

Entrevista com Lucia Murat



Lucia Murat. 2017, fotografia (detalhe).

Eduardo Morettin

Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Professor da Escola de Comunicações e Artes da USP. Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013. cunhamorettin@uol.com.br

Mônica Almeida Kornis

Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Autora, entre outros livros, de *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. monica_kornis@uol.com.br

Entrevista com Lucia Murat*

Interview with Lucia Murat

Eduardo Morettin

Mônica Almeida Kornis



Apresentação

Lucia Murat (Rio de Janeiro, RJ, 1948) é cineasta. Militante estudantil nos anos 1960, entrou na clandestinidade após a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5). Presa em 1971, sofreu inúmeras torturas até ser posta em liberdade em 1974. O interesse pelo cinema, política e jornalismo a levou em 1978 à Nicarágua, que enfrentava uma guerra civil entre as forças governistas e a oposição, liderada pela Frente Sandinista de Libertação Nacional. Ao retornar ao Brasil, a partir dos registros feitos, edita o seu primeiro filme *O pequeno exército louco* (1984). Desde então havia o desejo de misturar documentário e ficção, articulação presente em seu primeiro longa-metragem, *Que bom te ver viva* (1989). Nele, o monólogo da personagem interpretada por Irene Ravache dialoga com os depoimentos de expresas políticas, que relatam as suas experiências sofridas pela repressão militar a partir de 1964. O interesse pela história do país está presente em diversos filmes, tanto nos que se voltam ao contemporâneo, como *Quase dois irmãos* (2004), que mostra em três diferentes épocas e situações os conflitos entre a classe média e a favela no Rio de Janeiro, quanto os que se ocupam do passado, como *Brava gente brasileira* (2000), em que os confrontos dos colonos com os índios no século XVIII na região Centro-Oeste indicam um passado de luta e resistência. Em *Uma longa viagem* (2011) e *A memória que me contam* (2013) a dimensão autobiográfica se entrelaça com o retrato mais geral de uma época, traço que indica a força e a perenidade das questões levantadas pela sua obra.

* Entrevista gravada no CPDoc da Fundação Getúlio Vargas, do Rio de Janeiro, em 9 de novembro de 2015. Essa atividade integrou o projeto de pesquisa Cinema e história no Brasil: estratégias discursivas do documentário na construção de uma memória sobre o regime militar (Edital CNPq Universal 14/2013). Maiores informações disponíveis em <<http://historiaaudiovisual.weebly.com/coletivo.html>>. Agradecemos a Ninna de Araújo Carneiro Lima pela gravação, ao bolsista de iniciação científica CNPq Alexandre Queiroz de Oliveira pela transcrição e Juliana Gagliardi pela edição da entrevista. Todas as notas são de responsabilidade dos entrevistadores.

M. K. – *Você poderia falar brevemente de você, da sua formação e sobre como chegou ao cinema?*

L. M. – Sou filha da classe média do Rio de Janeiro. Meu pai era médico, minha mãe professora, e fui criada na linda praia de Copacabana. Sempre fui muito influenciada pela literatura e por matemática, sempre curti as ciências exatas também. Naquela época tinha aquele – como chamava? – teste vocacional. Fiz e me julgaram para economia. Eu não sabia muito bem o que era, mas a economia na época era economia política. Achei indo fazer economia e, na faculdade, eu me deparei com o movimento estudantil. O cinema entra aí também, porque era muito forte naquele momento. Sou da geração Paissandu.

M. K. – *Em que ano foi isso, especificamente?*

L. M. – 1967, 1968. Eu entrei em 1967 e o Paissandu era parte das nossas vidas, da nossa formação. Brinco sempre que o cinema ali não era um *entertainment*, era parte mesmo de todas as discussões. Achávamos que víamos os filmes muito mais para discutir no bar depois do que para qualquer coisa. Os filmes eram muitos presentes nas nossas discussões mesmo. Um exemplo foi *La guerre est finie* (1966), de Alain Resnais. A discussão sobre fazer ou não fazer a revolução estava muito presente nos filmes que a gente via. Mesmo nos de Godard, em *Acossado* (1960), por exemplo, havia a questão da rebeldia, da contestação.

A partir do movimento estudantil, cheguei a ser vice-presidente do Diretório Central dos Estudantes. Fui para Ibiúna¹ e lá fui presa. Nessa época eu já estava ligada a uma organização clandestina. Havia então esta grande discussão: seguir uma carreira, seja ela qual for ou fazer a revolução? Essa questão veio muito em função do AI-5, de dezembro de 1968. Por ter estado em Ibiúna eu era uma pessoa já visada e caí na clandestinidade. Permaneci ligada à essa organização até ser presa, em março de 1971. Após um período no Doi-Codi, fui transferida para a Bahia, voltei, e depois de três anos e meio na cadeia, saí. Quando saí, minha situação estava extremamente difícil, é claro. Uma parte dos meus amigos estava presa, morta ou exilada. Não sabia muito bem o que fazer. Havia o meu lado matemático e até lembro que tive uma oferta de um professor de matemática na época, mas não consegui mais voltar. Até alguns anos antes talvez tivesse me dedicado mais a isso; cheguei a fazer um curso no Instituto de Matemática Pura e Aplicada (Impa). Mas essa experiência de vida que tive até então tinha sido de tal forma marcante que me levou muito mais para outro caminho em que eu pudesse também discuti-la.

