

## *Uma longa viagem: entre autobiografias e nuances poéticas*

Cleonice Elias da Silva\*

**Resumo:** Este artigo apresenta uma análise do filme *Uma longa viagem* (2011), da cineasta Lucia Murat. A partir de suas experiências de mulher ex-militante de esquerda, ex-presa política e das de seu irmão Heitor, é possível perceber aspectos de uma época. Esse filme da cineasta é o que ela mais fala em primeira pessoa, ele nos permite compreender como as dinâmicas de uma esfera privada são afetadas diretamente pelos desdobramentos dos acontecimentos políticos do Brasil.

Palavras-chave: Lucia Murat; ditadura civil-militar; experiências.

**Resumen:** Este artículo presenta un análisis de la película *Uma Longa Viagem* (2011), de la cineasta Lucia Murat. A partir de sus vivencias como exmilitante de izquierda, expresa política y las de su hermano Heitor es posible percibir aspectos de una época. Esta es la película de la cineasta en la que más habla en primera persona y nos permite comprender cómo la dinámica del ámbito privado se ve directamente afectada por el desarrollo de los acontecimientos políticos en Brasil.

Palabras clave: Lucia Murat; dictadura cívico-militar; experiencias.

**Abstract:** This article presents an analysis of the film *Uma longa viagem* (2011), by filmmaker Lucia Murat. It is based on her experiences as a left-wing ex-militant, ex-political prisoner and those of her brother Heitor, it is possible to perceive aspects of an era. This film by the filmmaker is what she talks about most in the first person, it allows us to understand how the dynamics of a private sphere are directly affected by the unfolding of the Brazil's events.

Keywords: Lucia Murat; civil-military; dictatorship; experiences.

**Résumé :** Cet article présente une analyse du film *Uma longa viagem* (2011), de la cinéaste Lucia Murat. De ses expériences d'ancienne militante de gauche, d'ancienne prisonnière politique et de celles de son frère Heitor, il est possible de percevoir les aspects d'une époque. Ce film de la cinéaste est le sujet dont elle parle le plus à la première personne, il permet de comprendre comment les dynamiques d'une sphère privée sont directement affectées par le déroulement des événements politiques au Brésil.

Mots clés : Lucia Murat ; dictature civilo-militaire ; expériences.

---

\*Universidade Estadual do Norte do Paraná – UENP; Centro de Ciências Humanas e da Educação; Colegiado de História. 86400-000; Jacarezinho, Brasil. E-mail: cleoelias28@gmail.com

Este artigo corresponde a um dos desdobramentos da minha pesquisa de doutorado em História Social realizada na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, com financiamento da CAPES e do CNPq.

Submissão do artigo: 21 de dezembro de 2021. Notificação de aceitação: 8 de fevereiro de 2022.

*Doc On-line*, n. 31, março de 2022, [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt), pp. 48-62.

### Uma narrativa fílmica motivada pela perda

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

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

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

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

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

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

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

Andrea França Martins e Patrícia Machado chamam a atenção para o fato de o tempo da memória no filme em questão se teatralizar como imagem; esta tem “ressaltada sua dimensão de acontecimento – performativo, perceptivo, sensorial”. Na teatralização, os testemunhos e as imagens de arquivo não são um lugar de verdade, mas instrumentos de *performance*, que lidam com as sensações das experiências políticas (Martins & Machado, 2014: 79). Para as autoras, o filme representa uma memória em aberto, afetiva, que tem como ponto de partida “uma lacuna na esfera do privado (o irmão)”, e, através da *performance*, apresenta a história da geração dos anos 1960 e 1970 (Martins & Machado, 2014: 81).

A imagem no filme é um trabalho de memória, a qual está marcada por uma leitura afetiva e pessoal do passado, que reordena “as representações que a história produz em cada um”. *Uma longa viagem* recupera “a questão da memória política do país”, tão presente nos documentários da década de 1980; no entanto, através de

outro viés, o “de um corpo e de uma imagem performados, de uma singularidade encarnada” muito notada nos documentários de nossa contemporaneidade (Martins & Machado, 2014: 80).

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

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

As imagens de arquivo e os testemunhos complementam-se no transcórre da narrativa. Em alguns documentários contemporâneos, os arquivos e depoimentos compõem a imagem para *teatralizar* a história, aspecto presente em *Uma longa viagem*. Eles apresentam maneiras de explorar “as possibilidades performativas da memória histórica”; com isso, os espectadores enxergam as imagens por meio de “um processo lacunar onde elas só adquirem realidade na relação com o espaço da cena” (Martins & Machado, 2014: 71).

