

**Interseção entre ficção e realidade no cinema brasileiro:
uma análise fílmica da obra de Lúcia Murat**

*Intersection between fiction and reality in brazilian cinema:
a film analysis of Lúcia Murat*

Lívia Pizzi SILVEIRA¹
Tiago Nunes SEVERINO²

Resumo

Este artigo analisa a interseção entre cinema de ficção e realidade. Tendo como referência os estudos de Bill Nichols (2005), que afirma que todo filme é um documentário, o trabalho investiga como o cinema brasileiro incorpora elementos da realidade em obras ficcionais. Para isso, é feita uma análise da filmografia de Lúcia Murat e de seus filmes *Que Bom te Ver Viva*, *Quase Dois Irmãos* e *A Memória que me Contam*. O objetivo é entender como aspectos relevantes da vida da cineasta, suas experiências pessoais e o contexto histórico, especialmente a Ditadura Militar, nortearam a criação fílmica da diretora. As análises mostram que suas obras carregam marcas de memória e denúncia, transformando vivências individuais em narrativas coletivas. Conclui-se que o cinema de Murat colabora para preservar a memória histórica brasileira ao narrar como a perseguição, tortura e violação de direitos foram praticados pelo Regime Militar.

Palavras-chave: Cinema. Gênero. Documentário. Lúcia Murat.

Abstract

This article analyzes the intersection between fiction cinema and reality. Based on the studies of Bill Nichols (2005), who argues that every film is a documentary, the work investigates how Brazilian cinema incorporates elements of reality into fictional works. To this end, it examines the work of Lúcia Murat and her films *Que Bom te Ver Viva*, *Quase Dois Irmãos*, and *A Memória que me Contam*. The objective is to understand how significant aspects of the filmmaker's life, her personal experiences, and the historical context, particularly the Military Dictatorship, guided her filmic creation. The analyses show that her works carry marks of memory and denunciation, transforming individual

¹ Especialista em Ensino de Humanidades pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sul de Minas Gerais, campus Passos (IFSULDEMINAS). Graduada em História pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). E-mail: liviapizzi19@gmail.com

² Mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos. Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Norte de Minas, Campus Januária (IFNMG). E-mail: tiago.severino@ifsuldeminas.edu.br

experiences into collective narratives. It is concluded that Murat's cinema helps preserve Brazilian historical memory by narrating how persecution, torture, and violations of rights were perpetrated by the Military Regime.

Keywords: Cinema. Genre. Documentary. Lúcia Murat.

Introdução

Todos os filmes, mesmo aqueles com histórias mais irreais ou exóticas, são documentários. Essa afirmação é do teórico Bill Nichols (2005). Suas observações a respeito do entrelaçamento entre ficção e realidade fundamentam este trabalho. A proposta aqui é analisar a maneira que realidade e ficção se interseccionam no cinema brasileiro. Conforme Nichols, toda obra audiovisual guarda marcas da realidade, do lugar e da cultura de onde foi feita; ao mesmo tempo, dialoga com aspectos sociais, políticos e imagéticos do autor.

O objeto de análise desta pesquisa se encontra na obra de Lúcia Murat. Cineasta esta que foi uma ex-integrante da luta armada nacional contra a Ditadura Militar (1964-1985). Ela acabou sendo presa e torturada por anos. Murat usa sua voz e experiências pessoais para transformar suas dores e angústias em uma forma de arte: fazendo filmes.

Como percurso metodológico, o artigo faz um levantamento bibliográfico a respeito do cinema e da interseção entre ficção e realidade. São usados como referência os seguintes textos e autores: *O primeiro cinema - Espetáculo, narração, domesticação*, de Flávia Cesarino Costa (2005); *Introdução ao Documentário*, de Bill Nichols (2005) e *Introdução a Teoria do Cinema*, de Robert Stam (2000). Para fundamentar o entendimento a respeito do trabalho de Murat, esta pesquisa recorre a *Cinema e História: uma análise a partir da obra de Lúcia Murat*, de Antônio Luiz Trofino Junior (2017); *Memória Cinematográfica: a reconstrução histórica das Ditaduras brasileira e chilena através da produção fílmica de Lúcia Murat e Pablo Larraín*, de Márcio Tavares dos Santos (2015) e *É também feminista o cinema de Lúcia Murat?* de Jônatas Xavier de Souza (2015).

