

O cinema de Lucia Murat e as memórias sobre a ditadura civil-militar no Brasil

Por Cleonice Elias*

Resumo: O presente artigo apresenta uma discussão sobre a produção cinematográfica da cineasta Lucia Murat referente à ditadura civil-militar no Brasil, destacando os principais aspectos que a marcam, assim como as questões que ela agencia sobre as memórias de resistências e dos traumas do referido período da História do Brasil. Pretende-se demonstrar a importância da produção da cineasta diante do crescente movimento de conservadorismo e negacionismo histórico.

Palavras-chave: Lucia Murat; ditadura civil-militar no Brasil; memória.

El cine de Lucia Murat y las memorias sobre la dictadura cívico-militar en Brasil

Resumen: El presente artículo presenta una discusión sobre la producción cinematográfica de la cineasta Lucia Murat referente a la dictadura cívico-militar en Brasil, destacando los principales aspectos que la marcan, así como los interrogantes que suscita sobre las memorias de resistencia y traumas del período referido de la Historia del Brasil. Se pretende demostrar la importancia de la producción de la cineasta frente al creciente movimiento de conservadorismo y negacionismo histórico.

Palabras clave: Lucia Murat; dictadura cívico-militar en Brasil; memoria.

Lucia Murat's cinema and the memories of the civil-military dictatorship in Brazil

Abstract: This article examines the cinematographic production of filmmaker Lucia Murat regarding the civil-military dictatorship in Brazil, highlighting its main aspects, as well as the issues it raises regarding the memories of resistance and the traumatic legacy of this period of Brazilian history. The article aims to demonstrate the importance of the filmmaker's production in the face of the growing movement of conservatism and historical denial.

Keywords: Lucia Murat; dictatorship civil military in Brazil; memory

Fecha de recepción: 29/01/2023

Fecha de aceptación: 13/10/2023

Introdução

Os filmes de Lucia Murat e de demais cineastas sobre a ditadura civil-militar¹ são expressões de práticas de representação, as quais não correspondem a uma novidade das sociedades modernas. As práticas de representação, ou, nas palavras de Roger Chartier, “a noção de representação”, são “uma pedra angular” dos estudos da história cultural, uma forma de compreensão do mundo:

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

No caso do cinema de Lucia Murat, cabe ressaltar o enfoque temático no que diz respeito à resistência e à violência sofrida por aqueles que se opuseram à ditadura civil-militar. Em três de seus filmes (*Que bom te ver viva* (1989), *Uma*

¹ Neste artigo nos prolongamos nas análises sobre os filmes *Que bom te ver viva* (1989), *Quase dois irmãos* (2005) e *Uma longa viagem* (2011). Ele corresponde a um dos desdobramentos da pesquisa de doutorado realizada na Pontifícia Universidade de São Paulo, defendida em 2020, e financiada pelo CNPq e a CAPES.

longa viagem (2011), *A memória que me contam* (2013)), a cineasta apresenta elementos referentes à militância feminina e como as mulheres foram afetadas pelas violações de direitos humanos praticadas pelo governo militar. Sendo assim, é possível afirmar que um ponto marcante das práticas de representação dos filmes da cineasta, além da resistência e da violência, é a atuação das mulheres nos movimentos de resistência à ditadura civil-militar. Através desses filmes, não apenas as experiências da cineasta vêm à tona como também as de outras mulheres que tiveram trajetórias semelhantes às suas. Esses filmes são pontos de partida para o entendimento de aspectos da militância feminina nas organizações das esquerdas.²

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

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

² Premissa considerada por Jônatas Xavier de Souza em seu doutorado (2018).

Fazendo uso de um termo de Michael Pollak, é possível afirmar que as memórias de Lucia Murat e as das mulheres do filme *Que bom te ver viva* (1989) são “memórias subterrâneas” que têm como característica a subversão do silêncio (Pollak, 1989: 4) e, por algum tempo, foram reprimidas. São memórias “proibidas”, “clandestinas”. Na atualidade, ocupam uma cena cultural, o mercado editorial, “os meios de comunicação, o cinema e pintura”. As memórias subterrâneas acabam comprovando, caso haja necessidade, “o fosso que separa de fato a sociedade civil e a ideologia oficial de um partido e de um Estado que pretende a dominação hegemônica”. Quando tais memórias estão no espaço público, várias reivindicações entram em cena nas disputas das memórias (Pollak, 1989: 5).

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

O cinema performático de Lucia Murat³

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

³ Característica considerada também por Jônatas Xavier de Souza em sua tese de doutorado (2018) defendida na Universidade Federal de Pernambuco sobre a produção cinematográfica da cineasta.