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

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

Não se trata apenas de filmes em primeira pessoa, pois neles “a pessoa do realizador se funde numa espécie de ‘personagem’ que protagoniza a busca” (Lins & Mesquita, 2008, p. 52). Nota-se uma conexão entre histórias privadas e as das esferas públicas. Os domínios privados e os públicos estão interligados por meio de

comunicações constantes (Lins & Mesquita, 2008: 53). Andrea França Martins e Patrícia Machado afirmam que alguns documentários atuais partem de uma ausência íntima: “À falta de imagens, de documentos, de verdade, soma-se a lacuna íntima” (Martins & Machado, 2014: 81).

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

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

O contexto descrito por Angela de Castro Gomes (2004: 13), marcado pela valorização do indivíduo na sociedade moderna, possibilitou o surgimento de narrativas com perspectivas variadas, que se adensam em uma esfera pública e, dependendo de seus conteúdos e propósitos, podem se inserir na seara dos debates públicos. Nesse sentido, e tratando-se da cinematografia de Lucia Murat, Ygor Pires Monteiro destaca o quão as sensibilidades estéticas da cineasta sobre o período da ditadura civil-militar têm uma dimensão pública devido ao cinema; e como elas não estão limitadas “a uma experiência circunscrita apenas à cineasta, mas pode ser compartilhada no seio da sociedade com indivíduos de trajetória semelhante” (Monteiro, 2018: 15).

### **As cartas de Heitor: o eixo estruturante da narrativa**

De acordo com o já apontado, as cartas que Heitor enviou a sua família enquanto viajava pelo mundo são a inspiração para a realização do documentário aqui em questão, mas sua função não se restringe apenas a isso. As cartas estruturam a

narrativa do filme, presente também em sua estética, tendo em vista que em alguns planos elas são projetadas ao fundo, enquanto o ator Caio Blat declama alguns de seus trechos e encena momentos da vida de Heitor.

O fato de as cartas de Heitor serem o elemento formativo do enredo da narrativa fílmica expressa o caráter pessoal e subjetivo de *Uma longa viagem*, além das imagens de arquivo, como fotos e imagens em movimento de sua família e da cineasta, e os relatos desta. Entretanto, não se deve ignorar que os conteúdos presentes nas cartas selecionadas pela cineasta para a realização de seu filme dizem respeito a um processo de seleção, a um recorte. Da mesma forma, os seus relatos, ou seja, as experiências e impressões de Heitor são construções conscientes ou inconscientes feitas por este. Em uma cena próxima do fim do documentário, Heitor confessa que, em algumas de suas cartas, fez uso de tons mais amenos, para não preocupar sua mãe.

A memória diz respeito a processos de construção, sujeita a reformulações constantes. Cada ida ao passado pode suscitar novas leituras ao seu respeito; aspecto que, segundo Ygor Pires Monteiro, está presente no cinema de Lucia Murat e nas lembranças de Heitor ao longo do filme (Monteiro, 2018: 120). Voltando à escrita epistolar, é cabível afirmar que ela é um meio de registro de memórias individuais.

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

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

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

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

A primeira voz *over* da cineasta ecoa no filme; ela menciona o quanto Miguel, Heitor e ela defendiam ideais libertários, apesar de trajetórias distintas seguidas por eles: “Com histórias tão diferentes, nunca deixamos de ser os três, os que puseram a ordem de cabeça para baixo, que aprontaram, os que trouxeram um monte de problemas” (Lucia Murat, 2011, 00:01:21 – 00:01:31). Enquanto a diretora narra esse trecho transcrito, nos é apresentado um *close-up* em uma foto dos três irmãos crianças sobre a areia de uma praia.

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

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

Para falar de sua trajetória na militância de esquerda, a cineasta opta por um recurso didático que consiste em mostrar imagens de um quartel do exército, seguidas por imagens filmadas a distância de militares em fila, em marcha, acompanhados por cachorros. Daí o valor que as imagens assumem nesse filme, como destacam

Martins, Machado e Monteiro no que diz respeito aos trabalhos de memórias. Acreditamos que, ao apresentar essas imagens, além do caráter didático que elas proporcionam à narrativa fílmica, a cineasta cria uma iconografia sobre o passado relatado.

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

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

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

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

Corte para imagens atuais de Nova York. Lucia volta a falar sobre o seu encontro com Angela Davis. Uma foto das duas juntas é apresentada ao espectador. A cineasta fala que possivelmente a ativista e intelectual negra norte-americana não deve ter entendido por que ela, uma brasileira branca, estava tão emocionada em encontrá-la. O que aproxima essas duas mulheres é o engajamento político com os

ideais de esquerda, as resistências que ambas travaram em seus respectivos países e o fato de serem mulheres públicas com respaldo em determinados nichos de suas sociedades. Os relatos sobre a trajetória e as experiências da cineasta estão espalhados pelo filme; todavia, a centralidade da narrativa do filme são as experiências de Heitor. Apesar da distância e de caminhos diferentes seguidos por eles, há elos entre eles. Como o filme não tem uma preocupação em seguir uma lógica cronológica, fica mais fluido percorrer essas trajetórias e experiências e trazer à tona esses elos familiares e afetivos que os unem.