Comecei a fazer jornalismo, ainda numa situação de repressão muito grande. Não podia ser contratada ou assinar um nome. Nessa época também passei a ter contato com as pessoas que faziam cinema. Comecei a namorar Paulo Adário, pai da minha filha, que tinha feito cinema na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e que trabalhava na área. Tinha outros amigos também que faziam curtas e comecei a ter esse contato mais próximo, trabalhando um pouquinho nessas produções. O cinema era muito ligado ao jornalismo também, mesmo do ponto de vista do suporte, porque programas como o *Globo Repórter*², por exemplo, eram feitos em película. Nesse ínterim aconteceu, em 1978, a invasão do Congresso na Nicarágua pelos sandinistas. Nesse momento, tive a “brilhante” idéia de ir à Nicarágua fazer um filme. Foi uma proposta minha para o Paulo, uma coisa totalmente guerrilheira no sentido de não ter recurso nenhum. Mas, na época, eu já estava trabalhando, ganhava direito e não tinha com o que gastar. Pensamos: “ah não, então vamos pra lá fazer”. Eu tinha tido alguma experiência com curta-metragem, mas hoje acho que minha vontade de ir não tinha muito a ver com cinema, mas sim com minha história de vida, da minha geração na América Latina, porque aquele momento de 1978 era de explosão das ditaduras. A esquerda armada estava praticamente derrotada em toda a América Latina. Então, quando aquilo ocorreu, eu falei “meu Deus, quero saber o que está acontecendo”. Queria ver o que estava acontecendo, tentar rever essa geração. Acabamos indo e fizemos essa primeira filmagem em 1978. Uma segunda filmagem foi feita em 1979, com a entrada dos sandinistas em Manágua. Em 1980

¹ Município de São Paulo onde foi realizado clandestinamente o 30º Congresso da União Nacional dos Estudantes (UNE), em 1968. Na ocasião, cerca de mil estudantes foram presos.

² A primeira edição foi ao ar em 1973.

ganhamos apoio da Embrafilme e naquele momento, não sei por que, quis fazer uma mistura de ficção e documentário, algo que só aconteceria com *Que bom te ver viva* (1989). Não sei de onde tirei essa ideia, porque era algo totalmente diferente do que se fazia no mundo cinematográfico. Era um roteiro autobiográfico, que tinha um pouco da minha história. Falava de uma ex-guerrilheira no Brasil que sobreviveu à prisão e tortura e foi para a Nicarágua como jornalista. Na história ficcional, seu parceiro tinha sido assassinado. Era uma mistura entre os momentos da ficção dentro desse aparelho e o que filmamos na Nicarágua. O projeto foi aceito e começamos a editar o material documental numa moviola da Embrafilme na Praça da República, inclusive.

Enquanto estávamos trabalhando aconteceu ainda, em 1980, o assassinato do ex-ditador da Nicarágua Anastasio Somoza no Paraguai. Chegamos a ir até lá, inclusive, e no final do filme tem esse material, patrocinado pela Embrafilme. Mas com a queda do Celso Amorim, então diretor, por ter aprovado o financiamento para o *Pra frente Brasil* (1982), todos os projetos políticos da Embrafilme foram suspensos, inclusive o nosso. Ficamos, então, pensando no que fazer e, nesse meio tempo, até por uma questão pessoal, comecei a fazer análise. O filme ficou guardado no armário e meio que desisti do cinema.

Pouco a pouco eu falei: “não, chega da minha vida ser interrompida. Vou retomar alguma coisa. Então, quero retomar esse filme”. Não tinha condições de fazer o projeto original, o longa-metragem que misturava ficção e documentário, não teria dinheiro para isso. A única fonte de recursos na época era a Embrafilme. Mas, conseguimos apoio do Conselho Mundial de Igrejas junto com uma produtora de São Paulo e eu passei muitos fins de semana indo para lá. Conseguimos montar o filme, que acabou sendo meu primeiro filme, o média-metragem chamado *O pequeno exército louco* (1984). Acho que esse processo, um processo muito longo e doloroso, tem muito a ver com a história do Brasil. Hoje vejo que toda a minha história de vida acaba ficando muito ligada à história política brasileira.



E. M. – *E a seus filmes também, não é?*

L. M. – Sim, acho que sim. E aí, foi acontecendo. Não fiz o filme que queria, porque fui impedida, mas consegui acabar esse filme como média-metragem, só com a parte documental mesmo, em 1984. Nesse processo todo, obviamente, eu me apaixonei muito pelo cinema. Não só pelo cinema em si, uma coisa a que eu sempre fui muito ligada, mas pela condição que me dava de expressão. Apesar de não ter conseguido fazer aquilo que pretendia em um primeiro momento, por ter sido, mais uma vez, digamos assim, impedida pela situação ditatorial, houve uma experiência dessas possibilidades que me encantou muito e não me livreii mais disso. Algum tempo depois eu ganhei alguns prêmios com esse filme e juntei parte desses prêmios com um concurso que ganhei na Embrafilme para média-metragem. E fiz o *Que bom te ver viva*.

E. M. – *Isso logo na sequência do filme anterior?*

L. M. – Mais ou menos assim: foi em 1984 que eu terminei o filme. Nós o apresentamos em 1985, nos festivais. Em 1986, acho, entrei com o projeto do *Que bom te ver viva* na Embrafilme. Ganhei em 1986 ou 1987.

