a viver na clandestinidade, foi então que encontrou respostas no movimento de luta armada contra a ditadura.

Mas, antes de prosseguir com os acontecimentos que envolveram a participação da cineasta na luta armada, que culminou em sua segunda prisão, quando foi torturada, é preciso fazer um panorama geral da presença das mulheres nos movimentos da época, pois por muito tempo essa participação foi vista como secundária, quando na verdade as mulheres estiveram o tempo todo ao lado dos homens na tentativa de derrotar o inimigo maior, a ditadura.

¹⁷ “Conjunto de leis promulgadas pelo governo, sem necessidade da aprovação do Congresso Nacional” (BRAICK, MOTA, 2010, p. 159)

¹⁸ Ato Institucional nº 5, que, entre outras coisas, “delegou ao presidente poderes para fechar o Congresso Nacional e as assembleias estaduais e municipais, cassar mandatos, suspender direitos políticos por 10 anos [...]. O governo também passou a ter o poder de suspender o direito de *habeas corpus* em caso de crimes contra a Segurança Nacional.” (BRAICK, MOTA, 2010, p. 162)

Esse papel secundário que as mulheres acabam sendo obrigadas a ocupar se dá porque, ao longo da história, a participação das mulheres nos mais diversos conflitos da humanidade foi colocada de lado em prol das narrativas contadas pelos homens. Sobre isso Rago (1991, p. 81) observa que todo “discurso sobre temas clássicos como a abolição da escravatura, a imigração europeia para o Brasil, a industrialização, ou o movimento operário, evocava imagens da participação de homens robustos, brancos ou negros, e jamais de mulheres capazes de merecerem uma maior atenção”.

Sendo assim, julgo primeiro necessário apontar que, ao contrário do que muitas vezes a história mostra, as mulheres estiveram bastante presentes durante as reivindicações pró e contra o regime militar. Holanda (2015) aponta, por exemplo, que, em nome da democracia, a Marcha da Família com Deus pela Liberdade¹⁹, em sua primeira versão, reuniu 500 mil pessoas no centro da cidade de São Paulo, muitas delas mulheres. Esse acontecimento colaborou com uma visão, por muitos anos difundida, de que as mulheres tiveram certo protagonismo na condução do golpe. Segundo a pesquisadora, contando “com a reivindicação das mulheres, a intervenção militar estaria legitimada para atender a uma reivindicação que passava a ser da sociedade (HOLANDA, 2015, p.352).

Esse pensamento foi propagado tendo em vista ir de encontro aos ideais libertários propostos pela segunda onda do feminismo, que na contramão da reafirmação feita por “aqueles homens, empresários, políticos ou padres” que “apelavam às mulheres não enquanto cidadãs, mas enquanto figuras ideológicas santificadas como mães” (HOLANDA,2015), tentavam romper a visão e o sistema patriarcal da sociedade brasileira. Um outro lado da sociedade, ao qual pertencia Lúcia Murat.

As integrantes desse grupo iam de encontro aos partidos e ao regime militar, mas não só a eles, como também ao que era designado à época como próprio às mulheres (SOUZA, 2018).

A mulher militante política nos partidos de oposição à ditadura militar cometia dois pecados aos olhos da repressão: de se insurgir contra a política golpista, fazendo-lhe oposição e de desconsiderar o lugar destinado à mulher, rompendo os padrões estabelecidos para os dois sexos. A repressão caracteriza a mulher militante como Puta Comunista. Ambas categorias desviantes dos padrões estabelecidos pela sociedade, que enclausura a mulher no mundo privado e doméstico. (JOFFILY apud PIASSI, 2016, p.42)

¹⁹ “[...] uma série de manifestações que se espalhou pelo país, ajudando a calçar o golpe de 1964.” HOLANDA, 2015, p.352)

É possível notar ainda que, para além dos conflitos com os opositores, as mulheres que se juntaram aos movimentos de combate à ditadura, acabaram achando adversários no próprio ciclo, quando membros dos grupos relutavam para “absorver a mulher militante de maneira mais adequada ao papel que ela já vinha desempenhando nas diversas áreas da vida social e econômica, talvez por considerarem que as ações guerrilheiras só diziam respeito aos homens” (TELLES apud SOUZA, 2018).

Foi nesse contexto que, ao longo do período de trabalho realizado na clandestinidade, Lúcia Murat acabou traçando três pontos principais em sua trajetória de guerrilha. Não seguindo necessariamente uma ordem cronológica, é possível observar o primeiro ponto, sua participação em assaltos à mão armada, como o da Casa das Banhas em 1971, no Rio de Janeiro. Segundo Souza (2018), no assalto foram roubados “dos cofres e das caixas registradoras do estabelecimento, cerca de CR\$ 68.000,00 (sessenta e oito mil cruzeiros), lançando grande quantidade de panfletos de cunho extremista e discursos inflamados de índole subversiva.” (SOUZA, 2018, p. 71). Sobre a situação Lúcia Murat fala

Comecei a achar tudo pesado... Quando chegamos no local, um grupo ficou posicionado na parte de trás com metralhadoras, passou um carro da Polícia Militar, mas não parou, talvez porque a PM tinha medo de nos enfrentar, não queriam morrer. Quando entrei no supermercado havia uma multidão de pessoas, com uma arma na mão ordenei: “Para trás, para trás, para trás”. Uma mulher olhou para mim e falou: ‘Eu vou sair daqui’, eu falei: ‘Não vai. Para trás, para trás’, ela saiu... Eu a deixei sair, pois não ia matá-la. Na verdade ela viu que eu era uma estudante... e que não daria um tiro nela. Mas saiu apenas ela, o resto do pessoal que estava lá ficou. (Lúcia Murat apud TELES, 2010, p. 371)

Neste sentido, nota-se que a prática de assaltos e conflitos armados levou Murat a impossibilidade de permanecer no Rio de Janeiro, com medo da prisão, a cineasta foi transferida para a Bahia em 1969, antes do assalto da Casa das Banhas, local onde exerceu funções mais burocráticas, distanciando-se um pouco dos confrontos armados. Segundo Souza (2018), Lúcia tinha a missão de ajudar a reestruturar o MR-8 local. Ao longo do período, a Lúcia trabalhou na mais extrema clandestinidade assumindo o codinome de Cristina.

Contudo, ao longo do tempo, o trabalho da cineasta foi descoberto e ela precisou voltar ao Rio de Janeiro, fato que é o terceiro e último ponto principal de sua jornada antes da sua prisão.

Sobre o esquema de fuga, Lúcia conta que o plano foi bastante simples, porém muito inteligente. Os militares estavam cercando todas saídas de Salvador. Ela não podia fazer o trajeto de carro, pois os automóveis eram parados pela polícia rodoviária federal. Não podia ir de ônibus porque havia um cerco fechado nas

rodoviárias tanto de Salvador quanto do Rio. Saiu de carro com um simpatizante da organização que comprou antecipadamente uma passagem terrestre. Logo depois do horário marcado no bilhete, seguiu pela estrada o ônibus que partiu da rodoviária de Salvador em direção ao Rio, buzinou para o motorista e fez um gesto em sinal para parar. Lúcia entrou no ônibus e desceu antes que o mesmo aportasse na rodoviária do Rio. De volta à cidade natal, encontrou Stuart Angel, sentiu-se imensamente emocionada, pois há tempos não via os amigos (SOUZA, 2018, p. 70)

Ao voltar ao Rio de Janeiro, Lúcia se viu novamente diante dos conflitos armados, foi justamente nessa volta que ocorreu o assalto a Casa das Banhas. Souza (2018) afirma que após esta ação a cineasta sentiu-se mais perseguida e derrotada. No dia 31 de março de 1971 foi presa, após ser entregue pela mulher que havia lhe alugado um local para morar. Segundo relatos da própria diretora, os militares envolvidos em sua prisão abriram um champagne para comemorar o sucesso da ação. Foi aí que sua vida mudou de vez, quando passou a ser vítima da tortura.

Lúcia caiu justamente no dia do sétimo aniversário da ditadura e os militares viam-na como um troféu, visto sua atuação como vice-presidente do Diretório Acadêmico da Faculdade de Economia e Administração da UFRJ e uma das grandes lideranças femininas da Dissidência Estudantil da Guanabara, a DI-GB. “Eles fizeram uma boa comemoração por me prenderem, àquelas alturas eu era uma das poucas das antigas que ainda estava solta.” (SOUZA, 2018, p. 75)

Ao tentar traçar uma linha do tempo em torno do período em que a Lúcia Murat ficou presa, é possível apontar episódios marcantes. O primeiro é justamente o período inicial em que passou no Doi-Codi. Sobre esse primeiro período, Souza (2018) aponta que a cineasta foi torturada das mais variadas formas como pau-de-arara, onde foi mantida por 12 horas; choques elétricos; hidráulica, que é a prática de jogar água pelo nariz; foi torturada com baratas.

Foi justamente o excesso de tortura no DOI-Codi que levou Lúcia à prisão da Bahia, ao segundo ponto de destaque no seu percurso na prisão. O fato ocorreu em virtude de um interrogatório feito por militares baianos, onde Lúcia também tinha agido clandestinamente, os quais, incomodados com sua situação física, acabaram a levando para a prisão baiana.

Eles se compadeceram com o meu estado deplorável, um deles olhou para o outro e falou assim: ‘Não dá, vamos levá-la para a Bahia... Nós vamos cuidar de você’.” Levada para Salvador num avião da força aérea militar, puseram-na no quartel dos Barbardos, localizado na Ladeira dos Aflitos. Lá foi atendida pelo médico do quartel. [...] “Você vai morrer nas minhas mãos e eu não tenho nada a ver com isso... vou fazer um relatório, ou eu vou preso ou você será cuidada”. (SOUZA, 2018, p.79)

Contudo, havia uma rixa entre os militares do Rio de Janeiro e os militares da Bahia e foi nesse clima de rivalidade e de interesse pela “cabeça” da então guerrilheira, que os militares do Rio de Janeiro conseguiram fazer com que ela voltasse ao DOI-Codi, às sessões de tortura. Segundo aponta Souza (2018), no regresso ao Rio de Janeiro, Lúcia Murat foi submetida a torturas com métodos de mortificação sexual, algo que era comumente aplicado as mulheres presas.

Deixavam-me nua e em pé, recebia um capuz preto e tinha as mãos atadas às costas com a corda passando pelo pescoço. Os caras tocavam e ejaculavam nos meus seios, o mesmo faziam na vagina. Não havia possibilidade de defesa porque se fizesse qualquer movimento me enforcava. O que era muito perverso porque na prática eles faziam o ato como se fossemos conivente, para não se enforçar deixávamos..., e foi barra pesada. No fundo, naquele momento, sinceramente eu preferia a tortura sexual do que apanhar, isso é horrível de se falar, mas eu preferia, com certeza, era menos dolorido.” (MURAT, apud SOUZA, 2018, p. 82)

Ao pesquisar os acontecimentos da prisão de Murat foi possível observar como as mulheres acabaram sofrendo de forma diferenciada com as torturas em virtude de suas ações contra a ditadura. Assim, foi possível notar o “quanto a igualdade entre homens e mulheres era apenas retórica, fazendo a questão de gênero eclodir nas reflexões daquelas mulheres que passaram pela experiência da tortura, marcadas pela diferença de gênero” (SOUZA, 2018, p. 101), algo que é possível de perceber nos depoimentos do longa-metragem *Que bom te ver viva* (1989). Sobre isso, é possível observar ainda que

visto que homens e mulheres foram vítimas da tortura praticada pelo sistema repressivo brasileiro, a violência sofrida por Lúcia pode ter sido a mesma infligida aos seus companheiros do sexo masculino, mas ela era uma mulher que se voltou contra um governo militar masculino e patriarcal, o que suscita um questionamento a respeito das diferenças de gênero na prática da tortura, destacando a especificidade da violência que incide sobre o corpo feminino. (PIASSI, 2016, p.42)

Concordando com esse pensamento, foi possível observar que os depoimentos das mulheres em relação a tortura convergiam para um ponto comum muito relevante, que era o “da dor física e da quebra moral [...] uma cota suplementar de sofrimento que resulta da violência sexual (estupros, às vezes seguidos de gravidez) ou dos rituais de humilhação a que são submetidas em função de sua condição feminina” (GARCIA apud PIASSI, 1997, p39). A relação com as torturas sexuais estão bastante presentes nos depoimentos das mulheres entrevistadas no *Que bom te ver viva* (1989), mas também em vários depoimentos e entrevistas concedidos pela diretora.

Um ano e meio após voltar para o DOI-Codi e ter sofrido outras sessões de tortura, Lúcia Murat foi transferida para o presídio de Bangu, atualmente conhecido como

Complexo de Gericinó. Em Bangú a vida de Lúcia melhorou, apesar de permanecer na prisão, ali as torturas não aconteciam.

Ao chegar a Bangu, Lúcia diz que sentiu uma imensa sensação de liberdade: “Eu podia jogar vôlei... tinha banho de sol todos os dias da semana, sendo que três vezes por semana os banhos de sol eram num pátio grande fora do pavilhão, havia mais um pátio pequeno no final do corredor, dentro do pavilhão, onde ficávamos soltas das 8h (oito horas) da manhã às 7h (sete horas) da noite... Só éramos trancadas às sete da noite e aí ficávamos sozinhas na cela das 19h (dezenove horas) às 7h (sete horas) da manhã do dia seguinte. Mas até às 19h ficávamos todas juntas, então, era uma festa para quem estava vindo da Vila Militar. (SOUZA, 2018, p. 94)

Foi no ano de 1974 que a Lúcia saiu da prisão, no entanto, sua liberdade foi vigiada, inclusive sofrendo retaliações por conta dos movimentos e conflitos vivenciados durante o período da luta em prol da esquerda armada. Com a liberdade Murat procurou voltar a universidade, contudo não era mais possível continuar cursando economia na UFRJ, foi então que ela conseguiu uma transferência para a Universidade Federal Fluminense (UFF), onde concluiu o curso.

Para além dos estudos, Lúcia Murat também tentou retomar sua vida profissional, iniciou trabalhos em jornais como o Jornal do Brasil, contudo, os militares que a perseguiram fizeram com que ela fosse demitida e que não conseguisse ser aceita em empresas de comunicação. Foi aí que a Lúcia Murat decidiu sair do Rio de Janeiro “eu fui a procura de uma coisa e acabei encontrando outra [...] eu fui a procura da minha geração e acabei achando o cinema” (MURAT, 2018)²⁰.

²⁰ Entrevista ao programa Cineastas do Real. Disponível em: <https://globosatplay.globo.com/assistir/canal/cineastas-do-real/t/G291jkmXn6>

2.3 FILMOGRAFIA COMENTADA DA CINEASTA LÚCIA MURAT: A RESISTÊNCIA DESAGUA NO CINEMA.

Conhecer a vida de Lúcia a partir de seus filmes e memórias, [...] permite-me viver não apenas uma experiência intensa de encontro com a história da ditadura, mas também com a subjetivação feminina no tempo contemporâneo.

(SOUZA, 2018, p. 13)

Lúcia Murat teve os primeiros contatos com o cinema ainda no período da infância quando sua babá a levava ao cinema, esse costume continuou na juventude quando, nos anos 60, passou a frequentar o Cine-Hora Copacabana. Souza (2018) aponta que, na direção oposta ao público massivo dos filmes e astros produzidos pelos estúdios de Hollywood, Murat costumava frequentar os cinemas populares onde poderia assistir as chanchadas.

Sobre isso a cineasta aponta que mesmo pertencendo a uma família de classe média mais ou menos intelectualizada e que não concordava com seu gosto cinematográfico, ela era fã de Grande Otelo e Oscarito. Ainda sobre sua relação com o cinema na juventude, a cineasta relembra o tempo do que chama de Geração Paissandu

Eu era muito ligada ao cinema, porque eu sou geração Paissandu, eu tinha vivido todo aquele movimento, como estudante. [...] Antes também na faculdade, época dos cineclubes, dos filmes proibidos [...] Mas naquele momento, mesmo quando a gente ia ao Paissandu, a discussão maior era entre revolução e vida [...] Eu brincava um pouco, a gente via o filme, mas passava mais tempo realmente na mesa do bar depois discutindo aquilo, que era um pouco discutir as nossas vidas e as nossas opções [...] Então o cinema fazia parte da minha vida, nesse sentido. (MURAT Cinastas do real, 2018).

Após todo o processo que passou durante o período do regime militar e mesmo depois de sua soltura, com a experiência de trabalho em alguns jornais do Rio de Janeiro, por motivos de perseguição política, ela acabou precisando se distanciar da cidade, foi quando passou a ter uma nova relação com o cinema. A cineasta afirma que quando saiu da prisão estava “muito perdida, porque os meus amigos ou estavam no exílio ainda ou tinham sido assassinados, ou tinham alguns ainda presos. Então eu tava um pouco procurando o que fazer” (Lúcia Murat, Cinastas do real, 2018). Foi justamente nessa busca que a cineasta acabou encontrando o cinema.

Ao analisar a participação das mulheres na história do cinema e em especial no documentário, foi possível observar nos estudos de Alves et al. (2011) e Holanda (2016) que as mulheres são responsáveis por um número significativo, ainda que pequeno com

relação aos homens, de produções que, por sua vez, contribuem para a linguagem e estética do cinema contemporâneo brasileiro.

Muitas cineastas, como [...] as brasileiras Helena Solberg, Tereza Trautman, Vera de Figueiredo, Ana Carolina, entre outras, usaram o dispositivo cinematográfico para dar respostas, além de comprovar seu talento, competência e paixão pelo cinema. Personagens e protagonistas criadas por elas marcaram uma inversão do olhar, lançando um desafio ao público espectador e à crítica especializada: ver o cinema sob outras perspectivas, transgressoras dos limites da representação fílmica; tomar assento nas salas escuras para conhecer pontos de vista que não mais apresentavam mulheres como objetos ou coadjuvantes dos “galãs” do cinema. No “cinema de mulheres” elas agiam, eram sujeitos da história, mostravam o que seria o seu mundo nos bastidores da sociedade, pouco atrativo para as produções do cinema tradicional. (VEIGA apud HOLANDA, 2019, p.81)

Contudo, como afirma Paiva (2018, p.175) “ainda hoje, a história e os estudos cinematográficos nacionais tratam timidamente a participação feminina no audiovisual, corroborando para as enormes desigualdades de gênero presentes nas relações sociais [...]”. Neste caminho, nota-se que a história do cinema no país quase que suprimiu de sua literatura as experiências realizadas por mulheres neste campo, não valorizando devidamente suas contribuições narrativas e estéticas para o ramo.

Ao mesmo tempo, na contramão dessas práticas “arcaicas” de exclusão de gênero, observa-se que cada vez mais obras realizadas por mulheres vêm sendo descobertas, pesquisadas e/ou produzidas num sentido de resgatar e valorizar as produções cinematográficas por elas realizadas.

Neste sentido, no presente tópico, fiz um levantamento acerca das produções realizadas pela Lúcia Murat após o surgimento de sua produtora audiovisual Taiga Filmes e Vídeo, fundada em 1980, junto ao seu então companheiro Paulo Adário, a fim de entender um pouco mais o que compõe a estrutura estética e narrativa de suas obras. Para tanto, junto ao trabalho de Souza (2018), também foi utilizado neste tópico o website da produtora, visto que lá contém informações importantes que contribuíram para a elaboração da presente pesquisa, além de suas entrevistas e outros canais da mídia.

Ao iniciar a elaboração de uma espécie de “linha do tempo da filmografia” da Lúcia Murat, foi possível notar que, concordando com Souza (2018), os filmes “são produzidos à medida que os acontecimentos são vividos e experienciados pela cineasta.” (SOUZA, 2018, p.21). Esse fato se comprova com a feitura de seu primeiro filme, o média metragem intitulado *O Pequeno Exército Louco*, produzido entre os anos de 1978 e 1985.

O filme aborda a guerrilha civil da Nicarágua, dando destaque para “os últimos momentos de Somoza (Filho) no poder, o início do governo sandinista, o assassinato de

Somoza e o histórico 19 de julho de 1979, com a entrada dos sandinistas em Manágua.” (SOUZA, 2018, p. 116). A obra recebeu alguns prêmios, dentre os quais, melhor métrica-metragem e melhor montagem no Rio-Cine Festival. Em entrevista ao programa Cineastas do Real, Murat falou que iniciou a sua primeira produção, com a proposta de um longa híbrido. Contudo, por conta da crise na estatal brasileira Embrafilme, a qual financiava a produção, o filme não pôde ser concluído nesse formato e tornou-se um média-metragem documental

Por conta de seu trabalho em *O pequeno exército louco*, Lúcia Murat foi convidada à trabalhar na TV Manchete e, aceitando o convite, acabou inserindo-se em um ambiente que lhe daria subsídio para a produção do seu terceiro filme, *Doces poderes* (1996).