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

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

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

Em seguida, os relatos que dão sequência à narrativa fílmica são do próprio Heitor, que conta às câmeras de sua irmã o seu primeiro contato com um “baseado”; fala sobre um ataque de epilepsia que sofreu; de uma partida de futebol com os russos; do seu contato com um velho indiano, que se tornou seu primeiro guru. Heitor converteu-se ao hinduísmo e começou a sonhar com a Índia. Ele levanta-se da cadeira em que estava sentado e um corte nos leva para Caio Blat, sentando-se nessa “mesma cadeira”. Um recurso estilístico utilizado pela cineasta para marcar a sobreposição dos relatos de Heitor na contemporaneidade com os de suas experiências juvenis.

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

A entrada de Lucia Murat em uma organização de esquerda teve consequências em sua família. Nesse sentido, no quadro seguinte vemos Caio Blat sentado escrevendo uma carta para a mãe da cineasta, de Miguel e de Heitor. Ele afirma que Lucia

não destruiu família alguma e que sente que eles estão se unindo mais, se abrindo. Para de escrever e fala olhando para a câmera: “Enfrentando as bordoadas da vida com muito brio!” (00:12:01 – 00:12:03).

A partir de então, passamos a conhecer um pouco mais sobre a família da cineasta, mais fotos nos são apresentadas. Lucia Murat menciona como a educação de sua mãe foi cunhada em um moralismo. Seu irmão Miguel estudou em um colégio de padres e depois foi para a faculdade de medicina. Relata quando o irmão experimentou drogas: “Os tempos eram outros! A ditadura fazia propaganda sobre um suposto conluio tóxico comunista. E Miguel também acabou preso por um mês por ter sido pego fumando maconha!” (Murat, 2011, 00:12:21 – 00:13 10).

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

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

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

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

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

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

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

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

### **A prisão**

Heitor relata sua ida a Amsterdã carregando drogas e como acabou optando em ir para tal cidade, pois o custo de vida lá era mais barato. Caio Blat encena a prisão de Heitor, na referida cidade holandesa. Ecoam as vozes deste e da cineasta de fundo. Lucia pergunta ao irmão sobre a experiência de estar preso, e ele responde a ela que o pior foi o isolamento na delegacia de polícia: “A prisão é maravilhosa! Tinha cinema, televisão. No quarto, só radinho, mas tocava rock o dia inteiro! Gente do mundo inteiro, tinha até um cubano lá” (Murat, 2011, 00:40:27 – 00:40:44). A partir dessa experiência de Heitor, Lucia volta a falar sobre a época em que esteve presa. Fotos dela com o irmão são mostradas. O possível banco no qual eles tiraram a fotografia é filmado. Os espaços, as imagens de arquivos, fotografias estruturam a estética e a narrativa fílmica. De acordo com o mencionado, as imagens presentes no filme têm relação e também fazem um apelo às memórias privadas e coletivas. O espaço do pátio do presídio e o banco, no qual a cineasta tirou a fotografia com o irmão, simbolizam o período em que ela esteve presa e dos encontros e reencontros que se deram nesse momento de sua vida. Lucia revive esse espaço e esses momentos vendo fotografias outrora tiradas.

Lucia Murat respondeu por oito processos. Enquanto relata sua permanência na prisão, imagens contemporâneas do presídio são apresentadas, interca-

ladas pelas fotografias da cineasta com suas companheiras de prisão e com Miguel. Ela afirma que foi por causa de Miguel que conseguiu se estabilizar, ele foi o seu ponto de equilíbrio.

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

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

### **Uma vida em êxtase**

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

Lucia Murat, ao mostrar algumas cartas a ele, fala que elas são diferentes das lembranças que ele relata; diz que são meio caretas. Heitor concorda com a irmã, confessando que só para Miguel contava tudo o que se passava com ele em suas viagens pelo mundo. Caio encena a escrita de uma carta de Heitor para Miguel; nela questiona o valor dado ao trabalho por Miguel. Contrariamente, Heitor não tinha um emprego, e mantém-se certo de sua decisão de continuar “mexendo-se perdido”. Imagens de Miguel, já formado médico, são apresentadas. A voz *over* de Lucia nos relata que, quando Miguel terminou seu doutorado, o pai deles já havia falecido. De

repente emerge um silêncio na narrativa fílmica, que simboliza a dor gerada pela morte de Miguel, enquanto imagens dele são exibidas. Lucia Murat mostra fotos dele para Heitor, e simultaneamente uma gravação com a voz de Miguel ecoa.