Foi na sequência, mas foi um tempo longo, pois fazer cinema é um tempo longo, e especificamente nessa época era mais difícil ainda. Era um edital da Embrafilme para documentário de média-metragem. Eu já sabia desde o início que queria fazer ficção e que seria um longa-metragem. A ideia sempre foi ter os três momentos – a ficção trabalhada como uma espécie de subconsciente de todas as moças, os depoimentos das moças e, por último, dos familiares das moças. Isso foi assim desde o primeiro momento que pensei no filme *Que bom te ver viva*. É óbvio que foi um projeto feito muito em função da minha experiência na psicanálise. O filme, inclusive, abre com uma frase do Bruno Bettelheim sobre isso: “a psicanálise explica porque se enlouquece, não porque se sobrevive”. Eu tive medo de ser recusada se apresentasse à Embrafilme como ficção, daí apresentei apenas como um documentário média-metragem nesse edital e ganhei. Era um dinheiro muito pequeno apenas para fazer um documentário média, mas aí juntei com os prêmios que tinha recebido do documentário anterior e, com isso, tivemos a câmera 35 e conseguimos fazer o filme.

E. M. – *O lançamento de O pequeno exército Louco em 1984, coincide com o Cabra marcado para morrer (1984) e com documentários do Silvio Tendler – Os anos JK (1980) e Jango (1984), que dialogam diretamente com o momento presente, sendo que Cabra talvez tenha sido o primeiro longa, documentário, que fez esse processo de revisão histórica. Que bom te ver viva foi o primeiro que se preocupou em recuperar essas histórias individuais, de mulheres, dedicado ao tema da tortura. Esses documentários de longa-metragem, como Cabra, tiveram algum impacto em você e no seu projeto?*

L. M. – *Cabra marcado para morrer é um filme genial. Foi exatamente do mesmo ano em que saiu O pequeno exército Louco. Na época ainda não era, mas depois fiquei muito amiga do Eduardo Coutinho, a partir de 1988, 1989. Até então eu mal o conhecia. Mas foi um impacto incrível, um filme muito bonito. O do Silvio Tendler também foi um dos que assisti na época e foi importante. Mas eram histórias mais distantes de mim, e Jango e JK não tinham esse impacto emocional que tinha o filme do Coutinho. Não porque a proposta era mais uma proposta universalista, sociológica, mas porque eram assuntos que eu não tinha sequer vivido. Era muito jovem quando houve 1964 e na época de JK, mais ainda. Então, sequer tinha essa experiência de vida ali. Mas o Coutinho tratava de um assunto que, apesar de ser 1964, era muito próximo, que era a perda, fundamentalmente. Foi realmente um filme que me marcou muito. Mas não sei se teve relação. O processo no meu filme teve muito a ver com o processo da minha psicanálise. Foi um filme difícil de fazer por vários motivos. Primeiro porque há nele aspectos meio agressivos, basicamente em função dos textos da Irene Ravache. Lembro que apresentei o filme para algumas atrizes muito conhecidas, por estarem na luta contra a ditadura, pelos direitos humanos, e que no momento que falei “estou com um filme sobre tortura”, falaram: “claro, vamos fazer”. Mas quando leram o texto, saíram fora por medo. Ele entrava de uma maneira que não era só idealizando as vítimas ou vitimizando as pessoas. Entrava com outra proposta. E foi muito assustador, eu sabia disso. Obviamente, quando comecei a receber recusas de algumas pessoas que eu sabia que estavam do meu lado e sempre tinham estado, ficava apavorada. Acho que falei “meu Deus, o que estou fazendo?”.*

M. K. – *Você abordou há pouco a ideia de misturar ficção com documentário. Nesse universo do cinema, como que você poderia se identificar?*

L. M. – Recentemente, vendo os depoimentos sobre os filmes que me marcaram, notei que não tinha nenhum documentário, porque era muito difícil fazer isso no cinema. Os documentários fui conhecer mais tarde, já estudando o cinema de maneira autodidata. Então, não sei porque fiz aquela primeira proposta de misturar ficção e documentário na época de – *O pequeno exército louco*, que escrevi em 1980. É óbvio que deve ter havido alguma razão, mas não consigo recordar ou reconhecer de onde vem, porque não está naqueles filmes da geração Paissandu que me influenciaram, que eram puramente ficcionais. Até aquele momento eram coisas totalmente separadas, o documentário e a ficção. Talvez pela necessidade de me expressar isso tenha surgido. Não lembro de ter visto nada parecido.

E. M. – *Em Cabra marcado para morrer há uma curiosa junção de ficção com documentário, não é?*

L. M. – Sim, mas uma ficção feita antes. A história que eu escrevi foi anterior ao *Cabra*, foi de 1980, inclusive, antes de eu ter assistido o filme. Realmente não consigo identificar. Lembro que quando fiz *Que bom te ver viva*, pensei que fosse muito especial – “meu Deus, ninguém nunca fez isso no mundo”. Mas quando comecei a passear pelo mundo, na época em que não existia internet, comecei a ver que todo mundo estava fazendo aquilo no mundo. Eu chegava na maior parte dos festivais e já se estava trabalhando com coisas mais híbridas.

E. M. – *Você não usou vídeo no Que bom te ver viva?*

L. M. – Usei. Foi uma loucura. Porque não tinha um tostão para fazer aquele filme. Não sei com quanto eu fiz, mas foi com muito pouco. Foi o dinheiro da Embrafilme e dos prêmios que me deram uma câmera 35. Fazíamos tudo 2x1 (só um *retake*), porque não tinha como gastar negativo.