Que bom te ver viva traz relatos de mulheres que participaram de grupos de resistência à ditadura civil-militar e, quando presas, foram vítimas do crime de tortura. Os relatos dessas mulheres são intercalados pelas encenações da atriz Irene Ravache, a personagem representa uma espécie de *alter ego* da cineasta, que dá vazão ao trauma da experiência de ter sido vítima das sevícias. Contudo, o filme apesar de escancarar a violência sofrida pelas presas políticas, também fala de superação e de como essas mulheres seguiram com suas vidas depois da experiência limite representada pela tortura.

Em *Uma longa viagem*, Lucia Murat fala em primeira pessoa ao relatar sua história e de sua família, dando enfoque para as aventuras de seu irmão Heitor, que seguiu uma longa viagem pelo mundo. Os relatos de Heitor e da cineasta são intercalados com imagens de arquivo e com as encenações do ator Caio Blat que interpreta Heitor recitando alguns trechos de cartas que ele escreveu para família enquanto seguia em sua jornada mundo afora. Esse filme de Lucia Murat, assim como outros, evidencia como as histórias de algumas famílias foram atravessadas e afetadas pelos desdobramentos políticos do golpe civil-militar de 1964.

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

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

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

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

Para tratar dessas subjetividades, esses filmes usam como recursos narrativos e estéticos planos de pontos de vista, cenas com números musicais, representações de estados subjetivos da mente, retrocessos, fotogramas congelados, entre outros. Eles fazem uso de técnicas oratórias para representar questões sociais que uma abordagem de cunho objetivo não consegue realizar (Nichols, 2012: 73).⁴

⁴ Esse caráter subjetivo predominante vem se tornando uma abordagem recorrente na produção de documentários em nosso país, sobretudo nos que têm como enfoque a ditadura civil-militar; é o caso do filme de Lucia Murat *Uma longa viagem*, do de Flávia Castro, *Diário de uma busca* (2011), de Maria Clara Escobar, *Os dias com ele* (2014), de Heloísa Passos, *Construindo pontes* (2018) e de Susanna Lira, *A torre das donzelas* (2019). O filme *Elena* (Petra Costa, 2012), que não tem como enfoque a ditadura civil-militar, também é marcado por um forte caráter subjetivo.

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

O interesse pela produção de documentários foi crescente no decorrer dos últimos anos no Brasil, em razão da criação de festivais específicos, do aumento de incentivos por meio dos editais de fomento e do surgimento de um espaço —ainda pequeno— de exposições de documentários independentes na televisão brasileira. O interesse pelo documentário não se expressa apenas no aumento da produção, mas também na ampliação de estudos focados em suas especificidades; aumentaram-se os cursos sobre os filmes documentários, as publicações, os debates que são realizados em encontros e seminários e discussões interessadas em seus novos meios de exibição e distribuição (Lins; Mesquita, 2008: 7).

A emergência das novas tecnologias teve um impacto positivo na produção de documentários, como de outras produções cinematográficas. Como bem destaca Francisco Elinaldo Teixeira (2004: 7), “o campo do documentário se apossa e se alimenta de novos materiais das realidades virtuais emergentes,

reatualizando-se e compondo peças híbridas de grande impacto expressivo e comunicacional”.

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

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

Os filmes *Que bom te ver viva* (1989) e *Uma longa viagem* (2011) apresentam essas características; o primeiro mostra os depoimentos de mulheres que sofreram tortura e como elas seguiram com suas vidas, apesar dos traumas e das sequelas devido às sevícias; o segundo, com os depoimentos de Heitor e os da própria cineasta, demonstra como a família Murat foi afetada diretamente pelos acontecimentos políticos do país. Os dois filmes mencionados e o *A Memória que me contam* (2013) trabalham com memórias individuais que estão entrelaçadas com questões da esfera pública.

Mesmo existindo esses elementos valorativos em alguns filmes de documentário, se comparados com outros de ficção, estes não perdem suas relevâncias nos âmbitos sociais, culturais e políticos. Filmes tidos como convencionais, com forte apelo emocional, cumprem uma função didática ante o público; tal assertiva não desqualifica todos os filmes que optam por esses

métodos. Eles podem ser um veículo de informação, influenciando nos processos de consciências social e política diante de alguns eventos relacionados à repressão militar em nosso país (Stigger, 2011: 181). Assim como os filmes de documentários estruturados nos testemunhos, os que exploram a liberdade ficcional podem corroborar a consolidação de uma memória efetiva sobre a ditadura civil-militar brasileira, pois,

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

Nesse sentido, é possível afirmar que os filmes de Murat articulam uma perspectiva memorialística a partir de suas experiências pessoais e políticas, e no caso do filme *Uma longa viagem* (2011), também a de seu irmão Heitor. Esse aspecto fica mais evidente nos dois filmes documentários, contudo, não deixam de estar presentes nos ficcionais também.