Para a análise fílmica, foi feito um recorte de três dos seus filmes - *Que Bom te Ver Viva* (1989); *Quase dois Irmãos* (2004) e *A Memória que me Contam* (2012). A intenção é perceber a maneira que a vida, militância e posicionamento política da cineasta estão presentes. Tal análise fílmica foi dividida da seguinte forma: 1) observação formal da obra (com sinopse; informações e dados básicos; e 2) Metalinguagem com a realidade (que tem a função de identificar trechos na película que dizem respeito a fatores e

características da realidade, tanto da própria vida de Lúcia Murat quanto de eventos relacionados à Ditadura Militar brasileira).

No caso de Lúcia Murat, seus filmes contêm não somente as marcas de origem, como apontado por Nichols, mas também as marcas de uma sobrevivente da tortura.

A forma documental dos filmes

No final do século XIX, quando os primeiros equipamentos de cinema começaram a ser utilizados, a apresentação dos filmes ocorria em feiras, bares, circos e espetáculos populares. A audiência se entretinha pela curiosidade em ver pela primeira vez imagens em movimento. O que se via na tela era, muitas vezes, cenas do cotidiano, como a *Chegada do Trem à Estação* (1896), a primeira película exibida pelos irmãos Lumière, no Grand Café de Paris (COSTA, 2005).

O que se percebe a partir daí, é que o cinema nasce como uma forma documental, em que o cineasta fazia sua filmagem usando apenas a câmera no tripé e nada mais. O documentário se distingue das demais formas cinematográficas existentes em termos narrativos, de linguagem e em sua concepção. Porém, tais diferenciações com gêneros como terror, drama, comédia e ficção científica não são tão simples, justamente porque não existe uma “fórmula” pronta, que assinale a separação entre as várias formas de gênero. Isso porque alguns documentários se utilizam de práticas comumente associadas à ficção, como encenação e criação de enredos, uso de efeitos visuais, construção de cenários e figurinos, trilha sonora e formas de montagem. E, em contrapartida, alguns filmes de ficção utilizam práticas associadas ao documentário, como filmagens externas, não atores, improvisação em cenas, testemunhos e “quebra da quarta parede”.

Em busca de uma definição, a princípio, pode-se até considerar o documentário como o relato do real a partir de uma representação de mundo pela ótica do cineasta, conforme Bill Nichols (2005). Mas o teórico expande o conceito ao considerar que todo filme é um documentário. No livro *Introdução ao documentário*, o pesquisador explica que até mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz o contexto social, político, econômico e estético de onde a história emerge. O teórico apresenta dois tipos de filmes, cada um contando uma história de espécies diferentes: 1) documentário de satisfação de desejos que, normalmente, é classificado como ficção; 2) documentário de representação social que é o documentário

propriamente dito.

Nichols explica que o documentário de satisfação de desejos expressa de forma mais distinta desejos, sonhos, pesadelos e terrores. Ele cria mundos imaginários para trazer à tona possibilidades infinitas de temáticas e pontos de vistas diferentes, sem perder a perspectiva da realidade. O autor assinala sobre esse tipo de filme: “Oferecem-nos mundos a serem explorados e contemplados; ou podemos simplesmente nos deliciar com o prazer de passar do mundo que nos cerca para esses outros mundos de possibilidades infinitas” (NICHOLS, 2005, p. 26).

Por sua vez, os documentários de representação social, conhecidos como não-ficção, procuram deixar “mais visível as características da realidade social por trás dos aspectos idealizados pelo diretor” (NICHOLS, 2005, p. 26-27). Para o teórico, essa categoria de documentário acaba por proporcionar ao telespectador, novas visões de mundo, para assim melhor compreender uma temática.

Nessa linha, pode-se considerar, por exemplo, *Boca de Lixo* (1992), de Eduardo Coutinho, como um documentário de representação social por mostrar o cotidiano na vida das pessoas catadoras de, principalmente, roupas e alimentos. Tais pessoas trabalham no Aterro de Itaoca, em São Gonçalo a 40 km do centro do Rio de Janeiro. Por outro lado, *Star Wars* (1977-) é um documentário de satisfação de desejos por criar uma narrativa baseada na jornada do herói que usa uma batalha espacial para tratar sobre totalitarismo e resistência.