E. M. – *E os depoimentos, você gravou em vídeo?*

L. M. – Eu queria explorar os depoimentos o máximo possível, mas não tinha dinheiro para fazer em filme, nem mesmo em 16 mm, que era como já se fazia na época. O próprio *Cabra* foi feito em 16 e ampliado para 35. Fomos, então, para um estúdio em Botafogo com uns amigos que tinham a câmera. Tinha ouvido falar que tinham filmado direto da câmera 35mm numa imagem em vídeo projetada e que tinha dado certo. Resolvi apostar. Então, editamos em vídeo e fomos. Gastamos não sei quantas latas de negativo para fazer tudo que eu tinha editado. Quando assisti... ai, que horror! Porque, teoricamente, ele achava que tinha conseguido controlar a velocidade e ao controlar a velocidade ele não teria as listas da televisão. Foi um caos porque, na verdade, ele não tinha conseguido controlar, e quando vimos o copião no laboratório boa parte dele estava danificado com os batimentos do vídeo. Pensei: “meu Deus, o que eu vou fazer?”. Consegui arranjar um dinheiro emprestado e mandar esse material para os Estados Unidos, onde já se conseguia fazer o *transfer* (vídeo para película). Foi assim que conseguimos resolver aquele caos. Eu brinco muito que no primeiro

filme você faz essas coisas. Hoje em dia há tal controle da técnica que teria dito “não, isso não vai dar certo”. Aquilo ali foi por acaso deu certo. Mas, se não fosse assim, não teria feito o filme, não teria dinheiro.

E. M. – *Os depoimentos, então, foram gravados em vídeo?*

L. M. – Sim, mas havia aí uma proposta estética também. Era a ideia do 3x4. Como se o depoimento fosse uma coisa íntima, mais próxima. Já os parentes delas foram feitas em 35 mm mesmo. A proposta era de uma fotografia mais naturalista. Já a Irene foi uma proposta mais teatral mesmo, com cores mais fortes.

E. M. – *E a voz over no filme?*

L. M. – Aquilo veio depois. Obviamente isso já aconteceu em vários outros filmes que não têm uma narrativa tradicional. Muitas vezes aquilo que funciona em papel dificilmente funciona na imagem. E uma voz over pode resolver. Passamos muito tempo montando, um ano, e o filme não estava integrado. Por isso tive a idéia de fazer a voz over, para integrar todas as partes.

E. M. – *É um filme muito centrado no depoimento, você não aparece no filme, nós não ouvimos as suas perguntas. O tom do depoimento que é dado está dentro de uma moldura, porque o texto de abertura explica um pouco o quadro.*

L. M. – Mais ou menos, porque o roteiro já existia. A única coisa que filmei depois foram aquelas imagens da cadeia, com as fotos de Bangu, que hoje acho algo muito datado. Tinha um conceito por trás daquilo. Quando fiz o filme, um dos conceitos era que não teria nenhuma cena de violência. Então, quando aparece esse material de arquivo, mesmo a cadeia, ela é totalmente abstrata. Não sei se você se lembra, mas tem comida de prisão, tem bandejão, tem grades, fechaduras, mas não tem nenhuma cena de violência contra o corpo humano, que foi algo que escolhi mesmo. Era importante visualizar a tortura naquilo que permanece dela dentro de nós.

M. K. – *É a questão da sobrevivência, das sobreviventes.*

L. M. – Sim. A minha relação com as coisas às vezes é muito diferente de como as pessoas reagem ao filme. Eu pensava que estava trabalhando no filme sobre a dureza que era sobreviver aquilo tudo. E a maior parte das pessoas que viram o filme e os artigos publicados falavam exatamente o contrário – “ah, o filme é uma afirmação da vida, da possibilidade da sobrevivência”. Eu falava “pô, você está falando o contrário”. Para mim, a intenção foi muito mais de abordar a impossibilidade de sobreviver àquilo tudo, e as marcas.

E. M. – *Talvez o fato de uma das depoentes ser anônima torne mais clara essa impressão de que o impacto para todas foi devastador. Mas nas outras histórias aparece uma projeção de futuro e um rearranjo. Está presente a dinâmica de inserção no presente e do “vamos em frente”.*

L. M. – Todos esses textos interpretados pela Irene eu escrevi antes

de fazer o documentário. Lembro que passei um fim de ano com a maqui-ninha de escrever e escrevi todos eles. Meu medo era: “será que eu estou maluca e que as entrevistas que vou fazer não terão nada a ver com o texto?”. A ficção seria filmada depois. Acabou sendo fantástico, porque na medida em que fui fazendo as entrevistas, vi que ressoavam exatamente aqueles textos. Claro, porque os textos tinham sido escritos por mim, que tinha vivido aquela experiência. Aliás, não são todos a partir da minha experiência, mas também de experiências de pessoas que eu conheço. E tudo ressoava perfeitamente. O único texto que escrevi depois de ter feito o documentário foi o final, porque eu não sabia como terminar. Aquele final foi um diálogo que tive realmente com um torturador.

M. K. – *Essa figura da Irene Ravache em A memória que me contam é de uma pessoa que está fazendo um filme, ou seja, ela tem um traço autobiográfico.*

L. M. – Sim, mais claramente. Porque na abertura do *Que bom te ver viva* ela está fazendo uma pesquisa sobre aquilo. Há o lado autobiográfico também no próprio *Que bom te ver viva*, mas é mais claro em *A memória*. É muito interessante isso, porque lembro de cineastas que me conheceram mais tarde e, na época, antes da internet, ninguém sabia da minha história de vida. Eu não falava, então, sentia-me muito mais preservada. Após a internet, a primeira coisa que, em qualquer lugar do mundo, as pessoas me perguntam é sobre a cadeia. Lembro de um cineasta que adorava o filme e uma vez ficou muito espantado, uns dez anos depois do *Que bom te ver viva*, de saber que eu tinha estado presa. Não lhe passava pela cabeça que eu, que era uma pessoa que tinha uma filha risonha e etc., pudesse ter vivido aquela experiência. Isso era muito comum.