A ficção de Lucia Murat sobre a ditadura civil-militar e a relação com a contemporaneidade

Os filmes de ficção *Quase dois irmãos* (2005) e *A memória que me contam* (2013) trazem perspectivas referentes à ditadura civil-militar permeadas de elementos da contemporaneidade correspondentes a eles. Em síntese, os filmes trazem questões referentes ao passado ditatorial imersas às questões do contexto histórico nos quais foram produzidos. No caso de *Quase dois irmãos* (2005), destacamos a problemática da criminalidade e violência urbana que afetam as camadas sociais do Rio de Janeiro. Tratando-se de *A memória que me contam* (2013), destacam-se as mobilizações por políticas de memórias,

com a criação da Comissão Nacional da Verdade em 2011, e os embates que cercaram e cercam tais políticas.

Neste artigo, desenvolvemos a reflexão apenas sobre o longa-metragem *Quase dois irmãos*, tendo em vista que ambos os filmes suscitam discussões prolongadas referentes às questões pontuadas que não caberiam no presente texto.⁵

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

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

⁵ Essas discussões foram realizadas na tese de doutorado citada na primeira nota de rodapé deste artigo.

Sundance, garantindo o apoio do Ministério das Relações Exteriores da França.⁶

A escolha da cineasta por Paulo Lins justifica-se pelo fato de ele conhecer a realidade das comunidades carentes do Rio de Janeiro e o problema da criminalidade, uma vez que foi morador da favela Cidade de Deus durante trinta anos e, em 1997, publicou o livro *Cidade de Deus*. Segundo Murat, “eu precisava de alguém que pudesse falar sobre a realidade dos marginalizados com a mesma propriedade com que eu escrevo sobre a classe média e os militantes políticos” (Bezerra, 2005: 22).⁷ Eles realizaram pesquisas para a escrita do roteiro. Conversaram com o sambista Nelson Sargento, para entender a realidade dos morros cariocas nos anos 1950, com ex-presos políticos, com presos comuns e com jovens que na contemporaneidade vão aos bailes *funks* e têm relações com traficantes (Bezerra, 2005: 22).

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

Partindo de uma premissa apresentada por Hélio Salles Gentil na introdução do primeiro volume do livro *Tempo e Narrativa* (2010), de Paul Ricoeur, nós afirmamos que o filme em questão, ao trabalhar com a sobreposição de temporalidades e apresentar fatos históricos e aspectos sociais em uma narrativa construída a partir da ficção, possibilita uma resposta poética e crítica

⁶ Após a participação no Laboratório Sundance, o projeto ganhou o Prêmio *Fond Sud*, uma premiação do governo francês no valor de 150 mil euros. Também para a realização do filme foi feita uma parceria com a *TS Productions*, produtora francesa, que realiza coproduções com países da América Latina (Caetano, 2003: 1).

⁷ A narrativa transcorrida nos anos 1970 foi mais bem recebida pela crítica cinematográfica. Para esta, Lucia Murat teria mais propriedade para falar sobre esse período do que sobre os anos 1990 e as características da favela (Monteiro, 2018: 97).

“às aporias filosóficas da relação sobre o tempo” (Gentil, 2010: XVIII). Estendendo a reflexão proposta por Paul Ricoeur, ressaltamos que no filme sobressaem-se os conflitos, limites e aporias das relações sociais entre as classes mais populares e a classe média brasileira.

No primeiro momento, na década de 1950, é mostrada a relação de amizade de um jornalista, interpretado por Fernando Eira, encantado pelo samba do morro carioca, com um sambista, Jorge do morro de Santa Marta, interpretado por Luiz Melodia; e os laços de amizade entre os filhos dos dois, Miguel e Jorginho, um branco e o outro negro. Na década de 1970, a maior parte do enredo desenvolve-se dentro do presídio da Ilha Grande.⁸ Miguel, vivido por Caco Ciocler, e Jorginho, pelo já mencionado Flávio Bauraqui, agora adultos, são prisioneiros —um é preso político e o outro, preso comum— e não conseguem manter viva a amizade de outrora, diante dos conflitos que emergem da convivência e das diferenças de perspectivas e ideais desses dois grupos de presos. É desse convívio entre presos políticos e comuns que surge a Falange Vermelha, o Comando Vermelho. Nos anos 1990, Miguel é um deputado, interpretado por Werner Schünemann, e Jorginho, interpretado por Antônio Pompeo, um líder do narcotráfico que se encontra preso.⁹ As perspectivas ainda não são as mesmas, e a confluência de ideias é menor do que aquela do início do convívio no presídio da Ilha Grande. Além disso, a filha do deputado, Juliana, interpretada pela atriz Maria Flor, tem um envolvimento amoroso e sexual com Deley, interpretado por Renato Souza, que, na ausência de Jorginho, lidera o tráfico no morro. Em linhas gerais, em cada um desses períodos há conflitos que permeiam as relações dos personagens. As experiências de vida de Miguel e Jorginho e suas origens sociais fazem com que eles se distanciem.