Em outros filmes, a interseção entre ficção e realidade ou, melhor dizendo, documentário de satisfação de desejos e de representação social, aprofunda-se. Filmes como *Forrest Gump* (1994), *O Show de Truman* (1999) e *A Bruxa de Blair* (1999) constroem suas histórias em torno da premissa subentendida no documentário propriamente dito, lembrando que até as ideias sobre um filme ser ou não ser documentário são muito sugestionáveis (NICHOLS, 2005, p. 17-18).

Conforme Nichols (2005, p. 19), “a fidelidade está tanto na mente do espectador, quanto na relação entre a câmera e o que está diante dela”. A tradição do documentário está baseada na capacidade dele transmitir uma impressão de autenticidade, tentando abarcar questões ligadas ao mundo histórico em que todos compartilham.

Um exemplo disso se encontra no filme brasileiro *Jogo de Cena* (2007), do diretor e roteirista Eduardo Coutinho, que brinca entre a ficção e a não-ficção. Sua sinopse é relativamente simples: seguindo um anúncio publicado em um jornal no Rio

de Janeiro, 83 mulheres relatam sua história de vida em um estúdio no ano de 2006 e, destas, treze mulheres foram selecionadas e convidadas a participar das filmagens que ocorreram no fim do mesmo ano, tendo o assunto principal dividido entre família, casamento e maternidade. Nisso, várias atrizes conhecidas – com grandes nomes do cinema nacional, como Andréa Beltrão, Fernanda Torres e Marília Pêra – também acabam por interpretar, á seu modo, as histórias retratadas anteriormente.

De acordo com Bárbara Torisu e Nair Prata, no artigo *Jogo de Cena: um estudo sobre ficção e não-ficção*, nos filmes de não-ficção, as pessoas filmadas são atores sociais e continuam a levar sua vida normal diante das câmeras, sendo possível por meio do documentário dar voz ao outro. Mas, neste caso, em determinado momento, as personagens começam a colocar suas próprias impressões sobre os depoimentos, sendo o “jogo” da obra essa relação entre os relatos gravados pelas atrizes e os gravados pelas donas das histórias, sendo aí um grande exemplo sobre a discussão acerca do que é real e do que é ficção dentro de uma obra cinematográfica, levando o espectador a pensar na veracidade do filme, por trazer algumas das características de um documentário (TORISU; PRATA, 2017, p. 1-12).

Assim como Bill Nichols diz que as características subjetivas vindas da experiência e da memória dos indivíduos presentes no funcionamento de uma obra servem para mostrar o quão complexa é essa questão entre o que é real e o que é imaginário.

Mesmo que se diferenciem a ideia de “atores sociais” serem aqueles que fazem filmes de não-ficção (os chamados de “documentários de representação social”) e “atores de ficção” serem aqueles, que fazem filmes de ficção (os chamados de “documentários de satisfação e desejos”), o roteiro com a história que deve contar pode, inevitavelmente, ser um entrecorte do imaginário e o factível, o mito e a realidade, o sonhado e o que está diante dos olhos.

Segundo Luiz Carlos Merten (2003), desde o princípio do cinema, os filmes já deixavam evidentes a presença da realidade no que vai ser colocado na tela. Merten usa em seu texto a expressão “sinais” ao tratar sobre o que é retirado do real e ficcionalizado. Para o pesquisador, não se pode dizer que a realidade é exibida em toda a sua expressão total, mas como uma verossimilhança.

Lúcia Murat: biografia e filmografia

Nascida no Rio de Janeiro em 1948, Lúcia Maria Murat de Vasconcelos tinha apenas 16 anos quando aconteceu o golpe de Estado e, já em 1967, ingressou no curso de economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Em suas palavras, essa opção de curso foi porque ela “gostava de matemática, de escrever e porque tinha a ver com política” (MURAT, 2014). Percebe-se que, desde então, essa questão era recorrente em sua vida, dando peso e intensidade em suas narrativas. Em 1968, quando os protestos contra a Ditadura se intensificaram em decorrência da promulgação do Ato Institucional nº 5³, Lúcia estava atuando no Diretório Acadêmico da UFRJ e acabou sendo presa pelos militares no congresso clandestino da União Nacional dos Estudantes (UNE), em Ibiúna, São Paulo (SANTOS, 2015, p. 90-97).