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

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

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

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

O plano final do filme remete à praia do início, com a fotografia dos três irmãos crianças sobre a areia, só que agora na escuridão da noite. Por fim, apenas a fotografia de Miguel, quando criança, é arrastada por uma onda. A voz *over* de Lucia Murat conclui: “O que fazer diante da morte, além de chorar ininterruptamente? Frágeis,

perdidos, tentamos lembrar tudo aquilo que aconteceu, quando ainda éramos três” (Murat, 2011, 01:30:20 – 01:30:32). A morte de Miguel, que a motivou a realizar o filme, é mencionada mais uma vez no desfecho do filme, como catalisadora da necessidade de as lembranças dos momentos e das experiências dos três irmãos saírem da esfera privada da família Murat Vasconcelos, de seus álbuns de fotografias, de seus vídeos, de suas cartas, para uma esfera pública. Heitor, por fim, diz que deu a volta ao mundo duas vezes, e não se deve fazer isso, porque se perde a noção do tempo. São subjetividades e memórias pessoais que devem ser entendidas à luz de acontecimentos políticos e aspectos de uma época.

### **Considerações finais**

Não apenas esse filme de Lucia Murat, como os demais, vai de encontro ao silenciamento e esquecimento de uma memória social. Em *Uma longa viagem*, os testemunhos de si mesma que ela apresenta possibilitam a criação de “espaços para subjetividades mais libertárias”, cujo ponto de vista da história “é o de uma mulher, ex-militante, que foi torturada pelo regime ditatorial brasileiro”. Seus filmes assumem um poder de fala por meio de testemunhos e afetos, rompendo as “fronteiras entre individual/coletivo, privado/público e razão/emoção, possibilitando assim o surgimento de outras subjetividades” (Alves & Nascimento, 2018).

Dentre as demais obras da cineasta, é a que assume o caráter mais pessoal e autobiográfico. Conforme já mencionado, a dimensão de uma esfera privada está articulada a uma dimensão macro, a um momento da história do país e, de certa maneira, às histórias de uma geração que esteve envolvida na resistência à ditadura civil-militar e/ou que viveu ideais libertários. São testemunhos, subjetividades e afetos que assumem um papel político em nossa sociedade, uma vez que inseridos em uma esfera pública, passam a compor uma memória social, uma memória coletiva

Em sua pesquisa de doutorado, Jônatas Xavier de Souza (2018) também ressaltou as aproximações entre o privado e o público, aspecto que marca cinematografia da cineasta. A luta persiste para criarem-se espaços para a escuta e a circulação dessas memórias pessoais. As disputas em torno de uma memória hegemônica da ditadura civil-militar mais do que nunca se mostram operantes em nossa sociedade.

### **Referências bibliográficas**

Alves, G. S. & Nascimento, U. D. B do. (2018). Uma longa viagem de Lucia Murat: marcas da relação prisão-liberdade no período ditatorial brasileiro. *Revista Savoirs en Prisme*. Disponível em: <<https://savoirsenprisme.com/numeros/09-dictature-et-image-absente-dans-le-cinema-de-non-fiction/uma-longa-viagem-de-lucia-murat-marcas-da-relacao-prisao-liberdade-no-periodo-ditatorial-brasileiro/>>

- Fernandes, F. S. (2018). *Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul*. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
- Gomes, A. de C. (Org.) (2004). *Escrita de si: escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- Gurgel, M. (2014). O percurso da memória. In: César Migliori et al. (Org.). *IX Mostra Cinema e Direitos Humanos do Hemisfério Sul*. Brasília: Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República/Ministério da Cultura; Niterói: UFF, p. 192-194.
- Itiberê, S. U. (2012). Pelo mundo afora. *Previu-BR*, v. 3, n. 32, p. 52-53, maio.
- Lins, C. & Mesquita, C. (2008). *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Martins, A. F. & Machado, P. (2014). Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. *Galáxia*, São Paulo [online], n. 28, p. 70-82, dez. Disponível em: < [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S198225532014000200007&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S198225532014000200007&script=sci_abstract&tlng=pt)> <https://doi.org/10.1590/1982-25542014216497>
- Monteiro, Y. P. (2018). *Lucia Murat: trajetos de uma vida pela ditadura civil-militar – sensibilidades cinematográficas e história pública (1989-2012)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil.
- Schenker, D. (2011). Individual e coletivo. *Previu-BR*, v. 3, n. 24, p. 14-15, set.
- Souza, J. X. de S. (2018). *Entre a História e o cinema: Lucia Murat e sua arte do viver*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, Brasil.

### **Filmografia**

*Uma longa viagem* (2011), de Lucia Murat.