Contudo, antes de prosseguir na descrição desse longa, preciso dizer que a escolha por não citar o *Que bom te ver viva* (1989), segundo trabalho cinematográfico de Lúcia Murat, se deu justamente pelo fato de que ele será analisado de forma minuciosa no capítulo III. Também optei por não citar o trabalho realizado para o longa-metragem *Oswaldinas* (1991) por se tratar de um trabalho conjunto, e não exclusivamente feito pela diretora e sua produtora.

Tendo isto posto, retomo as observações acerca do filme de ficção *Doces Poderes*. Nota-se que, neste filme, para além de se inspirar em sua própria vivência no trabalho com a TV, Lúcia Murat traz conflitos partidários internos vivenciados no período de campanhas eleitorais. Como pano de fundo, o longa traz a história de uma jornalista, interpretada por Marisa Orth, que aceita trabalhar, em Brasília, como chefe de uma das principais redes de Televisão do país. A história do filme se cruza com a memória da época em que a cineasta trabalhou na TV Manchete, bem como, também faz menção aos acontecimentos da disputa eleitoral de 1989, ano em que a Murat lançou seu primeiro longa-metragem *Que Bom Te Ver Viva*. Ao fazer uma comparação entre os dois filmes, Souza (2018) aponta que enquanto neste a diretora

expõe em nível de relevância prioritária a reflexão histórica sobre o que resta da ditadura”, em *Doces poderes*, apesar de também fazer alusão a esse tema, a ênfase maior está nas artimanhas políticas encabeçadas pelos canais de *mass media* moderna do país que contribuíram para o resultado das eleições presidenciais no Brasil de 1989 (SOUZA, 2018, p.158) (grifos do autor)

Após a produção de *Doces Poderes*, o próximo trabalho de Lúcia Murat foi o longa-metragem, também ficcional, *Brava Gente Brasileira* (2000). No filme, Lúcia

Murat traz um pouco dos conflitos vivenciados pelos povos indígenas e os colonizadores portugueses no Brasil do século XVII. Sobre o filme Murat fala que

ele partiu de um relatório militar que me deram sobre o Forte Coimbra. Neste relatório, em quatro ou cinco frases, comentava-se um fato verídico que aconteceu com os índios guaicuru, descrevendo uma espécie de Cavalo de Tróia ocorrido no Brasil no final do século XVIII em pleno Pantanal [...] Na verdade, o que me levava a fazer o filme era trabalhar em cima da questão da dificuldade de você se relacionar com o outro. [...] Queria que não fosse um filme tradicionalmente histórico. O que é um filme tradicionalmente histórico? é um filme mais institucional digamos assim, que tem uma relação mais institucional com a própria história com a forma que a história é contada. [...] Mas de todas as decisões, a mais importante foi a de trabalhar com os próprios índios kadiwéu no papel dos guaicuru. (MURAT, 2000, online, grifo meu)

No filme, Murat traçou um caminho diferente para a representação do início da história do Brasil. Mesmo tendo como ponto de partida o percurso e os conflitos vivenciados por Diogo, um personagem tipicamente português, o filme não busca uma postura romantizada de um descobrimento do Brasil, como pretende *O Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro, mas sim busca mostrar os conflitos vivenciados por diferentes povos durante o processo de reorganização social que as terras brasileiras sofreram.

No longa, mais uma vez Murat coloca em evidências seus gostos e características próprias de produção ao utilizar os índios Kadiweu para interpretar os índios Guaicuru. Desse modo, a cineasta reafirma sua preferência por obras que tenham um mínimo de características do hibridismo entre a ficção e o documentário.

O quinto filme a ser comentado é o *Quase Dois Irmãos* (2004). O longa-metragem, com roteiro feito em parceria com Paulo Lins²¹, traz os conflitos vivenciados entre dois personagens que, interpretados por Caco Ciocle e Flávio Bauraqui, representam um pouco do que foi a vivência entre os presos políticos e os presos por assaltos à banco na Penitenciária da Ilha Grande, na costa do Rio de Janeiro, durante o período do regime militar. Para a diretora a importância do filme se dá na medida em que ela pode confrontar os dois mundos, o da classe média e o da marginalidade carioca.

O filme pretende mostrar as transformações ocorridas nos últimos 50 anos no Rio de Janeiro a partir de dois pontos de vista: da classe média e da marginalidade. [...] Ao ritmo da industrialização dos anos 50, a classe média ascendente romantiza o malandro, jogador de capoeira e sambista. [...] A ditadura vai encontrar estes

²¹ Autor de Cidade de Deus.

dois arquétipos na cadeia. As relações amistosas não conseguem sobreviver ao enfrentamento diário. A classe média neste momento entra em contato com as transgressões - drogas e homossexualidade - que vê na cadeia. O jovem marginal, por sua vez, se aproveita da organização dos militantes para criar sua própria organização. Nos anos 90, [...] Não é mais uma relação paternalista nem um enfrentamento de igual para igual. Como nos 50, a classe média volta a ter poder dentro da sociedade civil. Só que do outro lado encontra um novo poder estabelecido com a entrada das drogas na sociedade. [...] (MURAT, 2004, *online*)

Sendo assim, é possível observar que, para além de toda abordagem de cunho político e histórico, a diretora propõe também uma abordagem de cunho social. Neste sentido, um dos conflitos trazidos no filme, o da filha do Miguel, vivenciado na juventude por Caco Ciocle, é um bom exemplo. Na narrativa, que se refere a um fato real que ocorreu com um de seus amigos, a diretora cria a personagem interpretada pela atriz Maria Flor, a qual tem uma grande aproximação com favelas, transgressão, e envolve-se com um dos traficantes do morro.

O sexto longa-metragem realizado pela Lúcia Murat, *Olhar estrangeiro*, uma película 35mm de 2005, marcou o retorno da diretora ao universo das produções documentais. No filme, Lúcia aborda as “fantasias que se avolumam pelo mundo afora sobre o Brasil e que são amplamente divulgadas pelo cinema internacional.” (SOUZA, 2018, 195). O longa também marca mais uma produção com roteirização dividida, desta vez com o escritor Tunico Amâncio.

O sétimo filme da cineasta, *Maré, nossa história de amor* (2007), foge em muito aos padrões até então estabelecidos em sua filmografia. O filme traz a história da filha de um dos chefes do tráfico de drogas da Favela da Maré que se apaixona pelo irmão do líder da facção rival. Nesse cenário, a dança é a única possibilidade de fazer com que o casal fique junto. Para contar esta história, que é uma espécie de Romeu e Julieta brasileiro e que também trata da realidade das pessoas que vivem nas comunidades periféricas e favelas do país, Lúcia Murat lança mão dos recursos técnicos e estéticos do cinema musical.

No filme seguinte, mais um documentário de longa-metragem, Lúcia retoma os assuntos da ditadura militar. *Uma longa viagem* (2011), filme visto pela diretora como sendo mais autobiográfico, surgiu após a morte de um de seus irmãos mais novos, o Miguel e traz a vivência que ela teve a partir da troca de carta com seu outro irmão, Heitor,

ao longo do tempo em que ela esteve presa e ele esteve na Europa²². Para além disso, no filme, Lúcia Murat mais uma vez recorrer ao ator guia²³, no caso do documentário em questão, o ator utilizado foi o Caio Blat que, como diz a própria cineasta, “não narra o filme, o interpreta”.

Partiu da morte do meu outro irmã, do meu irmão que era médico. Nós três éramos muito ligados [...] Eu falei “ah! vamos fazer umas entrevistas e tal”, aí ele falou “ah! eu quero deixar para as minhas sobrinhas registrado tudo que aconteceu comigo”. Eu comecei a fazer as entrevistas e foi extremamente interessante. Eu tinha essas cartas datilografadas ainda, que minha mãe tinha me dado na época [...] Aí eu quando comecei a fazer a entrevista, falei “ah! vou olhar as cartas”. Eu fui olhar as cartas, de repente eu vi que ali tinha algo muito interessante. (MURAT, Making of, 2011)

Ainda focada nas questões da ditadura militar, o próximo longa-metragem da Lúcia, agora uma ficção, foi o *A Memória que me contam* de 2012. No filme, a diretora aproveita para questionar não só a ação dos militares, como também a ação do próprio grupo da esquerda armada. No filme, a cineasta retoma uma antiga vontade, que era a de produzir um filme que trouxesse ao público um pouco dos conflitos vivenciados por um grupo de amigos, ex-guerrilheiros, após o período da ditadura militar, algo que sem dúvidas faz parte de sua própria realidade. Contudo, em virtude de outras demandas da vida cotidiana, a diretora acabou só conseguindo se dedicar ao desejo de filmar após a morte de uma grande amiga e ex-guerrilheira, a Vera Silvia Magalhães.

No longa, um grupo de amigos e seus filhos que sobreviveram aos confrontos entre a ditadura e a resistência armada, vivenciam os conflitos que surgem em virtude do cotidiano que flutua entre o tempo presente e o tempo passado. O grupo se reúne em virtude da doença de Ana, personagem central do filme, interpretada por Simone Spoladore, a qual é livremente inspirada em Vera Magalhães, que é apresentada

como se fosse um caleidoscópio formado pelas diferentes visões que cada um dos amigos tem dela. [...] ANA ficará na história com a sua beleza. Ela é a síntese de todas as contradições de sua geração. É o passado heróico e as dúvidas do presente, onde a corrupção e a presença da tortura ficaram como uma herança para os pobres do país. (LÚCIA, Site do filme: *online*)

Segundo Campos (2019), para além de remeter-se a Vera Magalhães, Lúcia Murat traz em seu filme alguns outros recortes da realidade, alguns inclusive que também ocorreram ao longo do processo de desenvolvimento do roteiro, como o caso do

²² Como já dito, o irmão da Lúcia Murat foi enviado à Europa pelos pais no intuito de fazer com que ele não se envolvesse no movimento contra a ditadura, como sua irmã, presa, havia feito.

²³ Sendo a primeira delas no *Que bom te ver viva* (1989) com Irene Ravache.

personagem interpretado pelo ator italiano Franco Nero, o qual é livremente inspirado no, também italiano, Cesare Battisti,

[...] um 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. (CAMPOS, 2019: 41)

Algo que ainda pode ser observado na ficção de 2012 é a retomada da parceria com a atriz Irene Ravache que, após 20 anos, como numa espécie de retomada de sua personagem no documentário *Que bom te ver viva* (1989), ressurgiu mais uma vez enquanto um *alter ego* da Lúcia Murat. No filme a personagem é uma cineasta que realiza um filme sobre sua grande amiga que está hospitalizada, a Ana.

O filme seguinte da diretora, um documentário, chama-se *A nação que não esperou por Deus* (2015). No filme, que é uma volta a aldeia dos índios Kadiweu, àqueles que foram atores no filme *Brava gente brasileira* (2000), a cineasta aborda as transformações vivenciadas por este povo.

A produção documenta as transformações sofridas pela tribo indígena dos Kadiwéu. Lúcia nunca perdeu o contato com os índios cavaleiros do Pantanal. Em 2010 [...] revisitou a comunidade indígena [...] A diretora ficou chocada com as mudanças observadas pela chegada da luz elétrica, da televisão, pelo crescimento das religiões evangélicas na região e pelas disputas de terra com os pecuaristas, foi quando então resolveu produzir o filme. (SOUZA, 2013, p. 286)

O filme seguinte da diretora, *Em três atos*, uma longa metragem de 2015, Lúcia deixa um pouco de lado os conflitos sociais, políticos e culturais e volta seu olhar ao universo íntimo, particular. No caso do filme em questão, ela o roteirizou com base no livro *Uma morte muito suave* de Simone de Beauvoir e no espetáculo *Qualquer coisa a gente muda*, dirigido por João Saldanha, mas também e principalmente guiada pelo próprio processo de envelhecimento, caminhando mais uma vez pelos percursos, por ela já visitados, do cinema autobiográfico.

Para tratar de tal assunto, a diretora lança mão de uma narrativa que conta a história de uma mesma personagem em fases diferentes da vida, Souza (2018) aponta que “Lúcia modificou o título do filme de *O corpo e a palavra* para *Em três atos* justamente pela proposta do longa que se divide em três partes: corpo, morte e despedida”. (SOUZA, 2018, p. 288)

Já em *Praça Paris* de 2017, Murat traz um thriller que reflete sobre as questões sociais que envolvem o racismo e as desigualdades econômicas, bem como questões ligadas à mente. O filme traz a história de uma psicanalista portuguesa que trabalha na UFRJ e que atende Glória, servidora da universidade, uma mulher negra, de periferia e irmã de um traficante de drogas.

O filme mais recente, até aqui, da diretora se chama *Ana* (2020). Trata-se de uma obra ficcional, que faz hibridismo com características do gênero documentário e que surgiu a partir de uma exposição intitulada *mulheres radicais*, acerca de artistas latino-americanas dos anos 70 e 80, que por sua vez, também inspirou uma peça teatral, a qual também foi utilizada por Murat como referência. Segundo a cineasta o filme é “um pouco sobre artistas latino-americanas dos anos 70/80 e basicamente sobre um personagem brasileiro chamada Ana. [...] Ela é uma artista que é negra e é homossexual [...] a gente vai a procura dela [...]”. (Murat, 2019, estação sabiá)²⁴

Após observar um pouco as produções realizadas por Lúcia Murat, foi possível inferir, em acordo com os apontamentos de Souza (2018) que, quanto às escolhas estéticas, a cineasta caminha muito próximo daquilo que se compreende por uma modalidade poética e performática e outra observação, também já apontada, mas que merece ser reiterada é a peculiaridade dos seus filmes, sejam ficcionais e/ou documentais, que se apossam das incontáveis possibilidades que os recursos cinematográficos oferecem em prol de mostrar o íntimo, de “dar inscrição” ao “eu”, ao próprio corpo.

Pode-se dizer então que o “cinema poético” e/ou “performático” de Lúcia Murat parte de uma elaboração temática e temporal que vem de uma invenção de dentro de si, de uma “interioridade”, para seguir a “uma longa viagem” em direção a um fora que recua ou avança sem interrupção, quando, finalmente, a interioridade vem se expor como uma espécie de dobra da superfície. (SOUZA, 2018, p. 19)

Segundo Souza (2018), em suas produções a cineasta tem o costume de propor visões com base no “eu”, no íntimo e no pessoal em primeiro plano, algo como uma espécie de fio condutor para colocar em pauta assuntos do passado e do presente. Porém, o autor também chama atenção para o fato de que o “eu” trazido por Lúcia Murat carrega consigo

outros “eu”, numa cadeia referencial que insere a sua vida, no mundo social. Isso significa que poucas vezes remete em seus filmes para temas que considera apenas do âmbito público. Ou então, quando aparecem, eles vêm

²⁴ Entrevista ao programa Estação Sabia da Tv 247. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9BVrxvQb4kg>

constantemente entrelaçados com as questões do mundo privado e público, e embebidos com uma dose de emoção. (SOUZA, 2018, p. 17)

Ao observar a filmografia de Lúcia Murat é possível notar ainda que temáticas ligadas aos acontecimentos históricos, políticos, sociais e culturais do país estão sempre servindo-lhe de pano de fundo para a construção de seus personagens, que geralmente escancaram os conflitos privados e públicos da sociedade brasileira. Filmes como *Doces poderes* (1994), *Brava gente brasileira* (2000) e *Maré, nossa história de amor* (2007) mostram como, de maneiras totalmente diversas, a diretora consegue abordar temas como a política, a colonização e os conflitos urbanos do país.

Contudo, como já mencionado, um tema em específico ocupou um espaço maior em suas obras - a ditadura militar e suas consequências. Ao longo de sua carreira até aqui, Lúcia Murat realizou seis filmes com essa recorte. Dos filmes, destacam-se *Que bom te ver viva* (1989), *A memória que me contam* (2012) e *Ana, sem título* (2020), talvez as produções com vieses mais autobiográficos e/ou autoficcionais. Sobre *A memória que me contam* (2012) por exemplo, é possível notar uma fala da diretora que ratifica essa informação. Referindo-se ao grupo de amigos que encontram-se na sala do hospital à espera de notícias da personagem Ana, ela afirma:

[...] Uma questão é comum a todos que se reencontram naquela sala de espera: o que é 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. (Lúcia Murat, 2012: *online*)

Observa-se, no entanto, que aquilo que a experiência da cineasta com a ditadura e a violência lhe suscita, nem sempre está presente em suas obras através da ligação direta com o regime militar. Essas abordagens muitas vezes surgem camufladas em outras narrativas, mas que mesmo assim, ainda trazem embates provocados em virtudes de tais conflitos históricos, sociais e políticos, como *Ana, sem título*.

Poucos filmes fogem totalmente a esse tema, como *Em três atos* (2015), no entanto, mesmo assim o filme mantém uma coerência com as outras produções da cineasta na medida em que aborda uma temática diretamente ligada a sua vida.

Uma outra característica presente nas obras de Lúcia Murat é que seu cinema caminha por viés feminista, ou feminino com ela prefere se referir. Em seus filmes é possível ver, mesmo que de forma naturalizada, que questões ligadas as diferentes ondas do feminismo, como mulheres que trabalham, mulheres que falam e exercem a

sexualidade com liberdade, abordagens sobre os diversos “tipos” de mulheres, entre outros temas.

Uma última característica observada, dentre tantas outras, na carreira cinematográfica de Lúcia Murat é a constante troca que ela faz entre os elementos estéticos e técnicos do cinema de ficção com o cinema documental. Isso pode ser constatado em *Que bom te ver viva* (1989), *Brava Gente Brasileira* (2000), *Uma longa Viagem* (2011), *Ana, sem título* (2020) ou mesmo no *Em três atos* (2015), quando a diretora aponta que

[...] aquele filme é muito híbrido [...] Assim, quer dizer, eu até quando fui colocar em festival, eu não sabia se era documentário ou ficção. Aí a minha co-produtora fez assim, falou assim “Não, isso pra nós é documentário”, eu falei “tá bom”. [...] Tem que o outro dizer porque você mesmo não sabe [...] Isso que é muito interessante, quer dizer, esse limite entre a ficção e o documentário no decorrer dos meus trinta anos ficou cada vez mais fluída entendeu? Quer dizer, se eu num certo sentido iniciei aquilo com *Que bom te ver viva* [...] que eu achava que era muito diferente, que quando eu comecei a lançar *Que bom te ver viva* internacionalmente, você chega lá fora e vê que não é tão diferente, tava acontecendo no mundo inteiro, quer dizer, era um movimento mesmo do cinema, nessa direção, nessa busca, entendeu? Hoje em dia é muito mais, quer dizer, hoje em dia, é... Você trabalha de uma forma muito fluída [...] (MURAT, 2019, estação sabiá)

Ao pensar nas possibilidades de hibridismo entre os gêneros cinematográficos, senti a necessidade de prosseguir nos estudos que versam acerca das características pertinentes a cada gênero, a fim de localizar em que pontos ocorrem os hibridismos apontados pela direta e que estão presente em suas obras e no longa *Que bom te ver viva* (1989), de forma mais específica.

3.0 A FICÇÃO, O DOCUMENTÁRIO E O HIBRIDISMO: “MANEIRAS DIFERENTES DE TRABALHAR COM A REALIDADE.”

Ao voltar um pouco no tempo, foi possível observar que o cinema surgiu a partir da apropriação e da mescla entre a ciência e a arte, entre as experiências tecnológicas e as diversas formas de manifestações artísticas que haviam à época do seu surgimento, à exemplo do teatro e da lanterna mágica. Neste sentido, ao observar um pouco mais de perto sua história foi possível notar que o cinema passou por algumas fases até chegar ao formato atual, que ainda sim, é um contínuo mutante.