E. M. – *Como você chegou às entrevistas? Você tinha um leque maior até você chegar àquele conjunto?*

L. M. – Tinha um leque um pouco maior. Mas fiz uma seleção a partir de assuntos diferenciados. A Rosa tinha perdido o irmão (era um desaparecido – assassinado), outra pessoa por ter vivido o processo de falar de uma maneira muito difícil, outra porque teve experiência com a guerrilha do Araguaia. A proposta era compor com pessoas que tivessem tido experiências viscerais diferenciadas. Algumas pessoas não quiseram. Na verdade, quem não quis foi uma grande amiga. A maior parte das pessoas eu conhecia, algumas eu não conhecia, mas conhecia de nome. Acho que isso também provocou muito da intimidade que o filme revela. Não fiz entrevistas antes com elas, fiz direto com a câmera e para todas perguntei: “Posso perguntar qualquer coisa?”, e todas disseram “sim”. Lembro que, em um determinado momento, uma delas teve um descontrole e eu disse para o fotógrafo “corta”. Ele disse: “Mas como eu vou cortar, agora que está acontecendo...”. Eu falei: “Corta, não quero isso”. Então essa coisa da intimidade te leva a procurar outros caminhos, que não o do sensacionalismo, da dor evidente, do melodrama, digamos assim. Há também um caminho que pode preservar aquelas pessoas.

E. M. – *Sobre a repercussão de época Que bom te ver viva, é importante lembrar que o filme foi lançado no aniversário de dez anos da promulgação da lei da anistia (1979). Lembro de uma matéria de jornal com o depoimento de várias*

personalidades sobre o filme. Em todos aparece há um tom de balanço, tendo em vista o fato que já se estava no período democrático.

L. M. – Era um período democrático, mas – isso é uma coisa importante – a ditadura continuava muito presente. Não foi um processo tranquilo. Recebi um telefone de ameaça. Tive pesadelos terríveis e tinha muito medo mesmo.

E. M. – *Sobre a recepção, há algo que tenha chamado a sua atenção e que você gostaria de destacar?*

L. M. – A recepção foi incrível. As depoentes sabiam que o filme tinha uma parte de ficção, mas não tinham lido nada. Meu medo, num primeiro momento, era se elas iam topar aquela história toda, que colocava a tortura em outro padrão que não era só o da vítima. Fiz uma sessão para elas e foi emocionante, todo mundo chorou, todo mundo gostou muito. Lembro também do Festival de Gramado, onde o filme passou primeiro e foi um acontecimento.

E. M. – *A história está presente em toda a sua filmografia. Outro tema recorrente é a política, como em Doces poderes (1996). No caso de Que bom te ver viva, por mais que eventualmente essas histórias pudessem ser conhecidas, quando chegam ao cinema ganham outro patamar, outro tipo de amplitude, possibilitado pela maior circulação.*

L. M. – Sim, mas ainda de uma maneira muito restrita. A distribuição do *Que bom te ver viva* foi primeiro interrompida pelo Collor, que terminou com a Embrafilme. A sorte foi ter começado a distribuí-lo em 1989, senão sequer teria sido distribuído no Brasil. Mas, de qualquer maneira, apesar de ter tido uma excelente repercussão de crítica, festivais e ter ganhado muitos prêmios, do ponto de vista de acesso, foi muito restrito.

E. M. – *Esse filme não chegou a ser exibido em televisão?*

L. M. – Depois sim, no *Canal Brasil*. Mas na época só tinha TV aberta. Chegou a sair em VHS. Teve repercussão durante muito tempo em comunidades – associações de bairro, cineclubes. Depois fiz um relançamento em DVD, há uns cinco ou seis anos. Consegui recuperar o filme e fiz uma nova telecinagem.

E. M. – *Você volta ao tema da história em Quase dois irmãos (2004), filme que aborda essas questões voltadas ao contexto mais presente da violência urbana.*

M. K. – *Há uma referência, mas aí você não tem mais essa ideia da ficção/documentário?*

L. M. – Mesmo quando trabalho com a ficção, tem um peso muito grande essa minha experiência como jornalista. Quando saí da cadeia, ganhei a vida como jornalista até 1985. Trabalhei com um pouco de tudo, mas só como jornalista até 1985 e antes disso, mesmo na faculdade, na clandestinidade, eu sempre escrevia. Essa minha relação muito forte com o documentário tem a ver com a minha experiência como jornalista, com certeza. E mesmo nos filmes de ficção, trabalho muito com pesquisa. No



caso de *Quase dois irmãos*, por exemplo, chamei o Paulo Lins para escrever comigo. Ganhei um prêmio para desenvolver o roteiro do *Quase dois irmãos*, para o qual eu tinha o argumento. Pouco antes de ganhar o prêmio eu tinha acabado de participar de um debate sobre a violência em Porto Alegre e conheci o Paulo. Ele tinha acabado de lançar o livro *Cidade de Deus*. Ainda nem era conhecido nem nada. Nos conhecemos, comprei o livro para ler e adorei. Falei para ele: “Ah, cara, quer escrever comigo?” Foi uma experiência muito positiva, porque a minha ideia era construir personagens que tivessem sangue, alma, corpo. Sabia que podia conseguir fazer isso, com certeza, com o cara da classe média, conseguiria matizá-lo. Mas a nossa tendência progressista é olhar o cara pobre como um “coitadinho”. Na verdade, quando convidei o Paulo foi muito para fazer o outro mundo, mas acabamos fazendo todas as pesquisas juntos, inclusive com os presos políticos. Fizemos juntos os anos 1950, quando entrevistamos o Pamplona, fizemos pesquisa com todo mundo e depois fomos desenvolver o roteiro.