⁸ O set do presídio da Ilha Grande foi montado na Colônia Juliano Moreira (Merten, 2003: 12).

⁹ Pedro Vinícius Asterito Lopera menciona que, o fato de os personagens de Miguel e Jorginho nos anos 1970 e nos 1990 serem interpretados por atores diferentes, faz com que os espectadores identifiquem as temporalidades da narrativa com maior facilidade (Lopera, 2007: 119).

Para Lucia Murat, *Quase dois irmãos* “é um filme que acentua as coisas que ficam na memória” (Merten, 2003: 12). Trata-se de um filme que se aproxima de outras produções de finais dos anos 1990 e inícios dos 2000, cujo enfoque foram as comunidades carentes —as favelas— e o problema da criminalidade que influi nas dinâmicas desses espaços e na vida de seus moradores. Nesse sentido, Maria do Rosário Caetano menciona que:

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

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

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

Considerando um panorama do documentário brasileiro, Fernão Pessoa Ramos destaca que “a representação do *outro* popular” é de longa data. Ela já

estava presente nas obras de Humberto Mauro na série *Brasilianas*, realizada pelo Ince (Instituto Nacional do Cinema Educativo) nos anos 1940 e 1950. O filme *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), apesar de não ser um filme documentário, é um marco desse tipo de produção. Na década de 1960, as representações das classes populares no cinema nacional continuam em ascensão. Como exemplos, citamos os documentários realizados por Thomas Farkas e por cineastas do Cinema Novo, entre os quais destacamos: *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni, 1959), *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), *Integração racial* (Paulo César Saraceni, 1964) e *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964). Na segunda metade da referida década e na seguinte, as representações do povo afirmam-se como temática central da produção de documentários no Brasil. Na década de 1980, destaca-se o filme *Cabra Marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) (Ramos, 2008: 215-216).¹⁰ Fernão Pessoa Ramos defende o ponto de vista de que essas representações contemporâneas são marcadas por sentimentos de piedade e comiseração:

O conjunto da representação do popular, muitas vezes, é regado a sentimentos de culpa, trazendo à tona emoções como a *piedade* e a *comiseração*. “O burguês e sua má consciência, violenta, exasperada” talvez seja um bom título para começarmos uma análise do cinema brasileiro dos últimos quinze anos.

¹⁰ Essa característica manteve-se presente tanto em documentários como em filmes de ficção contemporâneos. Entre os filmes documentários produzidos em finais dos anos 1990 e inícios de 2000, mencionamos: *Notícia de uma guerra particular* (João Moreira Salles; Kátia Lund, 1999), *O Rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (Paulo Caldas; Marcelo Luna, 2000), *Babilônia* (Eduardo Coutinho, 2000), *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), *Fala tu* (Guilherme Coelho, 2003), *O Prisioneiro da grade de ferro: Auto-retratos* (Paulo Sacramento, 2003), *À margem da imagem* (Evaldo Mocarzel, 2003), *Estamira* (Marcos Padro, 2004), *O cárcere e a rua* (Liliana Sulzbach, 2005), *Favela rising* (Matt Machary; Feff Zimbalist, 2005), *Dia de festa* (Toni Venturi; Pablo Georgieff, 2006), *À margem do concreto* (Evaldo Mocarzel, 2006) e *Falcão: meninos do tráfico* (MV Bill; Celso Athayde, 2006). Tratando-se dos filmes de ficção, cabe destacar alguns produzidos entre a década de 1980 e os anos 2000: *Pixote – A lei do mais fraco* (Héctor Babenco, 1980), *Anjos do arrabalde* (Carlos Reichenbach, 1986), *Quem matou Pixote?* (José Joffily, 1996), *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996), *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999), *Palace II* (Fernando Meirelles; Kátia Lund, 2001), *O invasor* (Bento Brant, 2001), *Como uma onda no mar* (Hélvécio Raton, 2002), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles; Kátia Lund, 2002), *Carandiru* (Héctor Babenco, 2003), *De passagem* (Ricardo Elias, 2003), *Contra todos* (Roberto Moreira, 2004), *Quanto vale ou é por quilo?* (Sérgio Bianchi, 2005), *Cidade dos homens* (Paulo Morelli, 2007), *Antônia* (Tata Amaral, 2007), *Tropa de elite* (José Padilha, 2007), *Última parada 174* (Bruno Barreto, 2008), *Bróder* (Jeferson De, 2010) e *Tropa de elite 2: O inimigo agora é outro* (José Padilha, 2010).