Apesar de o método utilizado pelos irmãos franceses Auguste e Louis Lumière, considerados fundadores do cinema, consistir em captar, através do melhor enquadramento possível, instantes da realidade²⁵, os momentos eram quase sempre filmados sem que houvesse uma grande preocupação em controlar a cena. Em entrevista, Louis Lumière afirmou que os trabalhos que realizou na área cinematográfica tinham como finalidade uma investigação técnica, chegando a afirmar que nunca tenha feito "o que se chama de 'mise-en-scène' (...)." e completa "no cinema, o tempo dos técnicos acabou, agora é a época do teatro" (SADOUL apud DA-RIN, 2004, p.29).

As produções feitas pelos Lumière, entre as quais posso citar *A saída dos operários da fábrica lumière* (1895) e *A chegada do trem na estação* (1895), talvez as mais conhecidas, eram produzidas como forma de teste para enriquecer os estudos e as tecnologias de captação de imagens em movimento que, por sua vez, fomentavam ferramentas capazes de registrar o cotidiano dos diversos povos.

Sendo assim, as produções não eram executadas com histórias pré-concebidas a serem contadas ou dramas a serem encenados, no início as mais simples atividades do dia-a-dia bastavam para se obter um bom filme, à exemplo de *O almoço do bebê* (1895), também produção dos Lumière, em que um bebê está sendo alimentado por seus pais.

Até por volta de 1901 foi o período em que estes filmes conhecidos como atualidades e cinema de atrações atingiram o ápice de suas produções. Porém, a partir de 1903 isso começa a mudar e o foco do público volta-se para os filmes encenados, com uma variação maior de planos e com duração chegando até quinze minutos. Nos anos

²⁵ “Aqui, seria preciso ainda lembrar que o cinema não é simplesmente um conjunto de imagens e sons, uma reunião de representações sonoras da realidade, mas um agente cognitivo e sensível, um operador, potencialmente transformador, da própria realidade.” (FELDMAN, ILANA apud HOLANDA, 2019, p.12)

seguintes é possível observar a afirmação do cinema (de ficção) enquanto forma de entretenimento.

No início, "para tornar os enredos compreensíveis, era preciso recorrer a recursos externos à imagem projetada" (DA-RIN, 2004, p.30), neste sentido, a fim de suprir a ausência de som, no período do cinema mudo, era preciso contar com meios como a própria memória do espectador; reconstituição simplificada; voz; músicas e efeitos sonoros ao vivo para compor a obra e dar-lhe maior sentido.

Contudo, observa-se que, ao se firmar enquanto expressão artística, o cinema foi criando raízes em si mesmo, apontando para diferentes formas de produção e intenso progresso tecnológico. Nesse caminho de avanços e descobertas foi possível notar que o cinema foi abarcando

[...] certa diversidade de filmes, que se diferenciam entre si de várias formas. A conhecida sétima arte pode ser dividida por período (mudo, preto e branco...), por região (europeu, latino, iraniano...), por gênero (western, drama, comédia) [...] para citar alguns. (ARAGÃO, 2006, p. 21)

A partir dos avanços tecnológicos e estéticos percorridos ao longo dos anos, o cinema foi sendo analisado, teorizado e desvendado e, por este motivo, muitas ideias e visões antagônicas tomaram conta da sua gênese, uma dessas visões é a que separa os filmes em narrativos e não narrativos. Aqui interessa fazer uma distinção entre esses dois campos do cinema pois, ao observar os filmes da diretora Lúcia Murat, e de forma mais específica o seu longa-metragem *Que bom te ver viva*, foi possível constatar que eles fazem parte do grupo de filmes narrativos.

A importância da conceituação surge a partir da observação dos apontamentos, já apresentados, de Vanoye e Goliot-Lété (2012) quando falam da necessidade de situar o filme a ser analisado naquilo que apontam como “evolução das formas” e quando falam sobre as formas cinematográficas serem constituídas num fundo cultural no qual os cineastas se inspiram, cabendo ao analista explicar os movimentos que dele decorrem.

Neste sentido, tendo identificado inicialmente que a Lúcia Murat produz filmes do tipo narrativo, mesmo não sendo a conceituação do cinema narrativo uma temática central do presente trabalho, apontarei de forma sucinta a diferença entre o cinema narrativo e não narrativo, a fim de localizar melhor o leitor²⁶ nas formas e escolhas

²⁶ É preciso pontuar que, tendo como base os trabalhos encontrados no estado da questão e os diferentes campos do conhecimentos em que foram produzidos, existe a possibilidade de leitores que não sejam do campo cinematográfico utilizarem o presente trabalho como referência, neste sentido, é preciso que os termos, principalmente os mais técnicos, sejam abordados e evidenciados para que haja um melhor proveito da leitura.

cinematográficas da cineasta, iniciando desde já a análise fílmica, que será melhor detalhada no Capítulo III desta dissertação.

Assim, é possível dizer que, concordando com Teixeira (2012), os filmes narrativos são aqueles que sofreram e ainda sofrem com o peso do paradigma estrutural da linguagem e da semiologia, por este motivo o autor mostra que o cinema acabou sendo apreendido como uma “linguagem”, e de fato, é muito comum ouvir pessoas se referindo à uma escrita ou linguagem cinematográfica.

No entanto, a nomenclatura não é o grande problema, é possível sim dizer que o cinema possui uma linguagem própria que o distingue das outras formas de expressão artística. Contudo, observa-se que os obstáculos que o cinema encontra ao se deparar com os paradigmas impostos pela linguagem e pela semiologia surgem quando com os filmes são vistos e analisados tal como um texto, ou seja, “a imagem-plano equivalendo-se a uma palavra, as sequencias a um período, tudo se estruturando conforme a lógica da língua, tendo a literatura e suas formas de contar histórias, de traçar relatos, de narrar como modelo” (TEIXEIRA, 2012, p.17). O autor atenta para o fato dessa forma de apreender o cinema deixar em segundo plano o que é próprio do cinema,

ou seja, sua consistência visual, imagética, sua arte da modulação de elementos diversos como volumes, linhas, luzes, movimentos, sons, cores, palavras, silêncios, montagem, *mise'en 'scène* etc. O narrativo, então, tornou-se sinônimo de contar história. Suprema consagração, portanto, da “conquista da narratividade” clássica, que teria feito o cinema passar de mera técnica de registro visual anterior à sua consciência artística.” (TEIXEIRA, 2012, p.17)

Contudo, é possível observar que essa visão clássica e “gramatical” do cinema narrativo enquanto um “contar história” de forma linear e baseado na literatura, já não é mais adotado em sua plenitude e mesmo aqueles filmes tidos como não narrativos²⁷, ou seja, aqueles que fogem, não se adequam, não reiteram “esse modelo linguístico-semiológico-estrutural, muito mais próximo das formas clássicas de narrar, tendo o cinema ficcional hollywoodiano como referência” (TEIXEIRA, 2012, p.17), podem, segundo o autor, ser entendidos de alguma maneira enquanto narrativos.

O que é preciso observar, e que pode ser encontrado no cinema de Lúcia Murat, é uma nova visão do cinema narrativo, uma visão contemporânea que o compreende de modo mais amplo e plural, ou seja, como aquilo que não se estrutura mais apenas “conforme parâmetros linguísticos, de uma linguagem articulada, mas como ‘modulação’

²⁷ “[...] trata-se de uma denominação do pós-guerra para um cinema de feição mais próxima do experimental.” (TEIXEIRA, 2012, p.17)

de elementos diversos (luzes, linhas, cores, movimentos etc.), em variação constante, por tanto, bastante distinta dos modelos de narratividade literários” (TEIXEIRA, 2012, p.56).

Neste sentido, por questões de delimitação do corpus da pesquisa, mas tendo em mente tudo o que foi proposto acima, é necessário apontar que no caso do presente estudo, o objeto de pesquisa analisado, o longa-metragem *Que bom te ver viva*, trata-se de um filme pertencente ao gênero narrativo e nesta conjuntura, toda a sua pesquisa e todas as observações foram feitas tendo em mente o contexto que comporta as características e particularidades desse tipo de produção, no seu sentido mais amplo, que vai além do “contar uma história”.

Para além, do antagonismo criado em torno do cinema narrativo e não narrativo, foi possível constatar que, ao longo do tempo, muita coisa mudou, no entanto, uma coisa permaneceu, até determinado ponto, intocável: a busca por novas formas de transmissão de mensagens ao outro, o público. Sendo assim, seja essa informação ou mensagem produzida de forma narrativa ou não, o importante é ter em mente que

o cinema sistematiza sua informação não através da linguagem articulada, ou seja, racional e lógica por excelência, mas o faz por meio da própria imagem, construindo conceitos e símbolos através de seus códigos e convenções. Neste sentido, não são apenas as mídias que trabalham com a informação articulada capazes de manipular o imaginário coletivo e transformar em mercadorias aspectos da própria vida do sujeito, a própria linguagem cinematográfica o faz através de uma lógica estética e convencional, e não menos poderosa. O conceito de mise-en-scène reflete bem a realidade da imagem cinematográfica na medida em que chama atenção para sua construção simbólica. [...] Na diegese todo e qualquer detalhe é prenhe de significação e a estrutura cênica expõe, crítica e revela (OLIVEIRA, 2009, p.2-3)

Ao continuar observando estas questões, foi possível notar que a arte cinematográfica ao longo de sua história foi utilizada como recurso para expressar diversas questões da sociedade, tais como política, cultura e economia. À exemplo disso, posso citar o filme de ficção *O nascimento de uma nação* (1915) dirigido por David Wark Griffith. O filme, baseado na obra literária *The Clansman*, traz a história de duas famílias americanas, uma do norte e outra do sul, que estão em meio à uma guerra civil.

Consagrado como um marco na história do cinema, o filme no entanto, é bastante problematizado na medida em que traz conteúdo tido como racista, inclusive exaltando a organização segregacionista Ku Klux Klan como sendo responsável por uma restauração da política e costumes americanos após a derrota na guerra.

Ele deixa claro ao espectador que procura representar fielmente o passado norte-americano e utilizou para isso uma habilidade como cineasta indiscutivelmente reconhecida. [...] Este filme representa, na história do cinema, um divisor de águas devido as suas inovações e as permanências de

suas técnicas. A reação do público ao filme no período foi muito controversa, despertando defensores apaixonados, acusadores persistentes, debates públicos em jornais, propaganda em larga escala e as mais diversas críticas. (MOÇO, 2009, p. 2)

Posso citar ainda o documentário *Triunfo da vontade*, obra de 1935 dirigida por Leni Riefenstahl, a qual é um dos filmes de propaganda mais representativos da história do cinema por trazer em sua narrativa documental os acontecimentos do 6º Congresso do Partido Nazista, que foi realizado em 1934 e contou com mais de 30.000 simpatizantes do Nazismo, inclusive Adolf Hitler. Leni Riefenstahl, que teve seus métodos bastante elogiados na época, fez uso de diferentes imagens e ângulos de tomada, a fim de retratar da melhor maneira o momento histórico.

Por fim, a própria Lúcia Murat com *Que Bom te ver viva* e suas histórias de sobrevivência aos porões da ditadura.

Nesse contexto, ao entender que tanto o cinema documental, quanto o cinema ficcional acabam possibilitando a transferência de informações entre a equipe produtora da obra e o público, outro ponto emergiu como de suma importância para o progresso da presente pesquisa, que foi justamente aquele referente as propriedades de cada gênero, pois só a partir da localização dessas propriedades é que foi possível localizar as características pertencentes ao híbrido criado a partir deles.

Assim, na presente pesquisa foi levada em consideração a compreensão de que os gêneros pertencem a territórios próprios, contudo, esses territórios possuem fronteiras, que por sua vez são flexíveis e, assim, permitem o deslocamento de elementos entre estes territórios, chegando a criar um terceiro espaço (híbrido), com fronteiras próprias.

Como aponta Teixeira (2012), obter conhecimento acerca dessas fronteiras é de suma importância para compreender a especificidade e exuberância das imagens produzidas em cada domínio. Neste sentido, fazendo alusão ao trabalho de Ramos (2008), resta a pergunta: Mas afinal, o que é que torna cada gêneros único?

3.1 ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DOS GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO

Ao observar a barreira por muito tempo erguida entre aos filmes ficcional e documentário na tentativa de chegar a um cinema com gênero bem delimitado, foi possível notar que a busca por definições precisas e algumas vezes fechadas, seguiu

uma lógica do tomar distância, do não querer se confundir, do a que veio, particularmente nas reivindicações de princípios, manifestos, declarações de intenções, programas; por outro lado, no plano da realização em si, da concretude fílmica, muitas vezes tais protocolos se esfumam, seja por impossibilidade de se cumprir os arrazoados idealizados à priori, seja pelos desafios que o propósito da realização coloca em jogo, seja por limitação do próprio meio técnico que a vontade estética não consegue contornar e ultrapassar. (TEIXEIRA, 2012, p. 35)

Tendo isso posto, mas considerando a necessidade de identificar parâmetros para a análise do filme *Que Bom Te Ver Viva*, seguirei o trabalho na busca por localizar características próprias a cada gênero.

Para iniciar este trabalho de territorialização, de modo inicial serão observadas as características do cinema de ficção, tido por Teixeira (2012) como o primeiro grande domínio do cinema que a história contemplou. Segundo o autor, o “domínio ficcional diferenciou-se a partir de uma limitação posta no âmbito da própria realidade. Como filmar sem o menor “controle do aleatório da realidade” – luz, vento, chuva, temperatura etc.?” (TEIXEIRA, 2012, p. 35).

É preciso pontuar que essa visão do cinema, é também fruto de uma lógica industrial, capitalista e interessada no lucro, tendo o lema do “tempo é dinheiro” como ponto central de qualquer produção. “Os outros aspectos diferenciadores – importância das estrelas, centralidade na figura do produtor, rigidez milimétrica de roteiro e decapagem [...] – ficaram praticamente subsumidos a essa fundamental prerrogativa do “tempo capital” (TEIXEIRA, 2012, p. 35).

Foi possível observar, no entanto, que, ao longo do tempo, o cinema foi afrouxando suas práticas clássicas relativas à feitura dos filmes ficcionais e adaptando-as às demandas das novas práticas e dos novos públicos. Com isso, foi possível observar, por exemplo, uma migração dos grandes estúdios para a retomada das gravações nas ruas, claro que agora com aparatos e técnicas capazes de encarar as adversidades e contratempos que a realidade das ruas e paisagens podem trazer.

Ainda em termos de adaptação, foi possível observar outras mudanças que vão além da conquista por novos espaços de locação fílmica, como, por exemplo “roteiros mais indicativos que concludentes, equipes reduzidas, atores profissionais e não profissionais” (TEIXEIRA, 2012, p.41). Esta última adaptação pode ser observada em sua práxis no próprio trabalho de Lúcia Murat, quando, ao utilizar os índios Kadiwéu no longa-metragem de ficção *Brava Gente Brasileira* (2000), ela afirma:

Queria que não fosse um filme tradicionalmente histórico. O que é um filme tradicionalmente histórico? É um filme mais institucional digamos assim, que tem uma relação mais institucional com a própria história com a forma que a história é contada. [...] Mas de todas as decisões, a mais importante foi a de trabalhar com os próprios índios kadiwéu no papel dos guaicura. (MURAT, 2000, online, grifo meu)

Apesar das grandes adaptações ocorridas ao longo dos tempos e da criação de novos gêneros cinematográficos, ainda assim, foi possível observar que atualmente há uma predominância do campo da ficção, que por sua vez, tem suas raízes no “cinema narrativo, cristalizado pelo modelo norte-americano da narração clássica” (Costa, 2014, p. 166). Essa tendência pode ser observada em particularidades que vão além das já citadas anteriormente, tais como: a fabricação de personagens imaginários, o pacto do espectador com o universo ficcional apresentado (Costa, 2014, p.167); ter como objetivo essencial o entretenimento (NOGUEIRA, 2010); “estrutura melodramática, ênfase no espetacular, criação de gêneros, obsessão com a audiência de um espectador médio etc.” (TEIXEIRA, 2012, p. 35)

Os filmes de ficção geralmente dão à impressão de que olhamos para dentro de um mundo privado e incomum de um ponto de vista externo, de nossa posição vantajosa no mundo histórico, ao passo que os documentários geralmente dão a impressão de que, de nosso cantinho do mundo, olhamos para fora, para alguma outra parte do mesmo mundo (NICHOLS, 2009, p.117).

Ao comparar de forma inicial a ficção e o documentário foi possível, notar de antemão que, “ao contrário da ficção, o documentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico” (RAMOS,2008, p.22). Neste sentido, tendo localizado as características próprias ao gênero ficcional, cabe agora delimitar as singularidades do gênero documental.

3.2.1 O QUE DÁ AO DOCUMENTÁRIO UMA ESPECIFICAÇÃO PRÓPRIA?

Documentário era sinônimo ora de filme curto, chato, de propaganda institucional, de festas e comemorações dignificantes, um pouco próximo do espírito das reportagens ou atualidades, ora com uma função pedagógica, educativa de politização das massas alienadas [...] O grande público tinha pouco conhecimento de sua história [...] identificando-o, ainda, com a noção de documento, reprodução ou registro da realidade. Muito pouco a par, por tanto, de sua consistência artística e de domínio particular do cinema.
(TEIXEIRA, 2012, p.15)

Ao voltar um pouco na história do documentário, foi possível ver que, para além das suas distinções com relação a ficção, o domínio do documentário se instaurou propondo uma diferenciação com relação a outras duas modalidades, são elas: os filmes de viagens e o cine-jornal ou atualidade. Sobre isso, Teixeira (2012) aponta que a matéria dessas duas modalidades do fazer cinematográfico era a realidade, contudo, para o autor, lhes faltavam arte, “careciam, por tanto, de uma inteligibilidade cinematográfica mais apurada” (TEIXEIRA, 2012, p. 36.)

Eis um outro extremo a ser contornado, por tanto, nem a carência de arte dos filmes de viagens e atualidades, nem esse excesso de artifícios criado no espaço cerrado de um estúdio (TEIXEIRA, 2012, p.37)

Nesse contexto, a adoção do termo documentário está ligada à sua necessidade de legitimação. A palavra foi utilizada pela primeira vez por John Grierson ainda em 1926 ao fazer uma crítica ao filme *Moana* (1926) de Robert Flaherty. Mas foi só quando formou seu grupo de produção de filmes educativos que retomou o termo documentário, agora inserido no contexto das necessidades retóricas do campo das relações públicas e ao novo contexto histórico.

É bem verdade, que o documentário não criou uma "sintaxe fílmica" que fosse alternativa ao cinema de ficção, mas se apropriando da linguagem ficcional conseguiu trilhar o seu próprio caminho. Fernão Ramos afirma que "a falta de conceitos específicos provocam dificuldades no desenvolvimento de ferramentas analíticas, comprometendo o horizonte das produções não ficcionais." (RAMOS,2008, p. 21)

Para Melo (2002) as características constitutivas do gênero documentário são constituídas mais por elementos flutuantes que fixos, justamente por seu caráter adaptativo. Sendo assim, nota-se que já na primeira obra considerada do gênero documentário e que foi realizada pelo cineasta norte-americano Robert Flaherty, houve a utilização, para além dos instrumentos da filmagem, da técnica de encenação, também

apreendida do cinema de ficção, que à época já predominava. A obra intitulada *Nanook of the North* (1922) foi feita inicialmente como um filme de viagem, que fazia parte do universo do cinema de atrações, contudo, no transcorrer da produção, o filme foi ganhando novos rumos.

Andrade (2008) fala que depois de ter sido acusado de ter reencenado ações e situações no filme, Flaherty disse que algumas vezes é necessário mentir ou distorcer algo para captar o seu real espírito. Ainda sobre a questão da encenação o autor completa que em *Nanook of the north* (1922), no entanto, essa discussão passa a ter um valor secundário, visto às transformações estéticas que o filme possibilitou.

Ao escolher narrar a vida de um esquimó e sua família, diferentemente da grande parte dos filmes feitos até a época, o diretor partiu de um princípio próximo ao das ficções cinematográficas, ou seja, de um recorte que lhe possibilitou desenvolver situações tocantes e carregadas de valor sentimental. Essa apropriação de princípios ficcionais e sua adequação ao documentário possibilitou também as primeiras manifestações de dramaticidade nos filmes não-ficcionais, acompanhadas da identificação dos espectadores com certas personagens (ANDRADE, 2008, p.7).

Ou seja, o documentário é, em sua essência, um gênero audiovisual híbrido. Ao observar o trabalho de Melo (2002) nota-se que é possível separar o processo de "produção" do documentário em dois grandes grupos de elementos que estão constantemente em situação de troca, a depender das necessidades éticas, técnicas e estéticas do documentarista. Estes grupos são formados por elementos do cinema ficcional e elementos de relação com a realidade.