Depois que foi libertada de sua primeira prisão política, Lúcia Murat aderiu à Frente Operária, ligada ao Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), e adotou o codinome de “Margô”. A partir daí, começou a atuar em inúmeras ações relacionadas ao suporte voltado para a guerrilha urbana – como, por exemplo, panfletagem em fábricas, expropriações de veículos e levantamento de informações para o grupo. Nessa época, casou-se com o militante Cláudio Torres, um guerrilheiro que, entre várias ações, participou do sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick, em 1969. Após o sequestro, Margô entrou definitivamente para a clandestinidade e acabou presa novamente no dia 31 de março de 1971 (SANTOS, 2015, p. 94-9).

Lúcia ficou presa por cerca de dois anos e meio. Durante o tempo que ficou nas dependências do Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) do Rio de Janeiro, ela foi brutalmente torturada, tanto física, sexual e psicologicamente. Essa experiência traumatizante servirá de exemplo para grande parte de seu projeto artístico e intelectual. A trajetória pós-prisão foi no *Jornal do Brasil* e, mais tarde, na revista *Opinião*, porém, em ambos os casos, sofreu pressão e ameaças de órgãos vinculados à repressão. Isso fez com que ela buscasse outros ares para expressar suas experiências (SANTOS, 2015, p. 95-96).

Como já foi dito, a experiência da tortura marca profundamente sua filmografia

³ Chamado de AI-5, imposto em dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, durante a Ditadura Militar brasileira (1964-1985) por cerca de 10 anos. É considerado o pior dos Atos Institucionais desse regime, dando total liberdade aos militares e governantes para punir como bem entenderem quem considerassem culpados.

sobre a Ditadura Militar. Sobre isso, Lúcia narra a experiência em depoimento à Comissão Nacional da Verdade:

[...] Restaram pequenas cicatrizes no meu corpo, um problema de sensibilidade na minha perna direita e essa história. Uma história que compartilho com vocês não por desejo de vingança ou masoquismo, mas porque acredito que a única maneira de fortalecermos a democracia nesse país é conhecendo nosso passado. A única maneira de combater aqueles que ainda torturam por esse país afora, é mostrar que esse é – e sempre foi – um crime de lesa-humanidade. [...] É verdade que, depois de tudo isso, reconstruí minha vida. Com a ajuda de minha família, de meus amigos e de um processo de análise que durou 25 anos. Mas reconstruir não significa esquecer. Reconstruir significa saber conviver com esses fatos lutando para que não se repitam jamais. O horror à violência e ao autoritarismo passou a fazer parte de mim. Há dois anos, pedi licença ao Exército para filmar as celas onde estive presa. O pedido foi negado. Sem explicações. Como se pode avançar em direção ao futuro se não se pode reconstruir o passado? Até quando vão esconder nossa história? (MEDEIROS; RAMALHO, 2010 *apud* SANTOS, 2015, p. 95).

Um marco em sua filmografia é a forte presença de suas próprias experiências. Segundo Trofino Jr. (2017, p. 30), seus filmes – que, querendo ou não, são históricos – tratam, além de um passado nacional, um passado pessoal e o modo como ela, enquanto agente histórica e social, se relacionou com ele.

Santos (2015, p. 97) também usa este exemplo com o filme de autoria dela intitulado *Que Bom Te Ver Viva* (1989), pois as vivências de Lúcia Murat são representadas na interpretação da atriz Irene Ravache, sendo como que uma projeção ficcionada de Murat, marcando sua presença testemunhal e autobiográfica.

Um ponto interessante que Santos (2015, p. 97-98) também mostra é a centralidade da questão de gênero ao longo das obras de Lúcia. O autor afirma que, percebe-se uma maioria de protagonistas masculinos nesses filmes sobre a Ditadura, deixando a mulher apenas com papéis secundários. Entretanto nos filmes de Lúcia Murat, a figura da mulher aparece como protagonista ou com muito destaque – salvo no filme *Quase Dois Irmãos* (2004).

Análise fílmica de Lúcia Murat

Nesta seção, o artigo faz uma análise de três filmes da diretora Lúcia Murat: *Que Bom te Ver Viva* (1989), *Quase Dois Irmãos* (2004) e *A Memória que Me Contam*

(2013). Pensando na interseção entre ficção e realidade, os filmes serão lidos com a intenção de entender a maneira como a vida da diretora, sua experiência no combate à Ditadura Militar, a representatividade entre as mulheres estão presentes em suas obras cinematográficas.