Então, essa questão dos filmes de documentário está muito presente nos filmes de ficção, até pela forma como trabalho no roteiro e mesmo depois. Nós fizemos ensaios com o pessoal que interpretou os presos políticos com a participação de ex-presos políticos. Foi um filme que partiu muito da realidade que eu estava vivendo, dessas histórias de jovens e adolescentes que estavam subindo o morro e se envolvendo com o tráfico. De repente, você, que sempre defendeu os pobres e oprimidos, se via no papel contrário e estava dizendo “não vai subir o morro, porque lá é perigoso”. Nesse momento, pensei em fazer um filme sobre essa relação asfalto e morro. A questão do muro para separar presos políticos dos comuns foi uma tragédia nas nossas vidas. Eu não estava presa na Ilha Grande, estava em Bangu, mas foi uma coisa que a gente viveu muito. E foi terrível o que aconteceu na Ilha Grande nesse sentido, então eu achava muito paradigmático dessa relação entre asfalto e favela, e principalmente entre os limites da nossa utopia. Nós, tão utópicos, chegamos a pedir separação dos pobres. Em última instância foi isso.

M. K. – *É interessante no seu trabalho como emerge esse diálogo com o presente, que é muito explícito.*

L. M. – A questão da ditadura é um tema ao qual nunca me senti a vontade de voltar. Voltei por imposições do presente, não por imposições do passado. Quando terminei o *Quase dois irmãos*, falei “chega, não trato mais desse assunto”. Mas acabaram acontecendo coisas na minha vida que me levaram a voltar a tratar do assunto.

E. M. – *Em A memória que me contam (2012), uma questão do seu presente é Comissão da Verdade, que recolocou o assunto em pauta e, ao mesmo tempo, para uma parcela significativa de pessoas preocupadas com isso, reafirmou um certo diagnóstico de que é preciso, de fato, ajustar essas contas. Os seus filmes em particular estão dialogando com esse quadro mais geral; está presente a ideia de que é preciso falar desse assunto ainda. Esse tipo de trabalho é necessário para que se recoloque tudo em circulação e se diga “não é possível esquecer porque as contas não foram acertadas”.*

L. M. – Diferente do *Quase dois irmãos*, que parte de uma motivação do presente e vai buscar no passado uma história que tem a ver com ele,

A memória que me contam é um filme sobre o presente mesmo. É contemporâneo, todo feito naquele momento. Mas, apesar disso, foi pensando uns 20, 25 anos antes, porque é uma homenagem à Vera Silvia Magalhães e a história da Vera começou muito tempo atrás. Quando ela voltou para o Brasil na Anistia, teve os primeiros surtos e nos anos seguintes várias doenças. Nesses momentos, nós nos reuníamos em torno dela. E foi ali que pensei em fazer o filme. Porque ela era uma pessoa extremamente sedutora, extremamente brilhante e reunia em torno de si as pessoas mais variadas, como se fosse um elemento de ligação. Lembro que pensei “meu Deus, eu queria fazer um filme sobre todos nós aqui, discutindo, discutindo, discutindo em torno de uma pessoa que você não via nunca.” Surgiu, então, o filme do Denys Arcand, *O declínio do império americano* (1986), e falei “cara, ele roubou minha ideia”. Ao mesmo tempo, para mim era impossível fazer aquele filme com a Vera viva.

Não me lembro se eu já estava fazendo o *A memória* ou não quando, muito tempo depois, veio *As invasões bárbaras* (2003). Mas eu dizia sempre que existia uma grande diferença entre este filme de 2003 e nós por dois motivos: primeiro, porque sofremos de uma maneira terrível e eles não – a juventude canadense não tinha sido assassinada, aprisionada, morta, exilada. E, segundo, porque estávamos no poder e eles não. Na verdade, *A memória que me contam* trabalha um pouco sobre esses dois aspectos. Tinha uma terceira coisa que nos diferenciava – *As invasões bárbaras*, por uma questão dramática, atingia mais o público por ter o antagonista muito definido. Os antagonistas lá eram os filhos, que ou eram do mercado financeiro ou eram drogados. Eu quis fazer um filme que não tivesse um antagonismo definido, que esses filhos não fossem os antagonistas, que eles fossem uma representação da gente em um outro momento histórico. Então, foram mais ou menos essas considerações com relação ao filme.

Por coincidência, o meu depoimento para a Comissão da Verdade, em 2013, coincidiu com o lançamento dele. A força que o meu depoimento teve, pela viralização na internet, foi incrível. Fiquei muito espantada mais uma vez. Pessoas que me conheciam chegavam para mim e falavam “como você passou por isso?”. Não admitiam que eu tivesse passado por aquilo. Uma situação que vinha desde o *Que bom te ver viva*. Foi impressionante também como a repercussão desse depoimento foi muito maior que qualquer filme.

M. K. – *Você falou dessa dimensão ficcional em Memória que me contam, mas há o uso de imagens de arquivo de uma manifestação na Itália e uma imagem, que eu nunca tinha visto, belíssima, muito forte e pouco conhecida, do Cesar Benjamin. Aquilo é na Suécia?*

L. M. – Sim, na Suécia. Ela vai ser usada de novo agora, porque a neta da Iramaya Benjamin, Carol, está fazendo um filme sobre a avó. Aquelas imagens, tirei desse filme que mencionei, Anistia, dos anos 1970. Mas é difícil trabalhar com imagens desse período da ditadura militar, porque são poucas e muito repetidas. Aquelas que tenho da Passeata dos 100 mil são do José Carlos Avellar, que estavam no MAM e que também não são tão conhecidas. As da Itália foram compradas e essa do Cesar foi memória minha, porque eu sabia que existia e queria trabalhar com uma coisa íntima. Mas é muito difícil mesmo. Porque você não tem recursos. Claro, ninguém filmava, só se tem a visão oficial.