O documentário ocupa uma posição ambígua e polêmica na história, teoria e crítica do cinema. Se, por um lado, recorre a procedimentos próprios desse meio - escolha de planos, preocupações estéticas de enquadramento, iluminação, montagem, separação das fases de pré-produção, produção, pós-produção, etc por outro, procura manter uma relação de grande proximidade com a realidade, respeitando um determinado conjunto de convenções [...] (MELO, 2002, p. 25).

As convenções apontadas pela autora, referem-se justamente às características que o documentário foi conseguindo fixar, mesmo que de forma não rígida, em seu processo de produção, como exemplo da utilização do registro *in loco*, uso de cenários naturais, imagens de arquivo e/ou documentos históricos, uso da figura do locutor (*on* ou *off*), construção do filme em cima de depoimentos etc.

Ainda sobre as características que distanciam o documentário da ficção a autora aponta que

uma diferença marcante entre o documentário e o cinema de ficção é [que] aquele não poder ser escrito ou planejado de modo equivalente a este último; o percurso para a produção do documentário supõe uma liberdade que dificilmente se encontra em qualquer outro gênero. Um documentário é construído ao longo do processo de sua produção. Mesmo existindo um roteiro, o formato final somente se define com as filmagens, a edição e a montagem. (MELO, 2002, p. 26) (grifo meu)

De forma prática, foi possível notar isso no próprio processo de produção do longa-metragem *Que bom te ver viva* (1989), quando Lúcia Murat em diversas entrevistas aponta que precisou fazer a inserção de textos em voz off, utilizando a personagem interpretada por Irene Ravache, após o processo de filmagem, por sentir necessidade de algo que ligasse as histórias contadas pelas atrizes sociais.

Nota-se, como já visto, que ao longo do tempo o "conceito" de documentário foi se adaptando às realidades tecnológicas, culturais, sociais, econômicas e políticas de cada época, sendo assim, foi possível ver no trabalho de Ramos (2008) que durante o período de 1930 e 1940 foi, por exemplo, o período do documentário clássico que, entre outras características, trazia seu enunciado através da utilização de uma voz over, fora de campo e detentora do saber sobre o mundo que retratava. Já no documentário contemporâneo a ideologia é outra, agora existe uma desconfiança sobre essa forma objetiva de representação do mundo. O narrador nem sempre é confiável.

Sobre esse processo de adaptação, foi possível notar ainda que uma outra "marca característica do documentário, é seu caráter autoral, definido como uma construção singular da realidade, um ponto de vista particular do documentarista em relação ao que é retratado." (MELO, 2002, p. 23).

Na tentativa de traçar um percurso dessas formas de construção da realidade, Darin (2004) aponta duas fases no movimento do documentário, a primeira onde John Grierson, com preferências mais realistas, impunha os efeitos dramáticos, baseados na generalização e no simbolismo, onde não havia um interesse em aprofundar questões sociais e econômicas, tendo um efeito mais de integração social de modo conservador do que realmente formar cidadãos críticos. Estas características podem ser observadas no Documentário Clássico, onde os filmes contavam com montagem de imagens cuidadosamente compostas.

O segundo momento, mais próximo ao universo do cinema contemporâneo, surge com os desafios dos novos temas e a limitação de comunicação com o público, é quando surge a "imposição" da forma da história e da valorização do personagem, reafirmando a ideia de que o documentário vai se adaptando aos novos processos, meios e formatos.

Neste sentido, Melo (2002) cita alguns elementos linguístico-discursivos que dão maior caráter autoral ao gênero documentário, entre eles, a maneira como se dá voz aos outros e a presença de paráfrases discursivas que, segundo a autora, representa o posicionamento ou ponto de vista do documentarista acerca da obra.

Na imagem a seguir é possível observar um quadro retirado do trabalho de Melo (2002) no qual ela mostra as características fixas e flutuantes do documentário, destacando-o dos outros gêneros.

Quadro 2: Quadro de características fixas e flutuantes do documentário

Características Fixas	Características Flutuantes
Discurso sobre o real Registro <i>in loco</i> Caráter autoral	Suporte (digital, cinema, televisão) Temática (biografia, cultura, ecologia, etc) Presença do locutor (<i>on</i> ou <i>off</i>) Uso de depoimentos Uso de reconstituições Uso de personagens ficticiais Uso de documentos históricos

Fonte: Melo (2002)

Com base no quadro proposto por Melo (2002), foi possível notar, que, de modo geral, aquilo que permanece fixo ao gênero documentário é justamente o princípio de contar algo alicerçado no verídico, no real. Já as características flutuantes estão mais ligadas aos campos baseados nas novas tecnologias e nos novos formatos de produção que vão surgindo ao longo dos anos, bem como, nas novas demandas sociais e culturais que vão surgindo em conjunto com esses avanços e linguagens cinematográficas.

Nesse contexto, também na tentativa de traçar paradigmas para o campo documental, Bill Nichols (2009) agrupou características analisadas acerca do gênero e o subdividiu em outros seis sub-gêneros²⁸, os quais são:

- a) modo poético: afeito às criações e experimentações; b) modo expositivo: ênfase no comentário verbal e lógica argumentativa; c) modo observativo: foco no cotidiano das pessoas, conforme são observadas por uma câmera discreta; d) modo participativo: ênfase na interação do cineasta ao tema; e) modo reflexivo: aguça a consciência do espectador a partir da construção da realidade feita pelo filme; f) modo performático: enfatiza o aspecto subjetivo ou

²⁸ Para maiores informações ler: NICHOLS, Bill. **Que tipos de documentários existem?** In: Introdução ao Documentário. Campinas/SP: Papyrus, 2009.

expressivo do próprio cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento. (SOUZA, OLIVEIRA, 2014, p. 8)

Todavia, é importante pontuar que, para Nichols, os seis modos podem ser utilizados de forma livre, sendo capazes de interagir entre si, mesmo sem que haja a predominância de um determinado subgênero. O autor fala que, de certa forma, os seis modos do documentário surgiram ao passo em que os diretores/documentaristas foram tendo acesso às novas tecnologias e foram se questionando a respeito dos modos já existentes.

Entretanto, torna-se relevante atentar para o fato de que tal classificação não constitui uma cadeia evolutiva, onde um novo modo supera ou exclui o anterior. Trata-se apenas da criação e (re)adequação do gênero às exigências impostas pela sociedade em acordo com seus avanços.

No caso do cinema de Lúcia Murat, é possível observar que

filia-se a modalidade poética e performática [...]. A peculiaridade dos seus filmes, sejam ficcionais e/ou peças documentais, surge das condições favoráveis que o cinema lhe propiciou no acercamento do íntimo, nas tentativas de dar inscrição ao “eu”, ao próprio corpo e entorno a matéria privilegiada de uma performance, de uma encenação, de uma fabulação (SOUZA, 2018, p. 18)

Observa-se ainda, com base nos apontamentos de Nichols (2009), que o documentário representa a voz do orador e que essa voz expressa, segundo a ideia da oratória, ao mesmo tempo razão e narrativa, sendo uma voz que transmite confiança sobre determinado ponto de vista.

Mas então o cinema é imparcial em sua representação da realidade?

3.2 O CINEMA E A REPRESENTAÇÃO DO REAL

Tal como o historiador que trabalha com entrevistas gravadas, a cineasta selecionou trechos e os comparou, sincrônica e diacronicamente, no próprio texto fílmico para desenvolver uma argumentação. Todavia, tanto para o espectador como para as mulheres que cederam as entrevistas, não se oblitera que o que se insere das falas são fragmentos entre tudo que foi colhido, devido ao recorte temático e espaço-temporal do filme.

(SOUZA, 2013, p. 41-42).

Ao iniciar o presente tópico, destinado a discussão do conceito de real no cinema, com as observações de Souza (2013) tento deixar evidente que qualquer menção aos conceitos de realidade e/ou verdade aqui presentes foi posta levando em consideração que a organização dos filmes expõem um juízo acerca dos fatos ocorridos e, sendo assim, este “juízo é ideológico, na medida em que parte de uma situação, reconstrói seus antecedentes fundamentais e interpreta seu desenvolvimento. Nesse sentido, ao cortar fragmentos do mundo exterior, o cinema propõe diferentes interpretações da sociedade [...]” (TEGA, 2008, p. 4). Assim, é preciso ressaltar que a interpretação do conceito de real aqui assimilada é próxima do conceito de interpretação, ou seja a ideia “nunca é dar respostas” (MURAT,2018) absolutas e acabadas.

Um exemplo prático de que a realidade de um filme depende do ponto de vista do diretor(a) é o próprio *Que bom te ver viva* (1989) de Lúcia Murat, o qual revela a diferença com que a figura da mulher é representada em cena, se comparado ao contexto geral da cinematografia da época. Segundo observado, com a personagem fictícia, Murat naturaliza uma personalidade independente e contemporânea da figura da mulher, a qual, mesmo com toda a tortura sofrida, rege a própria vida, independente do sistema patriarcal imposto²⁹.

a câmera da cineasta não constrói a imagem da mulher como espetáculo erótico, como apontaram os estudos feministas do cinema a respeito da representação feminina no cinema narrativo tradicional, produzida pelo e para o olhar masculino, mas focaliza mulheres com histórias de vida que se confundem com a sua e personagens femininas empoderadas nas quais ela parece imprimir sua imagem, destacando seu ponto de vista feminino e mostrando que mesmo o caráter ficcional de alguns filmes não impede que se constituam como espaço [...] de reinvenção de si. (PIASSI, 2016, p. 38)

Tendo isto posto, foi preciso então voltar um pouquinho no tempo para entender como, ao longo do tempo, o conceito de real foi assimilado no cinema documentário.

²⁹ No filme, a personagem de Irene Ravache aparentemente mora sozinha, possui um emprego (embora o perca ao longo da narrativa) e fala abertamente acerca de sua sexualidade.

Nesse percurso, foi possível observar que, apesar de ser algo amplamente consumido na contemporaneidade, o cinema já passou por várias transições e consequentes questionamentos e reflexões, que surgiram em paralelo ao seu desenvolvimento.

Nessas circunstâncias, em 1929, em *Um homem com uma câmera*, Dziga Vertov apresentou um protagonista um pouco diferente do comum – a câmera. Dessa forma, tal instrumento foi utilizado para capturar diversos outros personagens, se é que podem assim ser denominados, os quais não são pertencentes a uma ficção típica de histórias da Sétima Arte, mas sim recorrentes em diversas situações do cotidiano, condizentes com o nosso meio.

Através dessa obra, Vertov colocou em prática aquilo que viria a chamar de *Cine-Olho*, onde o princípio de filmagem era avesso a qualquer encenação e na montagem as imagens-fato eram reconstruídas, ou seja, a filmagem deveria ser a reprodução do real, sem intervenção, por mais que admitisse a montagem.

Assim, foi possível notar que desde os seus primeiros experimentos, sempre houve no cinema o interesse em criar novas possibilidades de retratar os acontecimentos e os conflitos existentes nas sociedades. Desse modo, é possível afirmar que através do cinema é possível olhar o mundo e ver os personagens que nele habitam, propiciando uma via de mão dupla entre espectador e criador, em um processo contínuo de complementaridade. Acerca disso, pode-se dizer que o cinema é:

[...] uma máquina que registra a existência e a restitui como tal, porém levando em consideração o indivíduo, ou seja, o cinema seria um meio de transpor para a tela o universo pessoal, solicitando a participação do espectador. (MORIM apud GUTFREIND, 2012, p.5)

Em seu livro intitulado *O cinema manipula a realidade?* de 2003, Sidney Leite aponta os pensamentos do filósofo Douglas Kellner³⁰, para reiterar suas ideias de que as produções cinematográficas revelam, entre outros modos, a maneira como “as lutas da vida diária e o mundo mais amplo das lutas sociais e políticas se expressam no cinema” (LEITE, 2003, p.6). O autor revela, por exemplo, que o filósofo mostra ser possível identificar nos filmes dos gêneros mais populares produzidos em Hollywood, entre os anos de 1960 e 1980, a transcodificação dos discursos sociais, que por sua vez expõem posições políticas específicas em debates sobre temas polêmicos, tais como sexo, classe, raça e Estado. O autor aponta ainda que,

a partir dos pressupostos dos teóricos da Escola de Frankfurt, sustenta-se que

³⁰Para maiores informações buscar: KELLNER, Douglas, *Acultura da mídia*, São Paulo, EDUSC, 2001

a cultura da mídia é industrial e desta forma; organiza-se com base no modelo de produção de massa e é produzida para a massa de acordo com tipos, segundo fórmulas, códigos e normas convencionais. A cultura veiculada pela mídia induz os indivíduos a conformar-se a organização vigente da sociedade, mas também lhe oferece recursos que podem fortalece-los na opinião a essa mesma sociedade. (LEITE, 2003, p.7)

Como exemplo é possível citar o caso da mãe da Lúcia Murat que mesmo quebrando alguns padrões da época, por volta dos anos 50, ao continuar exercendo a função de professora após a gravidez, continuava lendo revistas que reiteravam os comportamentos padrões da época e criava as filhas para casarem-se virgens, não concordando inclusive com o gostos cinematográficos da filha do meio.

Para Antonina não foi fácil lidar com as rachaduras dos costumes nos anos 1960 [...]seu pensamento encontrava afago nas mesmas páginas de revistas, onde lia-se críticas às liberdades do cinema, do rock'n roll, dos bailes de carnaval e das danças que permitiam abusar das moças inexperientes. Via com maus olhos a preferência de Lúcia pelas chanchadas ao invés de fitas que ressaltassem os bons costumes e personagens comportados circulando em, lugares bem frequentados (SOUZA, 2018, p. 47).

Entretanto, é preciso ter cautela ao pensar na relação entre o cinema, uma mídia de grande poder, e a realidade, pois o produto cinematográfico entrega ao espectador aspectos presentes em sua realidade, por meio das histórias contadas através da câmera, mas a *mise-en-scène* pode sofrer influências que vão além daquilo que é filmado. Tais interferências podem ser desde as emoções do diretor ou aquilo em que ele almeja alcançar através do seu filme, até os aspectos sociais em que ele ou os seus personagens estão inseridos e os recursos tecnológicos utilizados em sua produção.

O documentário vem sendo apontado como uma das formas de reconstruir o real ou dar novos sentidos às representações, mesmo que provoque discussões acerca dessa transparência, visto que obter uma *mise-en-scène* completamente pura é algo impraticável.

A partir do avanço das tecnologias, onde há cada vez mais aparatos que permitem tanto a efemeridade das informações quanto a manipulação das mesmas, surgem cada vez mais questionamentos sobre aquilo que é real ou não. Em paralelo a isso, são criadas constantes incertezas sobre a veracidade de conteúdos transmitidos ao espectador. No cinema, não é diferente. A partir de diversas novas formas de produção que surgem a cada dia, fica cada vez menor o limite entre o momento em que a realidade se torna ficção ou o contrário, algo que está bastante presente no filme *Ana, sem título* (2020) de Lúcia Murat.

Porém, dentre as vertentes cinematográficas, o documentário parece ser uma das que se aproxima um pouco mais desta realidade aqui assimilada, devido a forma como é gerado, tornando, na maioria das vezes, necessária a aproximação dos objetos de estudo que nele serão retratados, ou seja, construindo uma relação direta entre espectador e acontecimento. “Este tipo de produção ocupa uma posição privilegiada dentro do cinema, considerado uma forma realista de representação do mundo. Seu comprometimento com a verdade é praticamente implícito, garantindo-lhe o estatuto de “documento histórico neutro”. (LIMA, s.d, p.3)

Por conseguinte, tendo em vista que nessa aproximação um dos poucos elementos de mediação seria a câmera, onde possíveis interpretações e subjetividades não são protagonistas, mesmo que ainda existam, o espectador passa a enxergar nas histórias e personagens retratados, realidades e espaços bem mais próximos aos seus, facilitando uma possível aproximação entre ele e as figuras retratadas na narrativa documental.

Ao relatar a si mesma no documentário autobiográfico em primeira pessoa *Uma Longa Viagem* (2012), e ao construir uma personagem alter ego [...] no documentário *Que Bom Te Ver Viva* (1989) [...] 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. (CAMPOS, 2019, p.7)

Entretanto, o documentário não deve ser tido como uma exata reprodução da realidade, mas sim como uma forma de representação da mesma. Por mais que a intenção de narrar a partir de acontecimentos seja recorrente nesse tipo de produto audiovisual, existe ainda alguém que irá selecionar quais fatos narraram determinada história. Um exemplo de como essa visão da realidade é também compartilhada por Lúcia Murat é quando ela fala sobre a influência das cartas no seu filme *Uma longa viagem* (2011),

Uma longa viagem é, ao contrário de todos os outros trabalhos que eu fiz, uma filme completamente autobiográfico. Por que? Porque eu falo em primeira pessoa, normalmente nos outros filmes eu me inspiro nas experiências que eu vivi, ou que amigos viveram, mas eu posso mentir, porque eu não tô dizendo “eu sou eu”. Quando eu me assumo como eu, quer dizer, “eu Lúcia Murat estive presa e eu tive dois irmão... Meu irmão foi pra Índia...” e vem o meu irmão e fala, tem as cartas dele e tal. Quer dizer, eu tenho que trabalhar com o que eu conheço de mim mesma, até porque eu não sou uma pessoa “mentirosa”. [...] Eu acho que esse é um filme totalmente autobiográfico, nesse sentido. Porque, apesar de ter toda uma parte ficcional do Caio, ele não narra o filme, ele interpreta cartas do meu irmão. **Ele tem essa conotação de que as cartas existiram, eu falo aquilo que eu acho que existiu e o meu irmão conta as histórias que ele acha que aconteceu.** (MURAT, 2018) (grifo meu)

Tendo em vista o que foi posto, tornou-se necessário ainda, colocar em pauta também as questões relacionadas a construção do universo fictício que adentra o universo documentário, pois, em *Que bom te ver viva* (1989), foi a partir “do pressuposto de que era impossível você chegar ao que era a tortura” que a cineasta tentou “cercar essa coisa horrível das mais variadas formas. É como se já que a verdade é impossível de ser alcançada, que a gente tente se aproximar dela de maneira diferente”. (MURAT, Making Of ,2009)

3.3 HIBRIDIZAÇÕES ENTRE OS GÊNEROS NO DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO

“Eu adoro misturar gêneros [...] às vezes até é muito difícil de você conseguir esse equilíbrio entre esses diversos gêneros”

(MURAT apud TIEFENTHALER, 2011, *online*)

Uma questão fundamental a se pensar é sobre até que ponto é possível se referir ao hibridismo entre ficção e documentário. Para iniciar esta questão é preciso destacar que, ao apontar o conceito de hibridismo, aplicando-o ao universo do cinema, utilizo-o em seu sentido mais amplo e contemporâneo. Esta perspectiva está distante daquela que foi proposta pela biologia do século XIX, que apontava que “o resultado da mistura dificilmente é tido como harmonioso” (KERN, 2004, p.66)

Mostrando que utiliza os gêneros muito mais num sentido de agregação que de comparação e ou falta de harmonia, ao ser perguntada se o documentário é mais poderoso do que a ficção para tratar de temas políticos, Murat afirmou que

eu acho que são maneiras diferentes de você trabalhar com a verdade. Eu gosto muito dos dois, quer dizer, eu normalmente trabalho com os dois [...] *Uma longa viagem*, por exemplo, é um filme que é um documentário, mas que também tem um ator que é o Caio Blat, que faz o meu irmão. Então é uma coisa assim que eu sempre curti muito em cinema, era essa possibilidade de derrubar os mitos, essas separações: documentário é uma coisa, ficção é outra coisa. (MURAT,2018)

A resposta de Lúcia Murat está em acordo com a ideia de que “as fronteiras entre a ficção e o documentário são flexíveis e dependem bastante da criação autoral (COSTA, 2014, p.168), como é possível observar em filmes como *Jogo de cena* (2007) e *O céu sobre os ombros* (2010).

O primeiro filme, dirigido por Eduardo Coutinho, coloca o espectador diante de mulheres, atrizes profissionais e sociais, contando histórias de vida ao cineasta. O que as une "é o fato de terem atendido a um anúncio nos classificados de um jornal carioca convidando-as a participar de um documentário" (LINS; MESQUITA apud COSTA, 2014, p.3).