Que Bom te Ver Viva (1989)

O longa-metragem, já inicia mostrando pelo que veio, expondo a tortura e repressão diretamente ligadas com a Ditadura Militar brasileira (1964-1985). É trabalhado em dois cenários, que se misturam entre si: o primeiro, usando características do modo documentário, entrevista oito mulheres que realmente foram presas e torturadas durante o período ditatorial citado e dão seus relatos sobre o que viveram; o segundo é ambientado dentro da própria casa da personagem principal, interpretada pela atriz Irene Ravache e narrado em primeira pessoa, com a câmera sempre perto de seu rosto, nos dando a impressão de que somos nós que estamos dialogando com ela. Além de, claro, relatar que este filme é sobre as pessoas que sobreviveram àqueles anos infernais:

Em 31 de março de 1964 um golpe militar derrubou o governo civil no Brasil. Quatro anos depois, em 13 de dezembro de 1968, foi decretado o Ato Institucional nº 5, que suspendeu os últimos direitos civis que ainda vigoravam no país. Era o golpe dentro do golpe. A partir daí, a tortura tornou-se uma prática sistemática usada contra todos os que fizessem oposição ao regime. Este é um filme sobre os sobreviventes destes anos (Que Bom Te Ver Viva, 1989).

Nos primeiros minutos, este filme já viaja entre o real e o imaginário da vida da diretora, suscitando inquietações se a personagem principal, que não tem nome, denominada apenas como “Mulher”, seria um alter ego da própria Lúcia Murat, porque alguns relatos da personagem batem direto com acontecimentos reais da vida dela, sempre tendo relação direta com o tempo em que ela foi torturada. Além disso, percebe-se que a personagem, mesmo anos após o Golpe Militar, ainda se vê sendo torturada e encontra a figura de torturadores em atividades cotidianas e comuns de sua vida atual (VEIGA, 2016).

Um exemplo dessa relação entre ficção e realidade é o fato da personagem ser despedida pela posição política, o que aconteceu também com Lúcia Murat, como já mencionado anteriormente neste trabalho.

Um ponto muito interessante que o filme traz também, já nas suas partes finais, é uma relação direta com a cidade do Rio de Janeiro e quem vive em suas regiões mais marginalizadas, mostrando que essas pessoas estão tão acostumadas com violência e degradação, que veem em situações como as mostradas no filme como “normais”, relativizam isso como algo cotidiano e comum para elas (FIGUEIREDO, 2019) .

O filme ainda conta com depoimentos de mulheres que foram vítima dos torturadores no período de exceção que o Brasil viveu. A obra busca equilibrar os relatos das vítimas com uma visão crítica sobre o papel dos algozes, expondo o contraste entre a justiça que se esperava e a impunidade que prevaleceu. As protagonistas, muitas vezes invisibilizadas pela história oficial, compartilham suas vivências, marcadas por torturas físicas e psicológicas, enquanto tentam reconstruir suas vidas após os horrores que enfrentaram.

Cada relato carrega um aspecto único da experiência feminina sob repressão. Maria do Carmo Brito, por exemplo, encontrou um novo sentido para sua existência ao se tornar mãe, superando a culpa de ter sobrevivido. Estrela Bohadana mergulhou nos estudos de Filosofia como forma de lidar com as cicatrizes do passado, embora evitasse tocar no assunto com sua família. Já Maria Luiza G. Rosa reflete sobre os dilemas morais que enfrentou ao delatar companheiros sob pressão, enquanto Rosalinda Santa Cruz descreve a desumanização das torturas sofridas, agravadas pela dor de ter um irmão desaparecido até hoje (RODRIGUES, SILVA, 2014).

Regina Toscano representa outra dimensão da violência, ao relatar o abuso sofrido antes de chegar à prisão e a perda de um filho durante sua detenção. Sua experiência a transformou em uma ativista contra a violência, mostrando que, apesar das perdas, essas mulheres continuam lutando por justiça e memória.

Metalinguagem com a realidade

Logo no início da obra, a personagem principal aparece em um depoimento tirado do *Brasil: Nunca Mais* (1985), fato que também já aconteceu com Lúcia Murat durante várias entrevistas ao longo de sua vida, e o curioso aí é que parece que a palavra “tortura” já virou uma questão tão normalizada e comum para a personagem, que ela fala com uma naturalidade um tanto quanto assustadora, chegando até a fazer uma piada sobre esquecimento.