Venho trabalhando com o conceito de *narcisismo às avessas* para definir essa condição (Ramos, 2008: 206, grifo do autor).

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

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

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

Indo ao encontro dos pressupostos de Luiza Cristina Lusvarghi (2007), ao destacar o aspecto mercadológico do filme *Cidade de Deus* (2002), Ivana Bentes afirma que os filmes nacionais contemporâneos que têm como temática a favela expressam “um momento de fascínio por esse ‘outro social’”, e os discursos dos grupos que sempre estiveram à margem ganham um lugar no mercado. Nas palavras de Bentes, “[...] na literatura, na música (*funk*, *hip-hop*), discursos que refletem o cotidiano de favelados, desempregados, presidiários, subempregados, drogados, uma marginalidade “difusa” que ascendeu à mídia e aparece nessa mesma mídia de forma ambígua. Pobreza e violência que conquistaram um lugar no mercado como temas de um presente urgente” (Bentes, 2007: 248).

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

O samba e o carnaval, presentes no filme de Lucia Murat, tiveram seus sentidos culturais reinventados no início dos anos de 1930, influenciando na incorporação dos “‘morros lendários’ na paisagem geográfica e cultural da cidade que era a capital do Brasil” (Napolitano, 2009: 141). A conjugação entre música popular e cinema tem no filme *A voz do carnaval* (Ademar Gonzaga; Humberto Mauro, 1933) uma experiência emblemática, mantida nas décadas seguintes de 1940 e 1950; entretanto, sem uma boa recepção da crítica, a não ser de “uma parte da crítica nacionalista e de esquerda”. A crítica

cinematográfica e os cineastas do Cinema Novo rejeitaram as chanchadas carnavalescas e musicais. Diante disso, Marcos Napolitano afirma que “o lugar estético e ideológico do filme musical brasileiro ainda apresenta problemas para o debate historiográfico” (Napolitano, 2009: 144).¹¹

No processo de urbanização do Brasil, que foi tematizado pela cinematografia da década de 1960, os sertanejos dão lugar aos moradores de favelas e, estes sujeitos “ignorantes e despolitizados”, são representados como “rebeldes primitivos e revolucionários, capazes de mudanças radicais”. Tal abordagem é muito presente nos filmes de Glauber Rocha (Bentes, 2007: 242), autor do texto-manifesto *A Estética da Fome*, apresentado na Europa em 1965, em que se nota “um sentido afirmativo e transformador para os fenômenos ligados à fome, à pobreza e à miséria latino-americanas”. Ele também representa uma intenção de intervenção política do cinema moderno brasileiro diante da realidade do país. Tendo um posicionamento crítico contra “certo humanismo piedoso”, a refutação de clichês sobre a miséria também está presente no referido manifesto (Bentes, 2007: 243).

Segundo Ivana Bentes, Glauber Rocha colocou uma questão ética-estética, que se encontra presente não apenas no cinema brasileiro como também na televisão e no cinema internacional, ao tematizarem os sertões e as favelas (Bentes, 2007: 243-244). A questão ética centra-se na maneira como essas representações devem ser feitas: “como mostrar o sofrimento, como representar os territórios da pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair

¹¹ O referido autor destaca que o filme *Favela dos meus amores* (Humberto Mauro, 1935) — cujas cópias não existem mais — é uma espécie de “fantasma de um clássico”, denominação dada por Henrique Pongetti (Napolitano, 2009: 144). O filme citado foi “um marco importante em meio ao processo de incorporação do morro na paisagem cultural carioca e brasileira” (Napolitano, 2009: 147). O filme teve uma boa recepção entre a intelectualidade de esquerda, ao ter seu enredo ambientado no morro; esses intelectuais consideravam tal espaço como expressão do popular e do nacional. O cineasta Humberto Mauro foi uma das referências dos realizadores do Cinema Novo (Napolitano, 2009: 151). *Favela dos meus amores*, assim como *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), encontrou problemas com a censura da época. Humberto Mauro declarou que os censores afirmaram que o filme mostrava “muitos pretos” (Napolitano, 2009: 152).

no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas?” (Bentes, 2007: 244). Já a estética diz respeito à criação de uma expressão para falar dessas realidades que possa ser compreendida: “Como criar um novo modo de expressão, compreensão e representação dos fenômenos ligados aos territórios da pobreza, do sertão e da favela, dos seus personagens e dramas? Como levar, esteticamente, o espectador a “compreender” e experimentar a radicalidade da fome e dos efeitos da pobreza e da exclusão, dentro ou fora da América Latina?” (Bentes, 2007: 244).