O segundo filme, dirigido pelo cineasta Sérgio Borges, traz três personagens que são utilizados e se deixam utilizar em função de possíveis plasticidades da cidade em que moram. Migliorin (2011) chama atenção inclusive para o fato de que apenas só na primeira sequência os personagens estabelecem uma continuidade, quando todos estão em um transporte público indo na mesma direção. O tipo de filme feito por Borges "parte

de um material documental para uma montagem que adere às convenções da ficção, superando as questões do próprio documentário ao ficcionalizar as personagens" (ROCHA,2014, p.102).

Costa (2014) afirma que mesmo havendo uma maior preferência comercial pelas produções fictícias, visto o largo número de exposições, existe atualmente uma tendência à aproximação dessas duas linguagens, a ficção e o documentário, não concordando com a ideia de que existe um gênero puro. A autora traz os apontamentos de Comolli (2008) para afirmar que o cinema não tem a intenção de filmar a realidade tal e qual ela é, mas que o cinema só pode apreender essa verdade por meio do acúmulo de relações, que classifica como não representáveis. Costa (2014) aponta ainda que o cinema tende a mostrar o invisível que habita no envolvimento e no processo de feitura do filme e aponta a necessidade de atentar para o fato de o cinema se tratar de um mundo como olhar.

De acordo com Nichols (2009) e como já visto, é possível notar que mesmo com a intervenção que pode ser percebida entre os dois gêneros citados, ainda assim cada um possui suas próprias características. De modo geral, diz-se que a ficção conta com uma fabricação de personagens fictícios e com o afastamento da incredulidade em relação ao mundo que narra. Já o cinema não fictício traz a "realidade", ele re-apresenta o mundo histórico, "a evidência da re-apresentação sustenta o argumento ou perspectiva da representação" (NICHOLS apud COSTA,2014, p.168).

Neste sentido, entendendo que o filme *Que bom te ver viva* (1989) é dividido em três eixos (oito entrevistadas, personagem fictícia e amigos e parentes das oito entrevistadas), foi possível identificar que o hibridismo fica evidente ao longo do documentário, entre outras situações, quando aparecem cenas do cotidiano das atrizes sociais, sendo narradas em voz off pela personagem de Irene Ravache.

Esse fato é possível de ser constatado na medida em que, como será visto no terceiro capítulo, na análise fílmica, a atriz-guia Irene Ravache é utilizada em cena de duas maneiras, a primeira para o monólogo, onde ocorre toda a narrativa ficcional e a segunda é por meio da narração. Contudo, como pôde ser visto nos trabalhos de Souza (2013), essa narração pode ser lida com uma voz over, porque ela traz informações outras sobre as personagens que não seriam acessadas apenas por seus depoimentos, e ao mesmo tempo, essa narração pode ser vista como uma voz off, pois sabemos que quem narra é a personagem de Irene Ravache. Segundo a diretora, a ideia foi "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)

No que se refere ao debate sobre o hibridismo cinematográfico nas produções atuais do Brasil, foi possível observar que ele gira em torno justamente das questões voltadas à aproximação do ficcional e documental, por meio da troca de elementos próprios a cada gênero. Sobre isso, Costa (2014) fala que, além dessa troca de recursos, existem também as influências temáticas, trazendo como exemplo o filme *Cidade de Deus* (2002), onde de uma experiência documental surgiu um longa de ficção. O mesmo ocorreu com o documentário ao passo que começaram a questionar "sua pretensa capacidade de retratar o real" (BUTCHER et al apud COSTA, 2014, p.168).

É preciso ressaltar, no entanto, que no Brasil as questões voltadas ao hibridismo entre os diversos meios não é um tema novo a do exemplo Globo Repórter, um dos pioneiros a levar para a televisão uma estética puramente cinematográfica. É sabido, no entanto, que esta não é uma via de mão única, "com a possibilidade da digitalização do cinema e a partir das gerações que tem como referência o vídeo, a televisão e a publicidade, essa influência vai inverter-se: o cinema passa a incorporar a linguagem do vídeo desenvolvida na publicidade" (BENTES apud COSTA, 2014 p. 171).

O processo de troca de recursos não deslegitima os gêneros e nem suas linguagens. Cruz (2009) aponta que cada uma das novas possibilidades tecnológicas têm influência nas relações do ser humano com o meio e sobre isso autor fala que:

os artistas forcem, de alguma forma, uma revisão dos conceitos destas tecnologias, porque procurarão levá-las aos seus limites, ao seu alcance desconhecido ou inexplorado, pois força o aparecimento daquilo que ainda não era nossa preocupação, porquanto é trabalhado fora do campo a que se havia destinado. (CRUZ, 2009, p.4)

Existem várias possibilidades de hibridismos entre a ficção e o documentário, no caso de Lúcia Murat, o processo de criação de um terceiro elemento, que seria resultante da junção entre os "opostos" documentário e ficção, está presente, no caso de *Que bom te ver viva* em algumas situações como, na já referida narração em voz off/over e no monólogo criado para a personagem de Irene Ravache, que mesmo irreal traz informações verdadeiras sobre a cineasta e as oito entrevistada.

Em suma, pode ser que eu veja o filme e reconheça a Irene Ravache enquanto uma atriz, mas a situação que ela é colocada no monólogo e as coisas que ela fala ou narra, funcionam como algo que foge ao paradigma imposto para o documental e o ficcional, assim ela não cria um novo gênero, ela cria-se uma nova experiência cinematográfica.

Por fim, resta ainda dizer que, é bem verdade que não é de hoje que são realizadas pesquisas em torno das diversas possibilidades de hibridismo entre o gênero documental e

os demais gêneros cinematográficos ou mesmo artísticos. Isso pode ser comprovado através de diversas pesquisas em torno do tema como as de Silvio Da-rin (2004), Fernão Ramos (2008) e Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2011).

Assim, ao que parece as experiências realizadas nesse campo foram bastante investigadas, contudo nota-se um número reduzido de mulheres que têm suas produções referenciadas neste campo, fazendo com que aparentemente possa-se pensar que elas não participaram dos experimentos propiciados pelos avanços tecnológicos e estéticos nesse universo.

No entanto, como já visto, estudos de Alves et al. (2011) e Holanda (2016) sobre a participação feminina no cinema e em especial no documentário, mostram que as mulheres foram responsáveis por um número significativo, ainda que baixo com relação às produções feitas pelos homens, de produções que, por sua vez, contribuíram para a linguagem e estética do cinema documentário contemporâneo brasileiro.

Entendendo a invisibilidade relegada as mulheres, inclusive por todos os papéis a elas impostos pela sociedade ao longo da história, a dissertação surgiu também como um trabalho que procurou dar visibilidade e a devida importância às contribuições narrativas e estéticas de, uma, das tantas cineastas esquecidas ou invisibilidades do nosso país.

Neste sentido, a fim de contribuir com os estudos que estão sendo realizados acerca da participação das mulheres no documentário do Brasil, os quais entre outras perguntas procuram responder “o que as mulheres falam em seus filmes através da linguagem documental?”, aqui tenho a oportunidade de tentar responder um pouco “como as mulheres falam em seus filmes através da linguagem documental em conjunto com outras linguagens do cinema e das artes?”.

Para tanto, no próximo capítulo será realizada uma análise fílmica do longa-metragem *Que bom te ver viva* (1989), a fim de entender quais foram as formas de hibridismos utilizados pela diretora em sua produção documental de maior impacto até aqui.

4.0 A CRIAÇÃO VISUAL DO UNIVERSO FICTÍCIO NO DOCUMENTÁRIO *QUE BOM TE VER VIVA: UMA ANÁLISE FÍLMICA*

“A história do nosso país e de nossa gente, de luta e resistência, em face de personagens femininas.”
(PIASSI, 2016, p.51)

Para tratar dos processos da análise fílmica, tracei alguns pontos acerca de como executei esta etapa e em que fundamentos ela foi embasada. Pois, como foi possível perceber no *Ensaio sobre análise fílmica* de Vanoye e Goliot-Lété (2012), mesmo não havendo uma “receita” ou demanda por critérios rígidos para a execução de tal tarefa, ainda assim a análise fílmica pede uma finalidade e tem por base uma visão sócio-histórica do enredo e tema apresentados.

Neste sentido, o primeiro caminho traçado no presente capítulo foi o de entender em que consiste o processo de análise fílmica e qual o percurso que eu escolheria para traçar a minha análise do filme de Lúcia Murat. Para tanto, seguindo os procedimentos de uma pesquisa bibliográfica, procurei nos trabalhos de Vanoye e Goliot-Lété (2012) e Tega (2008) os primeiros apontamentos acerca do tema “análise fílmica”.

Neste percurso foi possível observar que analisar um filme é uma prática comum a qualquer espectador, contudo, foi possível notar também que, numa outra perspectiva, atualmente a análise fílmica vem sendo cada vez mais requisitada por “instituições escolares e universitárias [...] concursos [...] ou pesquisas [...]. Pode igualmente proceder de solicitações procedentes de outras instituições; imprensa escrita ou audiovisual [...]. (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p.9).

Sendo assim, foi possível constatar que o procedimento de análise fílmica, seus recursos e/ou suas produções, vêm ocupando um espaço de reconhecimento cada vez maior no universo da pesquisa acadêmica e também fora dele. Neste sentido, como afirma Anne Goliot-Lété ao iniciar o livro de 2012, é possível dizer que a análise fílmica não é um fim em si, mas sim uma prática que deriva de um pedido, que por sua vez é situado em um contexto. “Esse contexto, porém, é variável, e disso resultam evidentemente demandas também evidentemente variáveis.” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p.9).

Concordando com esse posicionamento foi possível notar em Tega (2008, p. 1) que “os recursos cinematográficos empregados nas produções fílmicas são importantes instrumentos de análise”, mas para obter o melhor proveito desses instrumentos

[...] o analista deverá estabelecer um dispositivo de observação do filme se não quiser se expor a erros ou averiguações incessantes. Daí a necessidade [...] de

se proporcionar, a partir do momento em que se inicia o processo de análise e em que não se é mais um espectador “comum”, redes de observação a serem fixadas e organizadas em função dos eixos escolhidos (privilegiados). (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p.11).

Sendo assim, levando em consideração o que foi dito, é possível dizer que os meus instrumentos de análise foram os recursos cinematográficos utilizados por Lúcia Murat em *Que bom te ver viva* (1989), sendo que o meu dispositivo de observação foi o universo fictício criado no documentário. Tendo em vista este dispositivo, estabeleci redes de observação em dois eixos da estrutura visual do universo fictício do filme: o primeiro, referente a personagem fictícia, e segundo, aos outros elementos visuais da composição diegética na mise-en-scène das sequências fictícias do documentário, como o figurino, o cenário e os objetos cênicos, uma vez que, como visto no estado da questão, é difícil encontrar pesquisas a esse respeito na literatura corrente sobre o filme.

Para compreender um pouco melhor esse processo antes é preciso falar brevemente acerca dos conceitos de “narrativa”, “diegese” e “*mise'em'scène*” no campo cinematográfico, pois como afirmam Vanoyé e Goliot-lété (2012), a compreensão acerca destes conceitos é de fundamental importância para a realização de uma boa análise fílmica.

Sendo assim, o primeiro conceito que pode ser destacado é o de narrativa, definido por em Vanoyé e Goliot-Lété (2012), com a utilização dos pensamentos de Marc Vernet, como sendo o “enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada”, sendo possível afirmar que “[...] só quando se articulam a um conteúdo os componentes expressivos do filme adquirem um razão de existir” e assim “[...] o conteúdo e a expressão formam um todo” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p.38-39).

Trazendo um pouco o conceito de narrativa para o âmbito do cinema de Lúcia Murat, levando em consideração que seu filme se enquadra naquilo que é caracterizado enquanto cinema narrativo, é possível inferir, a partir dos estudos de Piassi (2016), que ela produz em *Que bom te ver viva* (1989) o que Lauren Sperling (2015) chama de cinema documentário em primeira pessoa.

Nesta modalidade narrativa cinematográfica, caminha-se por uma perspectiva de reconstrução das memórias, “susceptível de ser interpretado como a manifestação da experiência coletiva de uma época.” [...] a relevância destas narrativas se situa na projeção

de uma “verdade” coletiva, sem pretensão de ser representada objetivamente.” (PIASSI, 2016, p. 10)

Concordando com estas afirmativas, é possível observar no próprio posicionamento da Lúcia Murat (em sua entrevista ao programa 3a1 do canal TV Brasil, quando fala que o que tenta fazer em seus filmes “nunca é dar respostas”) uma ideia de reconstrução de memórias, mas numa perspectiva muito mais ligada ao debate, do que a afirmações concretas e indiscutíveis sobre a ditadura, tema abordado no *Que bom te ver viva* (1989).

Tendo isto posto, foi possível observar então que, dentro do contexto do cinema narrativo, Lúcia Murat, no documentário de 1989, baseia-se no cinema em primeira pessoa e neste sentido, em vez de partir de um contexto geral para situar um dado particular, a fim de explicar e/ou compreender os acontecimentos ocorridos durante e depois das torturas sofridas por aquelas mulheres, agora

o sentido parece ser outro [...] As narrativas personativas pensam o particular em relação ao geral disperso [...]. A dimensão histórica se reconstrói a partir de uma experiência subjetiva que borra a fronteira entre o privado e o público, e os lutos, ausências e silêncios privados solicitam ser percebidos como capital histórico. (ZANI, 2016, p. 11)

Dentro deste contexto, foi possível observar que em vez de tratar questões relativas à tortura trazendo aquelas mulheres como exemplos de um discurso já pronto acerca do tema, Murat prefere trazer as próprias mulheres para falarem sobre suas experiências, propondo um ponto de vista que parte do íntimo e privado, para um contexto geral e público do que representou a tortura na ditadura militar do Brasil. Sendo assim, numa tentativa de expressar o não dito³¹ pelas entrevistadas e por ela mesma, a cineasta acaba criando a personagem fictícia interpretada por Irene Ravache e toda uma narrativa, que por ela é encenada.

Foi possível notar que para além de utilizar a atriz como um elo de ligação entre os depoimentos das mulheres entrevistadas, através da narração em over, no *Que bom te ver viva* (1989), Murat preferiu fazer uma utilização diferente da atriz guia, criando para

³¹ Em entrevista ao programa 3a1 da TV Brasil, Lúcia Murat afirmou que “Irene Ravache faz uma espécie de super ego de todas as presas [...] a decisão de trabalhar com documentário e ficção foi justamente porque eu considere que nem um nem outro seria capaz de trabalhar com a verdade [...] Então, no caso especificamente da tortura, eu achava que a pessoa que podia descrever, que foi torturada, ela tinha uma relação, eram pessoas que sobreviveram, que poderiam descrever, mas de uma forma totalmente formal e consciente, mas que não conseguia transmitir o horror daquela situação, o horror que que é um DOI-Codi, o horror que é uma sala de tortura, daquela relação do homem torturando outro homem. Então pra isso, é como se a ficção fosse mais capaz, de trabalhar[...]”

ela todo um universo fictício, com “história própria a ser contada” (a história daquela personagem *alter ego*, com família e amigos, que foi duramente torturada durante a ditadura militar e que agora procura seguir na vida, no trabalho e nos relacionamentos amorosos), mesmo que o público não tenha acesso a nenhum outro elemento deste universo no filme visualmente, além da personagem de Ravache e sua casa.

Nesse contexto, com o propósito de analisar esse universo irreal criado por Lúcia Murat para auxiliar seu documentário a propor uma “maneira diferente de trabalhar com a verdade”, eu também precisei compreender um pouco melhor os conceitos de diegese e *mise-en-scène*.

O conceito de diegese, como visto por Vanoyé e Goliot-Lété (2012) está ligado, mas não como sinônimo, ao conceito de história, sendo assim “designa a história e seus circuitos, a história e o universo fictício que pressupõe (ou pós-supõe), em todo caso, que lhe é *associado*. [...] a história e a diegese dizem respeito, portanto, à parte da narrativa não especificamente fílmica.” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p.38). Sendo assim, foi possível observar que a diegese fílmica é

[...] uma ação temporal e existirá sempre que ocorrer uma mudança no tempo estrutural do filme. As diegeses podem ser curtas ou longas: as curtas determinam pequenas supressões no tempo fílmico e dificilmente são mensuráveis pelos espectadores. As longas determinam passagens de dias, semanas, meses, anos ou até mesmo décadas e séculos (ZANI, 2009, p. 132)

Já o conceito de *mise 'em 'scène*, termo francês e originário do teatro, com tradução para o português como “posto em cena” ou “encenação”, refere-se a um conjunto de elementos cinematográficos que juntos colaboram para contar a história. Nos dizeres de Ramos (2012, p. 54) “o conceito de 'mise-en-scène' define, entre outros elementos, o espaçamento de corpos e coisas em cena”. Neste caminho, durante a análise fílmica do *Que bom te ver viva*, procurei compreender e definir os espaços ocupados no filme pela personagem de Irene Ravache e dos elementos cênicos que compõem o universo fictício no qual ela está inserida.

Tendo em vista as ideias acima propostas, afim de elaborar uma estrutura metodológica para analisar o filme, me baseei nos pensamentos de Piassi (2016), que, por sua vez, lançou mão dos estudos de Barros (2011) para mostrar que a análise fílmica tanto requer examinar o discurso falado e a

estruturação que se manifesta externamente sob a forma de roteiro e enredo, como analisar os outros tipos de discursos que integram a linguagem cinematográfica: a visualidade, a música, o cenário, a iluminação, a cultura material implícita, a ação cênica – sem contar as mensagens subliminares que

podem estar escondidas em cada um destes níveis e tipos discursivos” (BARROS apud PIASSI, 2016, p. 9)

Foi com base também nestes pensamentos que, no presente capítulo, analisei a estrutura da linguagem cinematográfica em *Que bom te ver viva* como foco no universo fictício nele contido. Neste sentido, é importante ressaltar que o objetivo final não foi o exame do discurso falado da personagem de Irene Ravache, mas sim a exploração da estrutura visual do recorte fictício criado no documentário de Lúcia Murat, possibilitando jogar novas luzes sobre a obra.

Mesmo assim, embora o objetivo da presente pesquisa tenha tido como foco analisar o recorte fictício do documentário de Lúcia Murat, não se pode perder de vista que este universo irreal pertence a um contexto maior, que é o próprio documentário.

Desta forma, os dois eixos não fictícios presentes no filme, no caso o depoimento das oito mulheres e a entrevista com seus amigos e parentes, também precisaram ser levados em conta no processo de análise, mesmo que esta análise tenha servido como base para o entendimento da composição fictícia do longa-metragem.

Desta maneira, se, como foi mostrado no capítulo anterior, os filmes documentários são visto enquanto proposições ou asserções sobre a realidade e a sociedade, então “refletir sobre eles significa compreender como se constroem essas proposições, essas visões de mundo” (TEGA, 2008, p. 8). No caso de filme *Que bom te ver viva*, procurei compreender de que forma a criação do universo fictício colabora para o reforço de asserções sobre a tortura e suas consequência, a partir de uma visão feminina, pois como a própria Lúcia falou, o filme *Que bom te ver viva*

[...] se constrói com um componente feminino muito forte porque ele fala muito da minha pessoa. As pessoas perguntam porque eu só escolhi mulheres para dar depoimento. Não foi uma opção feminista, mas sim uma opção dramaturgica. Queria fazer o filme como se fosse um ciclo que se repetisse; cada depoimento meio que introduzindo um outro depoimento, mas dentro do mesmo universo, sendo que a Irene Ravache representava o superego em todo esse universo. Obviamente, ela representava também o superego do universo feminino dentro daquela situação de violência. Se eu colocasse um homem ali, eu ia romper com essa minha intenção dramática de fazer esse círculo vicioso. A opção foi então dramática, mas provinha do fato de que o filme tinha um caráter autobiográfico muito forte e de eu ser mulher, mas não de uma decisão de fazer um filme sobre mulheres.” (QUEIRÓS apud PIASSI, 2016, p.47)

Nessa perspectiva, além de analisar a participação da atriz Irene Ravache enquanto um elemento do universo fictício, também levei em consideração o fato de que ela é uma mulher em frente à câmera, que, por sua vez, representa uma personagem criada por outra mulher. Esse elemento tem fundamental importância na análise do filme, não só pelo que

foi dito acima por Murat, mas também pelo fato de que “não só a representação da mulher no cinema majoritariamente foi a partir de valores masculinos, como os próprios meios de comunicação mantinham com sua representação depreciada a sua posição inferior na sociedade” (ALVES, et al., 2011, p. 370). Assim, em um

mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição para-ser-olhada (TEGA, 2008, p. 4)

Contudo, na contramão desse pensamento as personagens que aparecem no filme *Que bom te ver viva*, e em especial a personagem interpretada por Irene Ravache, trazem um outro recorte (Imagem 3) da mulher brasileira, longe daquele normalmente representado na tela. No filme, Murat propõe um olhar da mulher sobre ela mesma, em várias instâncias de sua vida (filhos, trabalho, relacionamentos e os pensamentos mais íntimos), um olhar que possivelmente os homens não serão capazes de alcançar, não porque não queiram, mas pelo lugar que ocupam culturalmente não só nos filmes, mas na sociedade como um todo.