Uma técnica usada por Lúcia Murat neste filme, que o deixa ainda mais próximo da realidade, é o uso popularmente da chamada “quebra da 4 parede”, em que a personagem fala diretamente com o telespectador e nos induz a pensar sobre o que ela passou. Destacam-se algumas frases ditas por ela consideradas importantes para o filme e que fazem relação direta com a proposta deste trabalho:

00:05:38 – “[...] Eu detesto fazer as denúncias mas não saberia viver sem fazê-las”.

00:08:38 – “[...] Todos vocês acham que a gente é diferente, só pra não se colocar no lugar da gente”.

00:09:13 – “[...] Essa é a minha história e vocês vão ter que me suportar”.

00:35:17 – Além destas informações, a personagem conta uma história sobre um jantar que teve com algumas pessoas e consegue retratar de modo até cômico sobre o quão desconfortante as pessoas ficam e como esse assunto ainda é considerado um tabu entre quem nunca passou por nada parecido e muitos preferem apenas ignorá-lo, na esperança do assunto simplesmente sumir. Mas dessa vez quem dirigiu esse espetáculo todo foi a própria protagonista.

Quase dois irmãos (2004)

Esta outra obra começa com uma frase sobre a Ditadura Militar Brasileira, afirmando que o filme irá tratar do encontro de duas realidades – das prisões de presos políticos e dos presos acusados de assaltos a bancos. A intenção é trazer as particularidades e diferenças, e é daí que Lúcia Murat introduz os dois personagens principais em seu filme: Miguel (branco, da classe média, interpretado por Werner Schuneman nos dias atuais e Caco Ciocler na década de 1970) e Jorginho (negro, de classe baixa, interpretado por Antônio Pompêo nos dias atuais e Flávio Bauraqui na década de 1970).

Nos anos 70, durante a Ditadura Militar, presos políticos e presos comuns acusados de assalto a bancos, estavam submetidos à Lei de Segurança Nacional. Cumpriam penas nas mesmas prisões. Este filme se inspira no encontro entre esses dois mundos.

Assim como o filme anterior, este também é narrado em primeira pessoa por Miguel (interpretado por Caco Ciocler), que já está vivendo nos dias atuais e começa a

narrar sua jornada e vivência desde quando criança, na década de 1950. Lúcia traz a triste realidade racial e social que o país se encontrava, mostrando o contraste existente entre famílias de classe baixa e negra para com a de classe média e branca. No caso em específico, ambos os pais de Jorginho trabalham para os pais de Miguel, que são personagens fictícios, mas que representam uma grande parcela da população brasileira.

Após o *flashback* dos anos 50, vê-se Miguel nos dias atuais, agora um deputado, indo visitar Jorginho, que está preso e aparentemente é um dos líderes de uma favela, fazendo ligações e dando recados de dentro da cela. Nesse momento, Lúcia embarca em outro *flashback*, mas dessa vez, dos anos 1970, mostrando Miguel como um preso político jogando bola na prisão e segurando uma manchete de jornal dizendo “Não há presos políticos no país”.

Desde o começo, Jorginho é sempre destrutado apenas por ser negro. Ele acaba sendo visto como um troféu pelos militares torturadores, sendo recebido com frases do como “Aí, negro! Sabe como eu esperei? [...] Negro sem vergonha!” antes de ser violentamente espancado pelos algozes.

O grupo de Miguel consegue controlar as regras da prisão por um tempo de modo, mas com a chegada de novos presos comuns, as coisas começaram a desandar por divergências de opinião, e aí se inicia o fim da relação de amizade entre ele e Jorginho, pois ambos têm visões de mundo diferentes. Na primeira mudança, os presos políticos (em sua maioria, brancos) se voltam contra os presos comuns (em sua maioria, negros), indo contra à toda luta por igualdade que pregavam.

Metalinguagem com a realidade

Lúcia Murat faz em *Quase dois irmãos* um debate acerca das questões raciais e a luta política ao entrelaçar a realidade histórica da Ditadura Militar Brasileira com uma narrativa ficcional que examina as divisões sociais e raciais no país. Com os personagens de Miguel e Jorginho, a diretora explora como as condições de classe e a cor da pele moldam as trajetórias de vida dos indivíduos, tanto dentro quanto fora do sistema prisional. A diretora mostra como dois mundos, aparentemente distantes, se cruzam nas duras realidades da repressão militar.