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

Ivana Bentes nota que ocorre uma espetacularização da violência na produção cinematográfica contemporânea. Não há análises embasadas e críticas que expliquem a miséria e a violência. Segundo a autora, é por meio “de imagens violentas que os novos marginalizados ferem o mundo que os rejeitou” (Bentes, 2007: 249). Muitas das representações das classes populares precisam superar os problemas mencionados; diante disso, é urgente pensar “formas estéticas que desarticulem estereótipos e esvaziem ações violentas” (Hamburger, 2007: 128). A violência é um sério e antigo problema que afeta nossa realidade social; todavia, as experiências dos universos populares, embora afetadas diretamente por ela, não se resumem a esse problema. De fato, os problemas sociais podem ser denunciados, e tanto o cinema como a televisão podem assumir esse papel de denúncia. No entanto, existe uma linha tênue entre a denúncia e o reforço de antigos estereótipos presentes em

alguns desses filmes de nossa contemporaneidade. Cilada da qual *Quase dois irmãos*, não conseguiu esquivar-se, sobretudo, por apresentar o personagem de Miguel com nuances mais complexas que as do personagem Jorginho.

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

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

Quase dois irmãos trabalha com uma memória da ditadura que traz à tona, conforme já mencionado, os limites e fracassos dos ideais das esquerdas

revolucionárias. Ele recupera, de certa forma, uma perspectiva cara ao cinema nacional no que se refere às abordagens sobre as classes populares, mas cai em uma cilada, recorrente em outros longas-metragens que lhe são contemporâneos, ao não trazer perspectivas para além da violência e da criminalidade ao falar das favelas.

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

Assim, ao falar do passado e denunciar as práticas equivocadas da esquerda, Lucia resgata também o valor desse lugar de sonhos e possibilidades de um mundo em que todos seremos irmãos, e não quase irmãos. A metáfora do título é também um desejo afirmado ao longo de toda a narrativa. Aponta para uma outra representação da política em que essa possibilidade possa ser colocada em andamento (Pereira, 2009: 201).

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

Algumas considerações

A obra de Lucia Murat, em especial o filme *Que bom te ver viva* (1989), permite uma compreensão sobre a atuação das mulheres na instância política, levando-nos ao entendimento de aspectos de uma história das mulheres. Histórias essas que ultrapassam os limites entre o tido como subjetivo e objetivo, entre a esfera privada e pública. Ao partir de suas experiências como mulher militante de uma organização de resistência à ditadura civil-militar, presa política e torturada, Lucia Murat possibilita que histórias de outras mulheres venham à tona. Nesse sentido, é possível afirmar que as

experiências e memórias da cineasta são catalisadoras para que as de outras mulheres ocupem a esfera pública de nossa sociedade.

O filme mencionado assume o caráter de denúncia no que diz respeito às violências de Estado perpetradas pelos militares, indo contra um discurso de conciliação histórica ao evidenciar como a luta pelo não esquecimento ainda se faz necessária em nossa sociedade. Ele possibilita que as experiências do trauma das mulheres que deram seus testemunhos à cineasta deixem de estar restritas às “memórias subterrâneas” e possam inserir-se nas dinâmicas que constituem as narrativas históricas e as memórias coletivas sobre a ditadura civil-militar em nosso país.

Em *Quase dois irmãos* (2005), o debate é ampliado para as questões sociais. As experiências da cineasta são sobrepostas por uma proposta de narrativa e estética que visa trazer à tona uma experiência social marcada pelos conflitos relacionados às questões de classe e raça em nossa sociedade. Dentre o conjunto de filmes de Lucia Murat considerados, é o que mais trata de aspectos da sociedade brasileira, extrapolando os que dizem respeito à ditadura civil-militar. Ele recupera temáticas caras ao nacional-popular por meio de uma perspectiva atualizada pelo contexto social e político do Brasil, mas não rompe com alguns estereótipos recorrentes ao representar as classes populares.