Imagem 3: As mulheres do *Que bom te ver viva*



Fonte: Fotogramas filme *Que bom te ver viva* (1989)

Neste sentido, ao refletir acerca da opinião de Lúcia Murat, sobre as suas obras estarem distantes do cinema feminista, porque segundo ela, esse cinema propõe o debate a respeito das questões das mulheres na sociedade, aproximando-se do que ela chama de cinema de combate, foi possível perceber que ainda assim no filme *Que bom te ver viva* (1989) ela apresenta na tela uma representação da mulher diferente daquela que corriqueiramente era apresentada, num “feminismo que não ousa dizer” (PIASSI, 2016, p.47).

Assim, foi possível observar que a cineasta construiu a personagem de Irene Ravache através de elementos não convencionais para as personagens interpretadas pelas atrizes da época, como por exemplo a *back story*, que traz a vida de uma ex-guerrilheira, presa e torturada. Sobre isso a própria atriz chegou a afirmar no making of do filme, que se questionou se realmente deveria fazer o papel, pois achou que o filme, por se tratar da temática da tortura, não teria público.

Outra característica marcante na composição da personagem é sua independência financeira, visto que claramente ela mora só, não é casada, não tem filhos e, embora seja demitida do emprego ao longo da narrativa, acaba mostrando sua atitude de autonomia em relação ao sistema patriarcal.

Mais uma observação que pode ser feita na construção da personagem interpretada por Ravache é com relação a expressão da sexualidade da personagem. É possível observar ao longo dos monólogos que, não só a personagem reflete sobre a violência sexual que sofreu e sobre a visão que as pessoas têm dela em virtude da violência vivida, como também refere-se ao que ela mesma acha e sente sobre sua sexualidade, expressando que mesmo com toda a violência ocorrida e com a visão que as pessoas têm dela, fazendo inclusive comparações com a Madre Tereza de Calcutá e a Joana D’arc, ainda assim, ela continua sendo uma mulher que sente desejos e que quer viver sua liberdade sexual, como qualquer outra pessoa.

Neste sentido, mesmo que “o cinema feminino, ou um cinema produzido sob um olhar feminino” seja “a categoria na qual a diretora inscreve sua produção cinematográfica, o que, do seu ponto de vista, se relaciona ao caráter autoral de seu trabalho [...]” (PIASSI, 2016, p.47), ainda assim, é possível observar nas suas obras e em especial no *Que bom te ver viva*, que as pautas feministas estão sempre enraizadas em suas narrativas, seja através das mulheres que cria ou entrevista, seja através da sua própria visão de mundo enquanto diretora, roteirista e mulher.

Por fim, resta ainda colocar que “analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e mais ainda, *examiná-lo tecnicamente*.” (VANOYE, GOLLIOT-LÉTÉ, 2012, p.12). Contudo, como afirmam os autores, é preciso haver um equilíbrio para que o analista possa compreender se sua análise deve ser realizada com uma vista mais geral ou mais minuciosa da obra. Pois, como dizem, a depender do eixo de trabalho, é preciso cuidar para que não ocorra uma análise baseada numa única visão do filme e ao mesmo tempo, para que também não se faça uma análise “microscópica” e exagerada.

Neste caminho, diferente da análise literária, por exemplo, que procura explicar

o escrito pelo escrito, a homogeneidade de significantes permitindo a citação, em suas formas escritas, a análise fílmica só consegue transpor, transcodificar o que pertence ao visual (descrição de objetos filmados, cores, movimentos [...]) do fílmico (montagem das imagens), do sonoro (músicas, ruídos, grãos [...]), e do audiovisual (relação entre imagens e sons). (VANOYE, GOLLIOT-LÉTÉ, 2012, p.10).

Assim, para a realização da presente análise fílmica levei em consideração as duas fases citadas por Vanoe e Golliot-Lété (2012) no *Ensaio sobre a análise fílmica*. A primeira fase, parte do texto fílmico³² e permite ao analista adquirir um determinado distanciamento da obra. Consiste em decodificar os elementos constitutivos do filme, detectando e denominando elementos que não são percebidos em sua individualidade, uma vez que o público se relaciona com o filme numa perspectiva da totalidade dos elementos.

Já a segunda fase do processo é constituída por duas etapas: primeiro o estabelecimento de elos entre os elementos que foram isolados na fase anterior e em segundo a compreensão de como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo (VANOYE; GOLLIOT-LÉTÉ, 2012), segundos os autores, a ideia é reconstruir o filme ou o fragmento em análise. Ou seja, a partir da “dissecação” realizada na primeira fase, precisei estabelecer elos entre os elementos cinematográficos utilizados Por Lúcia Murat para a partir daí reconstruí-los, mas agora tendo em mente o lugar de pertencimento de cada elemento em cena, a partir dos elos pré-estabelecidos.

Contudo “é evidente que essa reconstrução não apresenta qualquer ponto em comum com a realização concreta do filme. [...] é uma espécie de ficção, enquanto a realização continua sendo uma realidade. (VANOYE, GOLLIOT-LÉTÉ, 2012, p.15).

³² “[...] o texto fílmico – que engloba imagem + movimento + som – torna-se um documento informacional aberto a diferentes tipos de abordagem e que, conforme o enfoque adotado, pode nos levar ao conhecimento de uma determinada realidade. (RIBEIRO, et al., 2001, p. 4)

4.1 CARACTERÍSTICAS GERAIS DE QUE BOM TE VER VIVA

A ideia do filme [...] foi realmente fruto de um processo de análise, em que eu trabalhei a questão da tortura [...] o filme abre com uma frase do Bettelheim [...] ele diz “a psicanálise explica porque se enlouquece, não porque se sobrevive”, a gente abre dizendo, não há espaço para explicação pelo que vocês vão ver!

(MURAT, 2018)

Antes de iniciar a análise fílmica do documentário *Que bom te ver viva* de Lúcia Murat, irei abrir um espaço para contar a origem do nome do filme, que partiu de uma história bastante interessante contada pela cineasta ao making of do filme realizado em 2009, para a produção do DVD da obra. A diretora lembra que até o final das gravações não havia título, assim, nas latas de montagem tinha apenas uma descrição geral do filme, “Mulheres Torturadas”.

Contudo, nos dizeres da diretora, o título provisório era visto como “uma coisa horrorosa” e ela afirma que não conseguia encontrar um título “que não fosse nem apelativo, nem melodramático”. No entanto, para a sua surpresa, algum tempo depois de finalizar o filme

[...] eu fui no lançamento de um livro chamado “A paixão de uma utopia”, com fotos do Pedrinho de Moraes e texto do Daniel Aarão Reis. Eu me lembro que eu cheguei pro Pedrinho... Eu não via o Pedrinho desde a época de clandestinidade... Uma vez ele tinha me levado pra ver um terreno onde a gente ia fazer um treinamento de tiro, alguma coisa por aí [...]. Eu me lembro que eu me vestia toda de jeans e tal, meio vestida de fantasia de guerrilheira [...]. Ele brincou comigo (brincou meio sério), falou: “pô menina, cuidado! Cuidado que você vai morrer, você não vai sair viva daqui... E aí, eu não o vi durante anos e chegou o lançamento desse filme, que se faria em 88, por aí, a gente tava no início de 89, a gente tava meio que no final da montagem. E, eu cheguei para o Pedrinho na fila e perguntei: “Você lembra de mim Pedrinho? To aqui... Sou aquela moça e to aqui viva”. E aí ele me escreveu, a dedicatória dele foi “Que Bom Te Ver Viva”. Quando ele escreveu isso eu cheguei em casa e olhei e falei: “meu Deus é o título do filme”. Quer dizer, quem deu o título do filme foi o Pedrinho de Moraes, e acho assim que foi muito anunciador, porque realmente o filme acabou ficando vivo (MURAT, 2009)

Após observar esta curiosa origem do título do documentário, que muito fala sobre ele, retomo as questões da análise fílmica. Para iniciar a análise do *Que bom te ver viva* irei começar abordando os contextos que correspondem ao processo de feitura do filme, desde sua ideia, até sua gravação e exibição, tentando, antes de decodificar o filme, traçar um paralelo entre o processo de produção do documentário e as circunstâncias em que este processo foi executado.

A primeira observação a ser feita é sobre o cunho autobiográfico do primeiro longa-metragem dirigido por Lúcia Murat, esta característica também está

constantemente presente em suas obras posteriores, como ela mesma afirma ao dizer que “os filmes sempre partiram de um desejo interno meu, de algum momento que eu tava vivendo [...], eles sempre partiram de alguma experiência minha [...]” (MURAT, 2009)

Assim, embora *Uma longa viagem* (2011) seja considerado pela diretora como o seu filme mais autobiográfico, ainda assim foi possível constatar que o *Que bom te ver viva* (1989) também tem uma proposta bastante autobiográfica, na medida em que aborda, de forma direta e indireta, acontecimentos ocorridos com a diretora.

Nessa perspectiva, foi possível notar em uma fala da cineasta para o making of do filme, que a ideia surgiu quando ainda estava fazendo análises com psicanalista, onde trabalhava a questão da tortura que havia sofrido.

Para além do trabalho autobiográfico, Murat aponta que o intuito sempre foi de trabalhar com a tortura de uma forma totalmente diferente (MURAT, 2009) e para tanto, ela pensou o filme em uma estrutura que aborda a tortura em três eixos ou maneiras, como ela prefere se referir:

1º) No monólogo encenado por uma personagem “anônima” interpretada pela atriz Irene Yolanda Ravache, cujo propósito é expressar sentimentos íntimos de uma mulher que foi presa e torturada durante o regime militar. Os diálogos fazem parte de um texto ficcional fatiado que tem uma especificidade: foi escrito pela própria diretora, uma mulher que viveu a tortura; 2º) Na asserção subjetiva da experiência e da memória, em que se busca o passado por meio das lembranças, são os depoimentos de oito mulheres que rememoram sua condição de presas políticas, as situações de tortura e a luta pela sobrevivência física, mental e emocional durante o tempo em que estavam presas; 3º) [...] Como o mundo (o outro) vê e se relaciona com essas mulheres (pessoas) que foram torturadas? São os relatos de pessoas próximas às mulheres depoentes – parentes, colegas, amigos e sua percepção sobre elas, principalmente no presente [...] (SOUZA, 2013, p.34)

Através da análise dos três eixos criados por Murat para compor seu filme, foi possível observar mais uma escolha pré-definida por ela, que foi de trabalhar com o filme sem reproduzir cenas de tortura. Neste caminho, foi possível notar que em seus três “núcleos de trabalho”, a diretora recorreu apenas ao depoimento (vozes) e os sentimentos externados a partir deles (expressões corporais, pausas nas falas e choros), para representar os acontecimentos. Assim, no *Que bom te ver viva* a cineasta

[...] intenciona impactar o público em relação à questão dos torturados no período do regime militar (1964/1985), a partir de asserções que transcendem o descrever das sevícias exercidas na prática de tortura. Asserções que, segundo Fernão Ramos, são construídas através de vozes; “a voz é quem fala na asserção” (RAMOS 2008, p. 86)(SOUZA, 2018, p.33-34)

O filme foi produzido quase 20 anos depois dos acontecimentos narrados, foi possível observar, com base nos estudos de Souza (2018), ao citar Ricoeur (2007), que o

exercício de rememoração dos acontecimentos traz a marca do tempo em que se fala. Neste sentido, segundo o autor, é possível haver mais de uma versão da mesma história, se esta for narrada em um espaço temporal considerável.

Dessa forma, reiteramos que as memórias e histórias registradas no filme *Que bom te ver viva* não são a realidade passada como ela ocorreu e em sua totalidade, mas, (re)elaborações sobre ela. Todavia, isso não significa ou implica em nenhuma perda no valor daquelas fontes orais. Pelo contrário, é preciso atentar para o fato de que a oralidade e a memória são extremamente fecundas no que concerne às possibilidades que apresentam ao conhecimento histórico. (SOUZA,2018 p. 44).

Ainda assim, foi possível notar que é através destas vozes que a cineasta aborda temáticas que vão para além de uma representação ou visão generalista do que foi o regime militar brasileiro ou mesmo a existência das ações de tortura. Por meio destas vozes, principalmente as das oito mulheres entrevistadas e da personagem fictícia, Lúcia Murat discute temas mais íntimos e individuais da visão feminina acerca das torturadas e dos sentimentos e sensações causados por ela.

Para além disso, foi possível observar também a presença de temas próprios ao contexto feminino, como as torturas físicas e psicológicas, entre elas as torturas sexuais e/ou com animais, ao mesmo tempo, a diretora abordou também a gravidez e o casamento, que surgem na fala das entrevistadas ou como “possibilidades de assegurar a continuidade da vida bem” ou como “auxílios na superação desse passado” (PIASSI, 2016).

Ao procurar maiores informações acerca da produção do filme de Lúcia Murat, foi possível constatar ainda que ele foi produzido no final dos anos oitenta, sobre isso Souza (2018, p. 142) afirma que:

o planejamento de realização foi sistematizado em três etapas: entre janeiro e fevereiro de 1988, seriam realizadas as entrevistas com as mulheres depoentes; na primeira quinzena de março, ocorreria a filmagem do monólogo ficcional com adaptação do roteiro aos depoimentos recolhidos; por último, em abril e maio, seria realizada a edição e transcrição do material em vídeo para filme e montagem.

Como afirma o autor, a ideia era lançar o filme no final de 1988, ano em que seria vivenciado o 40º aniversário da Declaração Universal dos Direitos Humanos na ONU, que foi assinado pelo Brasil, nesse sentido, Souza (2018) chama atenção ainda para o artigo 5º que diz que “ninguém será submetido à tortura ou castigo cruel, desumano ou degradante” (SOUZA, 2018, p.142), traçando um paralelo com a temática do filme de Murat.

No entanto o lançamento do filme ocorreu apenas em junho de 1989 no XVII Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, ocasião em que foi considerado “o grande filme brasileiro do ano”. Contudo,

apesar da grande repercussão no Rio Grande do Sul, *Que bom te ver viva* foi consagrado posteriormente, no XXII Festival de Cinema de Brasília, quando ganhou os prêmios de melhor filme do júri popular, do júri oficial e da crítica, melhor montagem para Vera Freire e melhor atriz para Irene Ravache. (SOUZA, 2018, p.144-145)

O lançamento do documentário de Lúcia Murat teve grande relevância política, social e cultural em virtude de ter sido um filme com conteúdo político que ficou consagrado “em um Festival ocorrido no Distrito Federal, às vésperas das eleições do primeiro Presidente da República escolhido pelo voto direto, após o término da ditadura civil-militar” (SOUZA, 2018, p.145).

Como afirma o autor, para a cineasta “só era possível pensar num futuro dito ‘democrático’, sem esquecer as lembranças do passado e mantendo a memória como algo inevitável para o tecido social, ainda mesmo que dolorosa” (SOUZA, 2018, p.145).

Por fim, observei que, para além de tratar os conflitos vivenciados e gerados pelas torturas do regime militar, bem como suas consequências, tendo como base uma visão feminina da história, o filme tornou possível uma antiga vontade da diretora: trabalhar com o hibridismo entre a ficção e o documentário.

Neste sentido, em entrevista ao programa Cineastas do Real, em 2018, Murat falou que iniciou a sua primeira produção, o filme *O pequeno exército louco* (1984), com a proposta de um longa híbrido. Contudo, por conta da crise na estatal brasileira Embrafilme, a qual financiava a produção, o filme não pôde ser concluído nesse formato e tornou-se um média-metragem documental.

Foi só em 1988, no *Que bom te ver viva*, que a diretora retomou essa antiga vontade, através da participação da atriz Irene Ravache, que além de funcionar como um elo de ligação entre as histórias contadas pelas oito mulheres, dá vida a uma espécie de *alter ego* das personagens. “Eu não diria que a Irene é o meu *alter ego*, ela é o *alter ego* daquele conjunto de pessoas, entendeu? Nem tudo que a Irene fala ali foi eu que vivi, mas tudo que a Irene fala ali foi vivido por alguma de nós” (CANAL BRASIL, 2018).

É sobre esse universo que irei falar agora. Para a realizar tal tarefa dividi os próximos tópicos da seguinte maneira: **4.2** refere-se a análise geral daquilo que compõe o universo fictício do documentário, trazendo informações como a história da personagem e sua ligação com os conflitos vivenciados por Lúcia Murat; **4.2.1** refere-se aos elementos

visuais presentes na dramaturgia do filme, procurei localizar, de um modo geral, os espaços que a personagem fictícia ocupa no filme, bem com as mulheres que ela representa; **4.2.2** refere-se a estrutura visual da personagem de Irene Ravache, que é analisada através de seu figurino e acessórios de vestimenta **4.2.3** por fim, analisei os elementos de arte, como o cenário e os objetivos cenográficos com os quais a personagem interage, a fim compreender quais informações eles trazem e como contribuem na cena para o reforço das características autobiográficas da cineasta.

4.2 ANÁLISE FÍLMICA DO UNIVERSO FICTÍCIO EM *QUEM BOM TE VER VIVA*

Em sua estrutura finalizada, o longa-metragem conta com 97 minutos e 24 segundos de duração e o material conta com “planos, enquadramentos, movimentos e ângulos de câmera [...] trabalhados [...] por meio de 12 (doze) capítulos, subdivididos em 24 (vinte e quatro) sequências.” (SOUZA, 2018, p.38).

Para auxiliar na compreensão da divisão estrutural do documentário o autor produziu um gráfico no qual foi possível observar que 53% do filme é dedicado aos depoimentos das oito entrevistadas, representando 52 minutos e 15 segundos; 39% do filme é dedicado a participação da atriz Irene Ravache, sendo que destes, 24% são reservados ao monólogo e os outros 15% a narração que faz em voz over³³; o restante dos oito por cento são dedicados aos depoimentos dos amigos e familiares das atrizes sociais.

Segundo a análise dos dados, ficou clara a prioridade dada aos depoimentos das atrizes sociais, visto o caráter documental da obra, contudo ainda assim, fica evidente também a importância que a participação da atriz-guia, Irene Ravache, tem no filme, seja pelo monólogo, que contabiliza 24 minutos e seis segundos do tempo do filme ou pela narração em over, que soma 15 minutos e 18 segundos.

Sendo assim, um primeiro recorte de análise é com relação as formas de utilização da atriz-guia, no filme, ela executa duas tarefas: a de interpretar os monólogos e a de fazer a narração em over ou off (SOUZA,2018). Assim, a fim de entender um pouco melhor cada uma destas tarefas, primeiramente irei abordar a utilização da atriz na narração, visto que o meu foco principal de análise esteve no monólogo, que será melhor descrito posteriormente.

Ao falar sobre a narração feita por Irene Ravache foi possível notar dois pontos principais, o primeiro refere-se a interpretação dessa voz enquanto uma voz over, que Ramos (2008, p.407) aponta como sendo “dotada de saber, expresso em asserções sobre o mundo”. Dentro desse contexto, a narração em over acaba trazendo ao espectador outras informações sobre aquelas personagens, que vão além daquilo que foi dito por elas em suas entrevistas, oferecendo não só informações sobre as depoentes, como também questionando o público (ou fazendo o público se questionar) acerca dos temas abordados.

³³ Como será visto com mais detalhes ao do tópico 4.2.1, a participação de Irene Ravache no filme em duas instâncias, primeiro naquela que é reservada a história da personagem que interpreta e segundo naquela que traz maiores informações sobre as personagens sociais entrevistadas, por meio da voz over, enquanto imagens dos seus cotidianos são mostradas.