O filme não se limita a retratar a luta política como um confronto entre os militares e os presos políticos, mas amplia o foco ao destacar as tensões raciais e as contradições

dentro do próprio movimento de resistência. A relação entre Miguel e Jorginho, que começa com uma certa aliança, gradualmente se desfaz à medida que surgem divergências de classe e de visão de mundo. Enquanto Miguel e seus colegas presos políticos, em sua maioria brancos, começam a se distanciar dos presos comuns, em sua maioria negros, a trama revela como as questões de classe e raça influenciam a luta política, levando à fragmentação de uma solidariedade que inicialmente parecia inquebrantável.

Ao contrastar os dois personagens e suas experiências, Murat também reflete sobre como o sistema prisional, na Ditadura Militar, não apenas torturava fisicamente os prisioneiros, mas também do ponto de vista psicológico. A violência racial, exemplificada pelo tratamento brutal de Jorginho pelos militares, é uma forma de controle social que ecoa na sociedade como um todo.

A memória que me contam (2012)

O filme introduz a personagem de Ana (interpretada por Simone Spoladore), uma ex-guerrilheira da época da Ditadura Militar, que, nos dias atuais, se encontra no hospital lutando entre a vida e a morte. Sua doença é parte das sequelas das torturas que sofreu anos antes. A iminência da morte é o evento em particular faz com que seu antigo grupo de amigos se reencontre, contendo entre eles, uma cineasta (o que pode muito bem ser considerada como mais um alter ego da própria Lúcia Murat); um italiano que acaba se tornando preso político; um Ministro da Justiça e até um ex-militante conservador. Essas características acabaram por mostrar que a personagem de Ana é um elo entre o passado e o futuro dessa geração marcada por um momento histórico e político único brasileiro, porque mostra, além de tal geração, uma nova geração que foi criada por essas pessoas e por relatos pessoais dos acontecimentos ditatoriais brasileiros e como isso influenciou e ainda influencia essas pessoas por toda sua vida.

Metalinguagem com a realidade

O reencontro do grupo é a chave que permite a interrelação entre ficção e a realidade que a obra exige. As histórias em torno do grupo e das personagens permite a abertura para *flashbacks* de momentos relevantes do período ditatorial como o sequestro do embaixador estadunidense no Rio de Janeiro, em 1969, bem como de imagens de

manifestações estudantis em São Paulo.

A conversa em grupo também evidencia como a geração que lutou contra a Ditadura envelheceu. Uma dessas constatações é como alguns deles lidam com temas como a homossexualidade dos filhos. Mesmo sendo um grupo heterogêneo, progressista e intelectualizado, a visão nesse tema ainda é um tanto conservador.

Na história, Ana representa o espírito crítico, de leitura e interpretação sobre o que foi e o que é a vida de todos. A despedida de Ana é também uma marca para o fim das utopias, aspirações e desejos daquela geração pujante que em nome da liberdade foi até para a luta armada.

Considerações finais

A ficção retratada nos filmes não é somente formada por contos mágicos perdidos em pura fantasia. Eles têm um laço forte com a realidade, até a mais mirabolante das obras cinematográficas pode trazer traços da nossa vivência, assim como evidenciou Bill Nichols ao afirmar que todo filme pode ser um documentário.

No caso do objeto de pesquisa deste trabalho, as obras de Lúcia Murat carregam forte interrelação entre ficção e realidade e este fato pôde ser mostrado nos três filmes aqui analisados: *Que Bom te Ver Viva* (1989); *Quase Dois Irmãos* (2004) e *A Memória que me Contam* (2012). Tais filmes demonstram que a própria diretora carrega em si a matéria-prima para suas obras, seja no talento, quanto no relato das suas experiências. Destaca-se aqui principalmente as passagens referentes ao período ditatorial brasileiro, no qual ela foi presa e torturada enquanto lutava contra o regime.

Pode-se dar a estes elementos o nome de realidade ficcionada, que nada mais é que uma forma de estética cinematográfica presente em obras como os filmes de ficção da categoria imposta por Bill Nichols chamada de “documentários de satisfação e desejos”, como exemplo pode-se considerar filmes com base histórica, mas que são ficcionais: *A Lista de Schindler* (1993); *Adeus, Lenin* (2003); *A Queda! As Últimas Horas de Hitler* (2004); *Milk: A Voz da Igualdade* (2008); *Selma* (2014).