³ Heitor, interpretado por Caio Blat, é um dos irmãos de Lucia Murat, enviado pela família ao exterior em 1969 para que não se envolvesse com a luta armada.

E. M. – *Em Uma longa viagem (2011) os lugares onde o Heitor³ esteve são percorridos. Há fotos suas na prisão e um processo de atualização dessa vivência– ou a foto é reenquadrada dentro do plano, em uma espécie de superposição, ou a vemos por meio da consulta ao álbum de fotografias. É bastante interessante quando a câmera faz o movimento e nos leva para esse espaço, revisitado. Percebe-se que há uma diversidade bastante significativa de recursos, de procedimentos. Você poderia falar um pouco sobre isso?*

L. M. – Do ponto de vista da proposta *Uma longa viagem* está muito integrado nesse conjunto de filmes que foram feitos por pessoas mais jovens que eu, por outra geração. O Avellar até fez uma mostra no Instituto Moreira Salles (IMS) sobre filmes intimistas. A ideia era falar da história de uma maneira intimista. Foi natural, como se tivesse se esgotado aquilo do documentário sociológico e houvesse a necessidade de trazer a história para a sua história particular. Foi uma experiência extremamente criativa fazer o filme. Assim como no caso do *Que bom te ver viva*, veio de uma só vez a ideia, já que comecei a entrevistar o Heitor porque o Miguel, meu outro irmão, tinha morrido, mas sem ter um objetivo definido.. Estávamos péssimos e ele falou “então, vamos fazer, para deixar para minha sobrinha a minha vida”. Eu falei “está bom” e comecei. Nesse momento em que a ideia era só de arquivar a história, fui buscar as cartas do Heitor, que minha mãe tinha me dado e estavam guardadas. Ela queria fazer um livro dessas cartas, mandou datilografar e me deu. Há textos muito bonitos. Quando fazia uns três ou quatro meses que eu estava fazendo as entrevistas, saiu um edital do Ministério da Cultura (Minc) junto com a TV Brasil e falei “ah, vou inscrever”. A ideia foi desde o início assim, quando apresentei para a TV Brasil: eram textos meus, cartas dele e indicações das entrevistas dele. Lembro que uma amiga falou “isso não é um filme, isso é um livro. Você está louca” e eu disse “não, juro que vai ser um filme”. Agora, foi um filme feito todo diferente, mas a ideia original era aquela. Foi um processo de descoberta muito grande, de como a gente ia transformar aquele livro num filme. A partir do momento que eu ganhei o projeto, tinha um filme que eu gostava muito que era um curta da Renata Pinheiro, de Pernambuco, chamado *Superbarroco* (2008), em que ela usava umas superposições de imagens muito bonitas. Eu tinha um problema, não tinha condições financeiras de ir pelo mundo atrás daquelas realidades. Tinha, como em todo filme, várias possibilidades e você vai descobrindo um caminho. O *superbarroco* foi uma referência fundamental. Eu falei “isso é uma possibilidade”, de usar material de arquivo, tudo dentro de um mesmo ambiente, e brincar entre o ator que fosse ler essas cartas, que as interpretasse. Então, era preciso ter mais alguma coisa, não somente ele e o estúdio nu. Foi aí que o *Superbarroco* entrou, com aquela ideia não somente da *back projection*, mas de brincar mesmo com os objetos em cena, que é o que ele faz e que a gente tentou fazer algumas vezes. Isso foi um trabalho, primeiro, de edição. Coloquei toda a entrevista do Heitor, que continuei fazendo, e muitas vezes pedia para ele repetir as coisas que tinham sido mal filmadas naquele primeiro momento. Tanto é que no filme aparece isso.

E. M. – *Ele fala “não, isso aí você cortou”.*

L. M. – *Ele fala “toda vez que eu trabalho, você corta”. Isso aparece. Eu vou e volto com ele. Mas colocamos, num primeiro momento, o que*



tinha de entrevista com ele, e fizemos uma voz *over* com os textos que eu tinha. Começamos a pensar no que fazer e foi quando entrou o Leo Bittencourt na parte de pesquisa. A ideia era trabalhar com material diferente também, não comprar de agências, e mesmo quando compramos, foi para usar de uma maneira diferenciada. Os desertos da Austrália, por exemplo, compramos de agência. Mas o principal era buscar outras imagens. Como aquele vídeo do Chacal feito pelo Luciano Figueiredo, que é uma videoarte e que usamos no filme. Pegamos muito material de Londres, do Jards Macalé, que eram materiais feitos com Super8. Então, tinha muito uma ideia de ter esse trabalho de pesquisa que o Leo fez.

M. K. – *Tinha fotos também.*

L. M. – No final, descobrimos as fotos do Pedro Lage e do Luís Fontes, que tinham encontrado o Heitor num determinado momento. Tinham sido colegas de colégio e eles entram no filme também. Tem a carta dele, que diz “ah, eu encontrei meus colegas. Há um ano eu não falava português”, sobre terem se encontrado na Tailândia. Foi um processo criativo trabalhoso. Em um segundo momento filmei os exteriores, incluindo a parte de cadeia, que foi outra complicação, porque o exército não me permitiu filmar.