Como quando ela indaga: “conviver com o sofrimento, sem perder, por exemplo, o prazer de pensar. Isto é possível? O prazer está aí, claro, ostensivo. Mas e o resto?”³⁴.

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. Foi assim que a gente descobriu as fotos que foram feitas também depois, que lembravam a cadeia. Isso tudo dentro de algumas perspectiva, de alguns conceitos que estavam desde o início e o principal deles era: “esse seria um filme sobre tortura em que você não têm uma cena de tortura”. A violência, ela é vista através das palavras, através dos sentimentos, não através da ação. (MURAT, 2009)

Nesse contexto, foi possível notar que a narração também pode ser lida enquanto uma voz off, pois “a fala que enuncia fora-de-campo possui identidade, é a própria personagem de Irene Ravache.” (SOUZA, 2018, p. 34). Estas observações foram realizada com base na fala da diretora, mas também em algumas pistas deixadas em cena, como na primeira aparição da personagem fictícia (Imagem 4), onde ela está vendo fitas VHS enquanto que em off é possível ouvir a voz da atriz que fala “vejo e revejo as entrevistas...”³⁵, referindo-se às entrevistas realizadas com aquelas oito mulheres que acabaram de ser apresentadas³⁶

Imagem 4: “vejo e revejo as entrevistas...”



Fonte: Fotograma do filme *Que bom te ver viva* (1989)

³⁴ Fala retirada do monólogo de *Que bom te ver viva* (1989)

³⁵ Fala retirada do monólogo de *Que bom te ver viva* (1989)

³⁶“No primeiro capítulo do filme, Lúcia Murat apresenta individualmente as oito mulheres depoentes, recortando um trecho curto e marcante de entrevista de cada uma delas. Congela a imagem dos seus rosto em plano close up, acrescentando, no outro, escritos em letras vermelhas como bordas de sangue, com nome, organização política da qual era integrante, ano em que foi presa/tempo de tortura e situação no tempo presente da realização do vídeo (1988) (SOUZA, 2013, p.40)

A outra maneira de utilização da atriz-guia no documentário de Lúcia Murat foi por meio do monólogo que, como já dito, funciona como uma espécie de *alter ego* das depoentes e da própria cineasta. Nele, como também já mencionado, Ravache vive uma ex guerrilheira, que foi presa e torturada e agora procura seguir a vida.

Na narrativa criada para a personagem, foi possível observar um ponto central que rege toda a sua história, uma suposta entrevista falsa, que saiu em um jornal, onde ela teria falado sobre a tortura sexual que sofreu. Assim, o eixo ficcional do documentário tem como ponto de partida as consequências dessa entrevista que resultam na cobrança da mãe (Imagem 5 à esquerda); na demissão do emprego (Imagem 5 ao centro) e no fim do romance (Imagem 5 à direita).

Imagem 5: Consequências da falsa entrevista



Fonte: Fotograma do filme *Que bom te ver viva* (1989)

Foi possível constatar ainda que “por diversas vezes a atriz enuncia experiências individuais vivenciadas por Lúcia Murat, quando de sua prisão em 1971 no Rio de Janeiro” (SOUZA, 2018, p.47) reafirmando o caráter autobiográfico da obra.

Tendo isso em vista, foi possível observar também, inclusive tomando como exemplo a suposta reportagem sobre a tortura sexual que a personagem de Irene Ravache viveu, que por meio desse mote, Murat acaba trazendo para o filme a questão colocada no capítulo 2 sobre a tortura sexual que as mulheres viveram.

Contudo, ao ser questionada pelo jornalista Amir Labaki do Cineastas do Real se a representação mediada, pela atriz Irene Ravache, foi uma forma de autopreservação, a cineasta respondeu que não,

foi uma opção pura e única, exclusivamente dramaturgicamente. A partir do momento que eu pensei, de que eu deveria abordar esse filme dessa maneira – ficcional, documental – misturando essas três realidades – como o mundo via essas pessoas, como as pessoas relatam suas experiências, e como essas pessoas vivenciam dentro de suas cabeças essas experiências –, eu achei que não podia misturar sexos. Eu achei que eram experiências muito íntimas e para essas experiências muito

íntimas poderem se desdobrar de forma circular, como eu tinha pensado o roteiro, eu não podia colocar um homem, porque ia romper essa sensação de circularidade, essa sensação de reprodução, que as experiências femininas permitiriam. (MURAT, 2018, *online*)

Neste sentido, observa-se o porquê de a cineasta afirmar que “o Que bom te ver viva, muita gente olha como se fosse feminista e não deve” (MURAT, 2018, *online*), porque a escolha se deu muito mais por uma demanda dramaturgica, do que feminista. Ainda assim, como foi dito, a cineasta traz uma mulher diferente para o seu filme, pois

busca tencionar essa imagem de mulher passiva, vítima da violência masculina. E isso, segundo a cineasta, é representado a partir da personagem interpretada por Irene Ravache: uma mulher que ainda jovem foi torturada, estuprada e humilhada na prisão por homens. Em regra, a personagem de Ravache denuncia e recusa o papel de mulher passiva que a cultura lhe atribui, sendo sempre ativa no seu discurso sexual: “Eu gosto de trepar, por que não gostaria?” A personagem deseja, faz alusão direta a práticas sexuais. (SOUZA, 2018, p.120)

Assim, a fim de entender melhor como a cineasta utilizou os recursos visuais cinematográficos para estruturar sua narrativa ficcional, foi realizada uma decomposição da estrutura visual do eixo ficcional do documentário, tendo como base o pensamento de que

[...] tratando-se de trabalho relacionado ao cinema, essa desconstrução deve levar em conta a seleção de imagens [...] a associação de objetos, personagens e sistemas relacionais que, através dos processos de sua construção, definem uma maneira de conceber as próprias relações sociais, filtrando e redistribuindo alguns de seus aspectos. (TEGA, 2008, p. 7-8)

Tendo isto posto, nos tópicos que se seguem serão analisados, como foco na estrutura visual a dramaturgia (o lugar/papel da personagem fictícia no filme), a arte (cenário, elementos físicos e gráficos utilizados no filme) e a personagem (figurino e elementos estéticos).

4.2.1 DRAMATURGIA (O LUGAR/PAPEL DA PERSONAGEM FICTÍCIA NO FILME)

[...] o trabalho da Irene no filme foi incrível. Assim, de uma coragem ela ter feito esse filme. Eu era uma diretora estreante, o texto era muito barra pesada, entendeu? Várias pessoas que tinham lido diziam: “não, por favor, não faça isso”. Então foi de uma coragem incrível e de uma sensibilidade fantástica. [...] a gente ensaiou bastante, ensaiou lá em casa todos os texto e, eu só pude perceber o quanto ela mim 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 ta 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. Eu fiquei muito encantada e tenho, assim, o maior respeito pelo trabalho que ela fez (MURAT ,2009, *online*)

No que se refere ao uso da atriz-guia no documentário em análise, algumas observações puderam ser feitas, sendo a primeira delas o papel que a atriz ocupa na narrativa, que é o de operar como um elo de ligação em uma história que se pretendia cíclica. Como já dito, a proposta do *Que bom te ver viva* (1989) foi de trabalhar com três abordagens (Imagem 6), são elas: a personagem fictícia (Imagem 6 à esquerda), os oito depoimentos (Imagem 6 ao centro) e a visão dos que convivem com as entrevistadas (Imagem 6 à direita).

Imagem 6: As três abordagens em *Que bom te ver viva*



Fonte: Fotograma do filme *Que bom te ver viva* (1989)

Na primeira abordagem, a da personagem interpretada por Ravache, procurou-se questionar “um pouco a piedade que o espectador tem com a vítima da tortura, [...] rompendo com a ideia da vitimização, trabalhando sobre o quanto que a tortura faz mal também aquela vítima, [...] aquele herói fica desmistificado.” (CANAL BRASIL, 2018).

A segunda abordagem foi baseada nos depoimentos das oito mulheres, que segundo a diretora, desde o início de sua concepção visual foram pensados em formato

3x4, ponto que será discutido nos tópicos sobre os recursos fotográficos. E a última abordagem foi a visão externa acerca daquelas mulheres, contendo depoimentos de parentes e amigos das oito ex-presas políticas.

Como observado, a personagem de Irene Ravache surge também numa perspectiva de romper com a questão da piedade que o espectador tende a sentir pelas entrevistadas. Pois, como afirma Souza (2018) partindo de suas próprias vivências, a intenção da cineasta era

mostrar como os sobreviventes da tortura vivem com as memórias do passado sem romperem a barreira da sanidade. Murat enfatiza que até poderia ter filmado uma pessoa que tinha enlouquecido, “eu podia mostrar a loucura em estado bruto”, mas não conseguiria, a partir de depoimentos, mostrar o limite [o inconsciente/ os silêncios] vivenciado pelos que tinham sobrevivido lúcidos à prática da tortura (MURAT, 2009)

Sendo assim, como afirma Piassi (2016), a personagem fictícia consegue sobrepor os conflitos “mais íntimos apresentados de forma individualizada nos testemunhos, associando-os em performances que simbolizam um sujeito coletivo”. (AZEVEDO apud PIASSI, 2016, p.57). Completando este pensamento, foi possível ver em Souza (2018, p.45) que o monólogo foi uma “maneira de trazer à tona aspectos que, na avaliação de Murat, os depoimentos coletados contemplavam apenas parcialmente: misérias internas provocadas pelo trauma da tortura, dramas íntimos e pessoais, inclusive os seus”.

Para a realização de tal objetivo a cineasta se apropriou de alguns recursos visuais do campo cinematográfico, os quais serão vistos nos tópicos que seguirão. Mas, afim de reforçar esses recursos visuais a cineasta lançou mão de outros meios disponíveis, como a quebra da quarta parede e a fotografia.

No caso da quebra da quarta parede, ocorre quando a atriz direciona-se seu olhar para a câmera, que por sua vez, assume o papel de público (Imagem 7), quando ela fala coisas do tipo “por que é que não pode ser engraçado, ein? Por que é que eu não posso ir com meu uniforme de presidiária? Por que é que as pessoas ficaram me olhando como se fosse uma piada de mal gosto?”³⁷ e de torturador, quando ela lança questionamentos do tipo, “Lembra quando você me chamou de cachorrinho de Pavlov? [...]”.

³⁷ Fala retirado do monólogo do documentário *Que bom te ver viva* (1989)

Imagem 7: Quebra da quarta parede em *Que bom te ver viva*



Fonte: Fotograma do filme *Que bom te ver viva* (1989)

Já por meio da fotografia, foi possível observar que a fim de diferenciar a dimensão fictícia da dimensão documental, segundo Souza (2018, p. 37) a cineasta recorreu a utilização de uma fotografia diferenciada, assim “[...] os rostos das mulheres são enquadrados como numa fotografia 3x4, o que nos traz a ideia de evocação/registro da memória, que se concretiza através das lembranças que estão sendo narradas na tela.”.

Embora não adote o mesmo procedimento de referência à imagem 3x4 no eixo ficcional, é possível observar na imagem 8 que a diretora, ainda assim, procura utilizar enquadramentos mais fechados no eixo irreal do documentário. Nesse contexto, Souza rememora o conceito proposto por Deleuze de cultura da rostificação, quando o rosto é compreendido enquanto lugar de "registro e visibilidade das emoções" (ABRANTES apud SOUZA,2018, p.35)

Imagem 8: Enquadramentos mais fechados em *Que bom te ver viva*



Fonte: Fotograma do filme *Que bom te ver viva* (1989)

Assim, como bem aponta o historiador, através desses recursos a diretora consegue implantar um ambiente de credulidade e veracidade que permitem uma aproximação maior com o espectador,

que passa a relacionar-se com a pessoa que fala de maneira mais intensa e emocional, uma vez que as falas se associam a expressões faciais que demonstram o estado emocional das personagens. Esse processo também é

mantido – mesmo que em grau menor – para as tomadas em planos próximo e médio, predominantes no monólogo interpretado por Irene Yolanda Ravache.(SOUZA, 2018, p.36)

É possível observar ainda dois últimos pontos sobre a fotografia utilizada no eixo ficcional do documentário de Lúcia Murat, o primeiro é a utilização do plano geral “que, no limite, ressalta o contexto no qual se move a personagem. (SOUZA, 2018, p.36-37) e o outro ponto são os movimentos de câmera, sobre isso o autor fala que

Além dos enquadramentos, os movimentos de câmera, em traveling e panorâmica, são muito importantes no Que Bom Te Ver Viva. Em geral, com o movimento chamado pan de ligação ou chicote, Murat liga a parte encenada por Ravache aos depoimentos enunciados. (SOUZA, 2018, p.37)

A fim de auxiliar a construção dos personagens fictícios em sua obra documental, toda uma criação visual e cenográfica foi elaborada. Assim, é de fundamental importância compreender a relação que a personagem de Irene Ravache tem com estes elementos. Sendo assim, para além de situar o lugar que a atriz-guia ocupa no documentário, foi preciso destacar também os elementos de arte (expressos no cenário, elementos físicos e gráficos), e a composição visual da personagem (representada em seu figurino e seus elementos físicos).

4.2.2 PERSONAGEM (FIGURINO, ELEMENTOS FÍSICOS)

No que se refere aos figurinos utilizados pela personagem de Irene Ravache, foi possível fazer algumas observações. A primeira delas é que são realizadas 13 trocas de roupas. Destas trocas, foi possível observar três circunstâncias em que elas aparecem: 1) expressar passagem do tempo, visto que o público não tem acesso ao lado externo da casa e a nenhuma informação que lhe mostre uma passagem temporal; 2) reafirmar a temática abordada no monólogo ou enfatizar o estado de espírito da personagem; 3) expressar o acesso ao lado externo da casa.

Neste sentido, a primeira observação foi a utilização do figurino para expressar a passagem do tempo pois, como dito, o público não tem acesso ao lado externo da casa e a nenhuma informação que lhe mostre uma passagem temporal. Assim, é possível ver na Imagem 14, um exemplo de como o figurino foi utilizado para mostrar essa transição temporal nas três primeiras cenas da personagem.

Imagem 14: O uso do figurino para expressar passagem de tempo em *Que bom te ver viva*



Fonte: Fotograma do filme *Que bom te ver viva* (1989)

Foi possível observar ainda que troca de figurino, além de expressar passagem de tempo, está relacionada a passagem de temas e assim surgiu a segunda observação, que foi justamente a utilização do figurino para expressar estados de espírito da personagem ou reforçar o tema por ela abordado.

Neste sentido, como pode ser visto na Imagem 15 à esquerda, a personagem está em seu quarto, vestida com uma roupa que parece ser um pijama e embora ela esteja falando sobre relacionamento, algo que a luz vermelha reforça, ela fala num sentido diferente daquele que é visto quando usa o figurino da Imagem 15 à direita, pois neste ela refere-se não apenas ao relacionamento, mas ao desejo sexual que sente.

Imagem 15: Imagem: O uso do figurino para expressar mudança de tema em
Que bom te ver viva



Fonte: Fotograma do filme *Que bom te ver viva* (1989)

Ainda na Imagem 15, é possível ver ao centro, a personagens com uma vestimenta mais simples, algo que refle que ela está em um momento de relaxamento em sua casa, ao mesmo tempo em que insere o primeiro tema a ser abordado no filme.

A terceira observação feita com relação ao figurino foi que ele funciona como um indicador de que a personagem esteve em outro ambiente que não a casa que o público tem acesso, como é possível ver na imagem abaixo.

Imagem 16: Figurino como indicador de acesso ao ambiente externo da casa em
Que bom te ver viva



Fonte: Fotograma do filme *Que bom te ver viva* (1989)

Nas cenas, é possível ver através do diálogo e do figurino o que aconteceu fora da casa e onde ela esteve, como na Imagem 16 à esquerda quando ela foi demitida do emprego; na Imagem 16 ao centro quando conta sobre um jantar que foi com amigos ou na Imagem 16 à direita quando volta de uma festa à fantasia.

Assim, como visto, ao longo do documentário a personagem muda de roupa algumas vezes, indicando passagens de dias ou mesmo situações em que a personagem

supostamente saiu de casa. Mas uma troca em especial fala muito, pois traz elementos não só da personagem como também da vida da diretora, mostrando que mesmo no universo fictício, o “real” se faz presente.

Imagem 17: O figurino em *Que Bom Te Ver Viva*



Fonte: Fotograma do filme *Que bom te ver viva* (1989)

Na Imagem 17 é possível observar três trocas de roupas em uma cena na qual Irene Ravache procura peças para compor o figurino que irá utilizar em uma festa a fantasias. Observa-se que a personagem aparece com três figurinos diferentes, o primeiro, Imagem 17 à esquerda, faz referência a um líder estudantil, o segundo, Imagem 17 ao centro, referência uma guerrilheira e o último, Imagem 17 à direita, indica uma presa. Foi possível notar que a personagem “escolhe” fantasias que representam espaços ocupados por ela, mas não só por ela, pela própria Lúcia Murat também.

Neste sentido, foi possível observar que, por meio da utilização dos elementos visuais fictícios, Lúcia Murat consegue reafirmar o caráter autobiográfico e, por este motivo, feminino do seu documentário, que por sua vez também consegue se reafirmar enquanto híbrido, na medida em que, através do texto ou dos elementos cenográficos, a personagem interpretada por Irene Ravacje traz, em sua história irreal, elementos e informações verídicas sobre acontecimentos ocorridos com a diretora do filme (e as outras personagens).

4.2.3 ARTE (CENÁRIO, ELEMENTOS FÍSICOS E GRÁFICOS UTILIZADOS NO FILME)

Para além das observações feitas no tópico anterior, por meio de uma análise mais minuciosa, foi possível fazer algumas outras observações em relação aos elementos visuais que foram utilizados em cena e com os quais a personagem de Irene Ravache interage, como o cenário, os elementos cênicos e o seu figurino.

Neste sentido, o início da análise dos elementos de arte se deu pelo cenário, local que abarca todo o restante dos elementos cênicos e a própria personagem fictícia, sendo o único lugar (fictício) ao qual o público tem acesso no filme.

Ao analisar o cenário foi possível realizar duas observações fundamentais, a primeira, como já dito, de que o público só tem acesso a este cenário que se divide basicamente em quarto, sala, corredor e, na última cena do filme, ao lado externo da casa. Os cenários podem ser vistos na imagem abaixo.

Imagem 9: Cenários do filme *Que bom te ver viva*



Fonte: Fotograma do filme *Que bom te ver viva* (1989)

Dentro dessa perspectiva, foi possível observar ainda que a sala foi o cenário mais utilizado e mostra um outro artifício utilizado em cena, que é a variação de posicionamento e enquadramento de câmera, o que acaba contribuindo para uma melhor utilização do espaço cênico. Algo que pode ser visto na imagem abaixo.

Imagem 10: Variação de movimento de câmera para o mesmo cenário em *Que bom te ver viva*



Fonte: Fotograma do filme *Que bom te ver viva* (1989)

Para além disso, foi possível ver ainda que “há uma correspondência entre a ambientação do filme e o espaço de encenação do monólogo [...] no qual em alguns momentos a cenografia reconstitui uma atmosfera intimista, com uma estética estilizada que combina as cores do figurino da personagem, da luz e do cenário” (PIASSI, 2016, p.66), como pode ser visto na imagem a seguir.

Imagem 11: Combinação de cores no cenário do filme *Que bom te ver viva*



Fonte: Fotograma do filme *Que bom te ver viva* (1989)

Sobre a escolha do cenário a cineasta afirmou que

A gente teve uma grande dificuldade com a definição de cenário. A Irene é [...], ela é o alter ego. Então, ela teria que ter um espaço. A discussão seria: que espaço seria esse? Ou a gente construía um espaço abstrato, inteiramente abstrato como se fosse um teatro – no teatro você tem muito mais possibilidade disso –, ou tentava construía alguma coisa que as pessoas se identificassem. O

que poderia ser feito fechado. Tinha que ser fechado porque ela era um personagem fechado, porque ela é a cabeça, digamos assim, ela é o inconsciente de cada um. Então pra mim era inevitável que fosse um espaço fechado. O único que fosse alguma coisa diferente, mas que ao mesmo tempo permitisse que as pessoas se identificassem, pra mim era a casa, então a gente decidiu fazer uma casa. (MURA, 2009)

A segunda observação é a utilização dos objetos com os quais a Irene Ravache interage, numa perspectiva de reforçar o texto por ela dito. Neste sentido, algumas das possíveis funções identificadas para o uso dos objetos de cena foram: possibilitar que a personagem interaja com outros personagens nunca vistos pelo público (Imagem 12, lado esquerdo); remeter a lembranças da personagem (Imagem 12, centro) e trazer informações, verídicas ou fictícias, externas ao conhecimento do público (Imagem 12, lado direito).