No caso da obra de Lúcia Murat aqui analisada, a interseção com a realidade torna-se perceptível nos seguintes aspectos: 1) depoimento direto de personagens que viveram o período da ditadura; 2) no questionamento sobre o impacto da prisão e tortura na vida dos militantes de esquerda após o regime; 3) nas transformações geracionais e o

fim das utopias daqueles que foram jovens nos anos 1960 e 1970; e 4) na representação de períodos marcantes de época.

Referências

A memória que me contam. Direção: Lúcia Murat. Produção: Taiga Filmes. Brasil, 2012 (100 min.).

Boca de lixo. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: VideoFilmes. Brasil, 1992 (48 min.).

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema:** espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

FIGUEIREDO, César Alessandro Sagrillo. Que Bom Te Ver Viva: uma discussão fílmica sobre o acerto de contas possível com a ditadura civil-militar. **Revista Café com Sociologia**, v.8, n.2, pp. 46-61, Ago./Dez., 2019. Acesso em: 18/10/2021.

Jogo de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: VideoFilmes. Brasil, 2007 (105 min.).

MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema:** entre a realidade e o artifício. Editora Artes e Ofícios: Porto Alegre, 2003.

MURAT, Lúcia. Entrevista de Lúcia Murat para o WFD Projekte por ocasião do Festival de Berlim em 29 de março de 2014. **Projekte.** Disponível em: <http://www.wfd-projekte.de/wpcontent/uploads/2014/08/L%C3%BAcia-Murat-Endfassung-port-adapt.pdf>. Acesso em: 5 maio 2021.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas: Papyrus Editora, 2005.

PIZZANI, Luciana; SILVA, Rosemary Cristina da; BELLO, Suzelei Faria; HAYASHI, Maria Cristina Piumbato Innocentini. A arte da pesquisa bibliográfica na busca do conhecimento. **RDBCI: Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação**, Campinas, SP, v. 10, n. 2, p. 53–66, 2012. DOI: 10.20396/rdbci.v10i1.1896. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rdbci/article/view/1896>. Acesso em: 25 nov. 2024.

Quase dois irmãos. Direção: Lúcia Murat. Produção: Taiga Filmes. Brasil, 2004 (102 min.).

Que bom te ver viva. Direção: Lúcia Murat. Produção: Taiga Produções Visuais Ltda. FCB - Fundação do Cinema Brasileiro. Brasil, 1989. (100 min.)

RODRIGUES, Arielle Rosa; SILVA, Mariana Cristina. Passados presentes: uma análise do documentário “Que bom te ver viva”. **Fronteiras - Revista Catarinense de**

História, Florianópolis, v. 24, p. 42-60, 2014. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=672071481005>. Acesso em: 25 nov. 2024.

SANTOS, Márcio Tavares dos. **Memória cinematográfica**: a reconstrução histórica das ditaduras brasileira e chilena através da produção fílmica de Lúcia Murat e Pablo Larraín. 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

SOUZA, Jônatas Xavier de. É também feminista o cinema de Lúcia Murat?. **VII Congresso Internacional de História**, Maringá, 2015. Disponível em: <http://www.cih.uem.br/anais/2015/trabalhos/1293.pdf>. Acesso em: 1 mar. 2021.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Papyrus Editora: Campinas, 2000.

TORISU, B.; PRATA, N. **Jogo de cena**: um estudo sobre ficção e não-ficção. In: 40o CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. [s.d.]. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2288-1.pdf>. Acesso em: 1 dez. 2021.

TROFINO JUNIOR, Antonio Luiz. **Cinema e história**: uma análise a partir da obra de Lúcia Murat. 2017. Monografia (Bacharelado em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017. Disponível em: <https://www.rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/view/145/109>. Acesso em: 01 dez. 2021.

VEIGA, Ana Maria. A história oral visita o cinema: Que bom te ver viva e Los Rubios. **Revista Observatório**, Palmas, v. 2, n. 1, p.118-137, jan.-abr. 2016. Disponível em: <https://sistemas2.uft.edu.br:8004/index.php/observatorio/article/view/1815>. Acesso em: 18/10/2021.