O filme apresenta uma autocrítica da esquerda, esta mais contundente em *A Memória que me contam* (2013), no que diz respeito aos fracassos das esquerdas em suas ações visando a uma relação mais próxima das classes pobres. Ele nos leva a pensar que as memórias da ditadura civil-militar, assim como as disputas e embates ligados a elas, fazem parte de um contexto social, político e econômico marcado por problemas estruturais e por desigualdades, que minimizam as percepções da importância política dessas memórias diante da amplitude dos problemas citados.

As dimensões afetivas, subjetivas e autobiográficas são trabalhadas pela cineasta no filme *Uma longa viagem* (2011). É nessa obra que ela mais fala de si de forma direta. A combinação da linguagem documental com a ficcional permitiu uma abordagem mais afetiva das subjetividades, mas elas não perdem o seu valor político. A partir dele, notamos como a história da família de Lucia Murat foi afetada diretamente pelos acontecimentos políticos do país. Por essa razão, as experiências e memórias de Lucia e de seu irmão Heitor devem ser compreendidas considerando-se os desdobramentos políticos do Brasil pós-golpe de 1964. Elas assumem um valor político tendo em vista a relevância de suas inserções na memória social do país, assim como as das mulheres do filme *Que bom te ver viva*.

A memória que me contam (2013), por sua vez, é a obra que possibilita reflexões mais prolongadas sobre os embates geracionais, sobre a autocrítica da esquerda, sobre as políticas de memória a respeito da ditadura civil-militar e dos embates que a cercam, ao apresentar discussões mais recentes a respeito do período histórico mencionado. O filme também é um grande questionador do caráter conciliatório do processo de transição do país para a democracia. Cabe mais uma vez ressaltar o papel que os filmes de Lucia Murat e de outras e outros cineastas cumprem no que diz respeito ao direito à memória e à verdade, juntamente com as medidas provenientes do poder público, as quais foram prejudicadas a partir das eleições de 2018 para a Presidência da República, e as encabeçadas pela sociedade civil. Em síntese, as obras audiovisuais podem influir nos processos de circulação de narrativas históricas, como também nas configurações de memórias coletivas.

Mais do que nunca, conhecer o passado é imprescindível para a consolidação da cidadania. Para tanto, a memória tem uma importância expressiva para solidificação das democracias e para cumprimento da justiça. Os traumas não devem ser superados, mas ressignificados na luta pelo não esquecimento das

violações de direitos humanos promovidas pelos militares. A obra de Lucia Murat pode ser considerada um dos símbolos dessa empreitada.

Os filmes da cineasta, a partir de suas especificidades narrativas e estéticas, apresentam discursos de memórias sobre a ditadura civil-militar, privilegiando principalmente a resistência e os traumas das violências sofridas. Em *Que bom te ver viva*, sobressaem-se as memórias do trauma a partir das experiências das mulheres torturadas, entre elas as da própria cineasta. Cabe mais uma vez mencionar o valor de denúncia que essas memórias e testemunhos assumem em nossa contemporaneidade, mesmo depois de três décadas de lançamento do filme. Em *Quase dois irmãos*, uma memória da resistência à ditadura civil-militar representada pelas figuras dos presos políticos é sobreposta a aspectos de experiências sociais afetadas diretamente por problemas como desigualdade, criminalidade e questões de classe e raça. Por sua vez, *Uma longa viagem* nos leva a refletir sobre o lugar político que as subjetividades, afetividades e memórias de Lucia Murat e seu irmão Heitor ocupam em nossa sociedade. Grosso modo, é possível afirmar que ela e ele são representantes de uma geração. O mais contemporâneo dos filmes de Lucia Murat sobre a ditadura civil-militar, *A memória que me contam*, recupera algumas questões presentes em seus filmes anteriores, tais como a militância feminina nos movimentos de esquerda, as memórias afetivas e traumáticas, os embates geracionais, a autocrítica da esquerda, entre outros, aprofundando as discussões. A obra permite o debate acerca das políticas de memórias sobre a ditadura civil-militar por vias institucionais, mas a conjuntura na qual o filme foi lançado, se comparada com a iniciada em 2016 marcada por um crescimento de mobilizações em prol intervenções militares, permite-nos afirmar que os embates e disputas pelas narrativas e memórias da ditadura civil-militar assumiram novas proporções e que a sociedade civil mais do que nunca tem um papel importante em trazer para a cena política as memórias da resistência, dos traumas e das violências sofridas, uma vez que ações governamentais

com esse propósito praticamente desapareceram durante o governo do ex-presidente da República Jair Bolsonaro.