Imagem 12: Modos de utilização dos elementos cenográficos em *Que Bom Te Ver Viva*



Fonte: Fotograma do filme *Que bom te ver viva* (1989)

Na Imagem 12, é possível observar três maneiras distintas de interação entre a personagem fictícia e os elementos de cena. Na cena do lado esquerdo, a personagem fala com a mãe ao saber informações sobre uma falsa entrevista sua que havia sido publicada em um jornal. Nesse contexto, é preciso lembrar que na entrevista das oito mulheres sempre tem algum parente ou amigo que comenta a visão externa do que representa o convívio com elas e suas histórias de vida. Contudo, como já comentado, com a personagem de Irene Ravache isso não acontece, ninguém relacionado a ela, que ela tem contato ou que ela comenta, aparece em cena.

Ao observar a utilização dos objetos cenográficos enquanto elementos que reforçam o discurso das lembranças e sentimentos da personagem, nota-se, na Imagem 12, ao centro, a interação da personagem com outro objeto, dessa vez um pequeno artefato artesanal representando um anjo, o qual está pendurado por um fio de nylon, como se

fosse um item de decoração. Contudo, o objeto é utilizado para reforçar o discurso da personagem ao narrar a forma como se sentiu ao ser demitida do emprego “[...] Ele não pode fazer isso comigo não, quem que ele pensa que é? Me deixou completamente sem ação, amarrada, paralisada. Mais uma vez pendurada. Oh meu Deus! Será que eu não posso ser sacaneada sem pensar nisso? [...]” (QUE BOM TE VER VIVA, 1989).

Nota-se ainda a presença muito forte de notícias de jornais no filme. Por meio dos grafismos entre uma entrevista e outra, com a função de confirmar e ligar os textos e discursos que estão sendo expostos, ou pela própria interação da atriz-guia com o objeto. Na Imagem 12, do lado direito, é possível observar um exemplo de cena onde a diretora consegue trazer para dentro do universo fictício informações reais e não-reais utilizando-se de jornais.

Ao analisar a relação da atriz-guia com o cenário e seus elementos cenográficos em *Que bom te ver viva* (1989), nota-se que, enquanto no eixo documental das oito entrevistadas a diretora optou por mostrar suas rotinas e relações, levando o público à lugares que vão além de suas casas (como em encontros com amigos ou mesmo seus ambientes de trabalho), no caso da eixo fictício, apesar de todo o *background* que a personagem de Ravache traz, bem como suas conversas ao telefone e a citação de outros personagens (nunca visto em cena), o único lugar que o público tem acesso acerca dessa personagem é sua casa. Nota-se inclusive, pelas trocas de figurino, que a personagem tem acesso a outros locais, contudo, o público nunca sai junto com ela

Apenas, na cena final do filme o público tem acesso ao lado externo da casa. Ao passo que diz o seu último monólogo, a câmera observa a personagem de Ravache como alguém que à espreita pelo lado de fora da casa (Imagem 13 à esquerda). Aproximando-se da janela, é possível ver grades (Imagem 13 ao centro), logo, em acordo com o movimento de câmera que vai revelando aquele espaço, é possível entender a utilização daquela grade, que numa incerteza entre proteção e aprisionamento, remete claramente às grades dos porões da ditadura, local por onde aquela personagem, as oito mulheres e a Lúcia Murat passaram.

Imagem 13: A casa ou a prisão? - *Que Bom Te Ver Viva*



Fonte: Fotograma do filme *Que bom te ver viva* (1989)

Para além do que foi dito, como afirma Piassi (2016) e pode ser visto na Imagem 13 à direita, “a janela gradeada cria o cenário de uma cela e destaca o contraste de luz e sombra entre o interior e o exterior dos ambientes. Em relação a este espaço cênico, a personagem está presa no interior da casa, o reduto de sua intimidade.” (PIASSI, 2016, p.59). Concordando com este pensamento e contribuindo com ele, Souza (2018) aponta que de “[...] forma paralela, compreendemos que as imagens que focam o exterior da casa [...] podem ser vistas como uma representação de personalidade externa da cineasta e das outras mulheres depoentes.” (SOUZA, 2018, p.47).

Ao final, foi possível observar que a construção visual e escolha de elementos cênicos foram feitos tendo uma perspectiva de dar vida a personagem de Irene Ravache, mas também de trazer, através desses elementos, algumas pistas do que representou a ditadura para a própria Lúcia Murat, num processo de autoficção.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao observar a vida de Lúcia Murat foi possível concluir que ela teve grande influência nos movimentos estudantis do Rio de Janeiro, depois entrou para a luta armada contra a ditadura militar do Brasil e tornou-se uma integrante importante no grupo MR-8, quando viveu na clandestinidade. Foi presa duas vezes, uma antes e outra depois da clandestinidade, sendo que da última vez passou três anos e meio presa, quando foi duramente torturada, algo que, segundo a própria cineasta, acaba influenciando em seus filmes, fazendo parte, de forma direta, da narrativa de pelo menos 8 dos seus 12 longas-metragens.

Ao analisar sua cinematografia foi possível chegar em algumas conclusões. A primeira delas certamente foi que a criação da maioria dos seus filmes são baseados em situações que aconteceram em seu entorno, seja um conflito com a filha do amigo, que contribuiu para a criação de *Quase dois irmãos* (1989), seja pela tomada de conhecimento de algum momento da história, como em *Brava gente brasileira* (2000) ou ainda, por aquilo que lhe é mais caro, sua própria vivência, como em *Que bom te ver viva* (1989) e *Em três Atos* (2015).

Sendo assim, foi possível notar que a diretora traz uma filmografia muito ligada a autobiografia e talvez, por esse motivo, vários temas caros ao universo da mulher sejam abordados em suas produções, de modo direto e/ou indireto, mesmo que ela não queira vincular suas obras à um cinema dito feminista.

Uma segunda observação feita em relação as obras da cineastas é que ela está constantemente tratando de temáticas que permeiam as situações públicas e privadas do cotidiano e, neste caminho, ela aborda os mais diversos conflitos históricos, sociais e políticos do Brasil e mesmo da América Latina, como o exemplo do filme *O pequeno exército louco* (1984).

Constatou-se no entanto, que dentre os temas mais recorrentes da filmografia da cineasta, estão aqueles ligados as violências e consequências causadas em virtude de sua experiência com a tortura durante o período em que passou presa nos porões da ditadura. Contudo, mesmo dentro desse contexto temático, a diretora acaba encontrando maneiras distintas de representação das diversas formas de violência que permeiam o universo da sociedade brasileira e ela o faz, por assim dizer, com maneiras diretas e indiretas de representação.

A maneira direta se dá na medida em que Lúcia cita explicitamente os acontecimentos ocorridos durante o regime militar do Brasil, como no filme *A memória que me contam* (2012). Já a forma indireta se dá no constante uso de referências a violência e ao abuso do poder seja ele qual for, como em *Praça Paris* (2018), que não aborda nenhum conflito ligado à ditadura militar, mas traz em sua narrativa os conflitos cotidianos da cidade do Rio de Janeiro e que envolvem a temática do racismo e da desigualdade social.

Uma última característica observada nas obras da cineasta Lúcia Murat foi a constante utilização do hibridismo entre o cinema de ficção e o cinema documental; assim foi possível constatar que pela adaptação de acontecimentos reais em obras ficcionais e pela utilização de recursos dramáticos e estéticos do cinema de ficção em suas obras documentais, a diretora está constantemente executando as diferentes possibilidades criativas que estes dois gêneros lhe proporcionam.

Neste caminho, ao observar de forma mais detalhada em sua obra *Que bom te ver viva* (1989), primeiramente foi possível constatar que a ideia de Lúcia Murat não foi abordar as técnicas de tortura, mas sim falar sobre quem sobreviveu à tortura e talvez por seja visto pelo jornalista Amir Labaki como “o filme sobre os sobreviventes da tortura mais importante que foi feito aqui.” (Amir Labaki, 2018, online). Assim, o *Que bom te ver viva* (1989) acaba cumprindo uma função à mais, a de

transmitir para a sociedade um tipo de memória que mesmo instigando sofrimento e dores profundas não pode deixar de ser considerada como fonte para a história. As vozes do *Que Bom Te Ver Viva* reforçam a luta pelo direito e o dever de memória, [...] Em síntese, *Que Bom Te Ver Viva*, bem como a produção cinematográfica de Lúcia Murat, se comporta como uma espécie de resposta ao silenciamento cruel que reduz as experiências traumáticas às sombras da história. Suas imagens e discursos “são portadores de uma dimensão crítica que nos desconcertam frente à nossa busca de uma certa objetividade histórica, pois humanizam a história dos livros, lhes dão rosto, e lhes conferem a medida da subjetividade, o lugar dos indivíduos na história” (BEHAR, 2006, p. 12). (SOUZA, 2018, p.127)

Segundo, pôde-se notar que para a criação visual do universo fictício do seu documentário, a cineasta contou com os recursos da atriz-guia, bem como da construção de uma estrutura cenográfica que alicerçou e reforçou a importância das personagens na narrativa.

Neste sentido, ao associar o termo hibridismo ao seu documentário foi possível compreender que, possivelmente esse novo elemento que se cria (o híbrido que surgiu do cruzamento da ficção com o documentário) está representado no monólogo que, mesmo sendo uma história irreal, conta com diversos elementos reais em sua composição.

Em paralelo, foi possível perceber esse hibridismo também na narração feita por Ravache, que ao mesmo tempo em que ocupa um lugar de voz over, passando a ideia de uma narradora “detentora do saber”, a narração pode ser também interpretada como uma voz off, na medida em que já se sabe que quem está narrando é a personagem de Irene Ravache.

Assim, por meio o cruzamento entre elementos da ficção e do documentário, a cineasta Lúcia Murat consegue, no seu filme documental *Que bom te ver viva* (1989), através do auxílio de elementos da ficção, representar um pouco do que foi a experiência da tortura durante o regime militar brasileiro.

Por fim, resta pontuar ainda que muitos são os autores que estudam o campo do hibridismo no cinema documental, contudo, é possível notar um número reduzido de diretoras referenciadas em estudos sobre o campo. De modo abrangente é possível dizer que as questões culturais regem a ausência da presença feminina nos estudos de cinema e de cinema documentário e em especial, tanto porque as mulheres não ocupavam lugar no âmbito das produções, como no âmbito das investigações analíticas acerca de suas poéticas.

A produção filmográfica brasileira aumenta significativamente nessa década, entre 1961 e 1970 foram lançados/finalizados 439 filmes de longa-metragem, e entre 1971 e 1980 foram lançados/finalizados 904 filmes, mais que o dobro. Também confirmamos que o aumento da participação feminina na direção é significativo nessa década. Dos anos 1960 para os anos 1970, a participação percentual feminina mais que dobrou – aumentou 1,60 vezes, mais do que entre os anos 1970 e 1980 (o aumento foi de 85%) e do que entre os anos 1990 e 2000 (o aumento foi de 35%). [...] de fato, alguns deles abordavam a situação das mulheres na sociedade ou a sexualidade feminina, mas não podemos dizer que esses filmes eram maioria. Dos 20 filmes de longa-metragem dirigidos ou co-dirigidos por mulheres nessa década, apenas oito tinham protagonistas mulheres ou homens e mulheres, e nem todos podem ser considerados abordagens de temas femininos. (ALVES, et al., 2011, p.384)

Não pretendo concluir que não existam referências em torno da produções feitas por mulheres em torno do documentário híbrido, mas que, assim como Holanda (2016) sente falta de referências femininas na literatura acerca da história do cinema documental, de modo específico, eu também noto, uma ausência significativa no que se refere as citações de produções documentais híbridas realizadas por mulheres ao longo da história do cinema no Brasil.

Embora a história queira ocultar a contribuição feminina e/ou feminista do percurso histórico cinematográfico, ocultando, no caso das documentaristas, suas experimentações estéticas, não se pode negar que “a mulherada botou a mão na massa” e

contou muito daquilo que pertencia ao seu universo, e o fizeram de formas variadas e com inovações estéticas relevantes que precisam ser destacadas em conjunto com os discursos que elas traziam.

Neste sentido, a fim de contribuir com os estudos que estão sendo realizados acerca da participação das mulheres no documentário do Brasil, os quais entre outras perguntas procuram responder “o que as mulheres falam em seus filmes através da linguagem documental?”, aqui pretendi responder a pergunta “como as mulheres falam em seus filmes através do hibridismo entre as linguagens documental e ficcional?”

Nesse contexto, concludo dizendo que a cinematografia de Lúcia Murat tem o potencial de suscitar um vasto número de produções acadêmicas, nos mais diversos campos de pesquisa, como nas investigações acerca da ditadura, da história, da memória, da escrita de si e da presença feminina na sociedade ou no cinema, bem como sua estética.

6. REFERÊNCIAS

ARAGÃO, Isabella Ribeiro 2006. A dimensão gráfica do cinema: uma proposta de classificação de suas configurações. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife. Disponível em: <https://attena.ufpe.br/bitstream/123456789/3429/1/arquivo4400_1.pdf>. Acesso em: 09/01/2020.

ANDRADE, Gabriel Aguiar de. **Documentário e/ou Ficção: considerações sobre Nanook, of the north, de Robert Flaherty.** 2008. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2008/resumos/R12-0534-1.pdf>>. Acesso em: 09/01/2020.

ALVES, Paula; ALVES, José; SILVA, Denise. “**Mulheres no Cinema Brasileiro**”. Cad. Esp. Fem., Uberlândia/MG, v. 24, n. 2, p. 365-394, jul/dez. 2011.

AUMOUNT, Jacques, et al. **A estética do filme.** Campinas, SP: Papirus, 1995.

BRAICK, Patrícia Ramos; MOTA, Myriam Becho Mota. **História: das cavernas ao terceiro milênio.** 2ª ed. São Paulo: Moderna, 2010.

CAMPOS, Raquel Valadares de. **O cinema testemunhal de Lúcia Murat.** 2019. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juíz de Fora, 2019

COSTA, Maria Helena Braga e Vas da. **Ficção & Documentário: Hibridismo no Cinema Brasileiro Contemporâneo.** O Percevejo Online. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.PPGAC/UNIRIO. Vol. 05, n.02, 2014. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/3777/3270>> Acesso em: 15.06. 2019.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido.** Rio de Janeiro:Azougue, Editorial, 2004.

DREIFUSS, René Armand. 1964: A conquista do Estado (Ação política, poder e golpe de classe). Petrópolis: Vozes, 1981.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. O filme e a representação do real. E-Compós (Brasília), v.6, p.1-12, 2006. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_430.pdf>

LIMA, Júlia Lemos. **O cinema documentário como documento-verdade.** 2005. Disponível em:<<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/64232557295201009700164710919884431006.pdf>> Acesso em: 09/01/2020.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo** Jorge Zahar Editor, 2008.

LYRA, Bernadette. **A emergência de gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas.** Revista Conexão - Comunicação e Cultura, UCS,

Caxias do Sul, v. 6, n.11, jan./jun.2007. Disponível em <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/197/188>>, Acesso em: 24/05/2020

HOLANDA, Karla. **Mulheres de cinema**. 1. ed. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2019

_____. **Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina**. REVISTA FAMECOS (ONLINE), v. 24, p. 1-18, 2017.

_____. **Cinema (documentário) e feminismo no Brasil**. In: Anelise R. Corseuil; Fabián Núñez; Karla Holanda. (Org.). Cinema e América Latina: estética e culturalidade. 1ed.São Paulo: Socine, 2016, v., p. 96-111.

_____. **Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina**. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 42, p. 339-358, 2015.

KERN, Daniela. **O conceito de hibridismo ontem e hoje: ruptura e contato**. MÉTIS: história e cultura, v. 3, n. 6, p. 53-70, jul./dez. 2004. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/viewArticle/1158>>. Acesso em: 08/06/2020

LEITE, Sidney Ferreira. **O cinema Manipula a realidade?** Editora: Paulus. São Paulo. 2003.

MELO, Cristina Melo. **O documentário como gênero audiovisual**. Comunicação & Informação, v. 5, n. 1/2, p. 23-38, 2002. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/ci/article/view/24168/14059>>. Acesso em: 17/06/2019.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. Editora: Senac São Paulo. São Paulo. 2008

MOÇO, Aline. **Entre a reconstituição histórica e a narrativa cinematográfica: um estudo sobre o discurso histórico do filme O Nascimento de uma Nação**. ANPUH. XXV Simpósio Nacional de História. Fortaleza. 2009. Disponível em: <https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772005_e1283f88239e38bc643ca01c8d8d3555.pdf>. Acesso em: 20/11/2019

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Trópicalia: Contenção e excesso na música popular**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 15, Nº43. Junho, 2000
Disponível em <<https://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v15n43/003.pdf>> **Acesso em: 24/05/2020**

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas/SP: Papirus, 2009.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II: Géneros Cinematográficos**. LabCom Books, 2010. Disponível em: <http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf>. Acesso em: 20/01/20

OLIVEIRA, Vanessa. **Cinema, Cultura e Mídia: Pensando a Linguagem do Espetáculo**. Humanidade, GT 08, UFRN. 2009. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/16599213->

Cinema-cultura-e-midia-pensando-a-linguagem-do-espetaculo.html>. Acesso em: 29/11/2019

PAIVA, Carla Conceição da Silva. **Ser mulher e cineasta no Brasil: percursos invisíveis**. Revista Doc On-line, nº 23, março de 2018, p 175-180. Disponível em: <<http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/376>>. Acesso em: 14/06/2020

PIASSI, Vinícius Alexandrade Rodrigues. **Memórias no Ecrã: Os trabalhos de memória da ditadura no cinema da Lúcia Murat**. 2016. Monografia (Graduação em História) Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia. 2016

RAGO, Margareth. As mulheres na historiografia brasileira. In: SILVA, Zélia Lopez (Org.). *Cultura e história em debate*. São Paulo: Afiliada, 1995.

RAMOS, Fernão. **Mas Afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora SENAC, 2008.

_____. **A Mise-en-scène realista: Renoir, Rivette e Michel Mourlet**. In: Gustavo Souze e outros. (Org.). *XIII Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE*. 1ed. São Paulo: 2012, v. 1, p. 53-68.

RIBEIRO, L. B.; OLIVEIRA, C. I. C. ; WILKE, V. C. L. . **O texto fílmico: suas leituras e práticas pedagógicas**. In: 10º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2001, Brasília. Compós 2001. ENAP: Universidade de Brasília/Faculdade de Comunicação/Programa de Pós-Graduação, 2001. http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1282.pdf

SILVA, Iomana Rocha de Araújo. **Cinemas fluidos: Análise das inter-relações entre cinema independente experimental brasileiro e arte contemporânea no contexto pós-cinema**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014

SOUZA, Cristiana Soares; OLIVEIRA Gildésio Bomfim de. "**Cinema Documentário e Filme de Ficção: Convergências e Rupturas**." XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste – Águas Claras - DF – 8 a 10/05/2014 <https://portalintercom.org.br/anais/centrooeste2014/resumos/R41-0214-1.pdf>

SOUZA, Jonatas Xavier de. **Que bom viver a vida: memórias e histórias de mulheres que sobreviveram à violência da ditadura**. 2013. 169 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

_____. **Entre a história e o cinema: Lúcia Murat e sua arte do viver**. 2018. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018

TEGA, Danielle. **“Gênero e cinema: reflexões e discussões teóricas”**. In: IV ENECULT. Anais. Salvador: 28-30/05/2008. Disponível em <<http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14527.pdf>> Acesso em: 25/04/2020

TEIXEIRA, Freanscisco Elinaldo. **Cinemas “não rarrativos”**: Experimental e Documentário – Passagens. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2012.

VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 7ª ed., 2012

VIANNA, Ítalo Rocha. **Vozes do documentário nos anos 80**: o choque geracional entre distintas representações do real na transição política da década de 80 no brasil. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018

ZANI, Ricardo. **Cinema e Narrativas**: uma incursão em suas características clássicas e modernas. Conexão (UCS), v. 08, p. 131-149, 2009