As narrativas e as memórias sobre a ditadura civil-militar estão inseridas em um campo de disputas e embates, sobretudo depois do avanço do conservadorismo político em nosso país, o que põe em risco as conquistas e espaços ocupados por aqueles que podem ser considerados porta-vozes das denúncias dos crimes cometidos durante a ditadura civil-militar no Brasil. Na nova conjuntura política iniciada neste ano de 2023, espera-se uma recuperação de políticas públicas tratando-se do direito à memória e a à verdade. Os filmes de Lucia Murat estudados em nossa pesquisa podem ser considerados um desses porta-vozes, daí a importância que essa filmografia assume em nossa sociedade. Sua circulação e ressignificações em uma esfera pública são manifestações das lutas contra o revisionismo e o negacionismo históricos que vivenciamos.

Bibliografia

- Bentes, Ivana (2007). "Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome" em *Alceu*, Rio de Janeiro, n.15, p.242-255, jul/dez. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf (Acesso em: 29 de janeiro de 2023).
- Bezerra, Júlio (2005). "Lucia Murat: o cinema militante" em *Revista de Cinema*, v. 5, n. 53, p. 18-23, abr.
- Caetano, Maria do Rosário (2003). "Lucia Murat filma 'Quase Dois Irmãos'" em *O Estado de S. Paulo*, 28 de fevereiro.
- Chartier, Roger (1987). *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL.
- Gentil, Hélio Salles (2010). "Introdução" em RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Hamburger, Esther (2007). "Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a idéia de espetáculo" em *Novos Estudos*, São Paulo, n.78, p. 113-128, jul. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/kFBPHXfFqKwbXmk9Nfwnw/?format=pdf&lang=pt> (Acesso em: 29 de Janeiro de 2023).

Lins, Consuelo y Mesquita, Cláudia (2008). *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lusvarghi, Luiza. Cristina (2007). *Cidade de Deus e Cidade dos Homens: pós-modernidade, exclusão social e novas tecnologias na produção audiovisual brasileira*. 2007. 188f. Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Melo, Patrícia Bandeira de (2010). “A intervenção cultural do discurso cinematográfico: os sentidos da ditadura militar no Brasil” em *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, maio/ago. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/4955/495550199009.pdf> (Acesso em: 29 de Janeiro de 2023).

Meneses, Ulpiano T. Bezerra de (2007). “Os paradoxos da memória” em MIRANDA, Danilo Santos de (Org.). *Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana*. São Paulo: Edições Sesc.

Merten, Luiz Carlos (2003). Lucia Murat escava na memória da ditadura. *O Estado de S. Paulo*, 31 de fevereiro.

Monteiro, Ygor Pires (2018). *Lucia Murat: trajetos de uma vida pela ditadura civil-militar – sensibilidades cinematográficas e história pública (1989-2012)*. 2018. 162f. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

Napolitano, Marcos (2009). “O fantasma de um clássico”: recepção e reminiscências de *Favela dos Meus Amores* (H. Mauro, 1935) em *Significações*, São Paulo, n. 32, p. 137-157. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68096> (Acesso em 29 de Janeiro de 2023).

_____ (2018). “Aporias de uma dupla crise: história e memória diante de novos enquadramentos teóricos” em *Saeculum: Revista de História*, João Pessoa, n. 39, jul./dez. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/srh/article/view/40930> (Acesso em 29 de Janeiro de 2023).

Nascimento, Ursula Dart. Bottrel do (2019). *Marcas de uma escrita de si no cinema de Lucia Murat*. 2019. 102f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Territorialidade) – Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória.

Nichols, Bill (2012). *Introdução ao documentário*. 5. ed. Campinas, SP: Papyrus

Pereira, Miguel (2009). “Carri e Murat: memória, política e representação” em *Significações*, São Paulo, n. 32, p. 180-203. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68098> (Acesso em 29 de Janeiro de 2023).

Pollak, Michael (1989). “Memória, esquecimento, silêncio” em *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-17. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278> (Acesso em 29 de Janeiro de 2023).

- Ramos, Fernão Pessoa (2008). *Mas afinal... o que é documentário?* São Paulo: Editora Senac.
- Souza, Jonatas Xavier de (2018). *Entre a História e o cinema: Lucia Murat e sua arte do viver*. 2018. 336f. Tese (Doutorado em História), Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- Stigger, Helena Maria Antonine (2011). *A representação da ditadura militar nos filmes longametragem de ficção: 1964 a 2010*. 2011. 280f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica de Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.) (2004). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus.

* Cleonice Elias da Silva é Graduada em História pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre e doutora em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professora colaboradora na Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP) e na Secretaria de Educação do Estado de São Paulo. E-mail: cleoelias28@gmail.com