E. M. – *Não permitiu por conta da sua história?*

L. M. – Imagino que foi por conta da minha história. Falei com o governo, liguei para o presidente, o governo aceitou. Isso foi pedido ao Ministério do Exército. É impressionante isso, como o governo não tem poder nenhum sobre o Exército. Veio uma ordem de cima e eles disseram “não”. Falei “ah, é?” e pus uma câmera no 15º andar de um prédio como Doi-Codi lá embaixo, e filmamos, lá de cima. O cara que estava lá – era um estacionamento – falou “não estou vendo nada”. Falei “tudo bem, pode ir embora”. Ele sacou, porque tínhamos pedido licença para filmar a Tijuca. Depois, naquela parte da Vila Militar, a gente pôs uma câmera. Com os vidros cobertos com *insulfilm*, eles não nos viam lá dentro, e nós fizemos os *travellings* dos quartéis. Agora, em Bangu não, eles liberaram. E lá fizemos a parte que precisava de mais tempo. Quando eu cheguei lá para fazer o pedido e o levantamento, pensei “é igualzinho às fotos que tenho”. Dai surgiu a ideia de misturar os tempos. Foi todo um processo de descoberta muito interessante, muito criativo mesmo.

M. K. – *Qual é o lugar do Caio Blat nessa dramatização?*

L. M. – Foi um exercício super legal, porque quando dei o roteiro para ele, ele falou “ah não, quero ver os originais”. É um cara que se dedica muito. Pegou os originais todos na casa do Heitor e pediu para conhecê-lo. Estiveram juntos várias vezes. O Heitor fala até hoje “eu sou a estrela” e é mesmo. O senso de humor dele permanece, apesar de todas as perdas que ele teve.

E. M. – *Novamente é um filme em que você articula essa dimensão da ficção com o documentário.*

L. M. – Acho o contrário. De todos os filmes é o único que, dentre esses

de tortura, é claramente documental. O que tem de ficção é o exercício do meu aprendizado na ficção com as encenações. O estúdio foi uma loucura. Não era um estúdio. Encontramos uma dessas casas de Santa Teresa, que tem muitos ambientes diversificados. Filmamos tudo lá. Um monte de coisas bolamos conforme o material que tínhamos, como a do Caio atravessar o papel. A gente tinha uma câmera, a gente tinha um projetor, a gente tinha um *laptop*. A Julia, minha filha, que editou os fundos de arquivos todos. Muita coisa a gente achava que podia mudar na hora, então, ela estava com o *final cut* no *laptop* podendo reeditar o que estava sendo projetado. Em função da interpretação, do espaço, ela realmente podia criar na hora.

E. M. – *Os textos lidos por ele são os textos das cartas. E tem uma mudança que se dá a partir da projeção de fundo desses materiais de arquivo.*

L. M. – Tem improvisações, por exemplo, a dança dele na videoarte. Ele dança na frente com o Chacal, que é uma improvisação de atuação mesmo, para não ficar só fala.

E. M. – *Bom, tem filmes como Tabu (1931), de F. W. Murnau, mas que está muito colado naquilo que o Heitor fala sobre Margaret Mead. Mas há momentos que não, como é o caso desse filme sobre os aborígenes australianos⁴. Você não chega a dar o nome do diretor no filme, certo?*

L. M. – Tem nos créditos. Esse filme é muito bom, ganhou o prêmio Caméra d’Or em Cannes e acho que falo isso filme.

E. M. – *Há uma fala no filme que diz, salvo engano, “de tanto mexer em imagens, as vezes confundo o que vivi e o que manuseei”. Fale um pouco sobre isso, a partir desse material todo que você utilizou e se apropriou para construir essa história.*

L. M. – Além dos filmes, durante muito tempo, acho que até depois do *Brava gente* (2000) e do *Dois irmãos* também, sempre tive outros trabalhos em audiovisual. Então, trabalhei muito com edição, com televisão. Tenho uma relação muito forte com a Segunda Guerra Mundial, particularmente por causa da Simone de Beauvoir, da resistência, de sobreviver à resistência e aqueles dramas todos. No fundo, era muita coisa que lia quando estava presa em Bangu, onde era mais liberado e podíamos ler mais à vontade, o que não acontecia na Vila Militar. Eram muitas dúvidas semelhantes às que sabia que ia enfrentar no momento em que saísse. Então, tenho uma relação muito forte com isso tudo. Com relação a 1945, sempre achei que participei daquela história, particularmente eu digo isso de 1945 porque eu sempre me vi em Paris.

E. M. – *Em um momento do filme você fala da campanha das diretas e faz uma ponte com esse momento, mas então diz “isso eu não vi”. A história não chegou lá.*

L. M. – Quando o filme foi estruturado, tinha a ordem cronológica do Heitor. As minhas intervenções não eram cronológicas. Foi estruturado assim, porque eu ia e vinha no tempo, comentando aquilo. Mas a fala do Heitor, a entrevista dele e as cartas estão em ordem cronológica, enquanto as minhas intervenções não, elas vão e vêm.

E. M. – *É possível recuperar a sua história também a partir da história do Heitor, porque você citou vários acontecimentos nesse sentido.*

L. M. – Como eu falei, é o único filme claramente documental.

M. K. – *A família é o contexto?*

L. M. – Sim. Você tem a família, tem eu – e eu falo, aí está a grande diferença. Quando se trabalha com a ficção com um viés documental como em *Que bom te ver viva* há uma grande liberdade e você pode, por exemplo, colocar a Irene falando coisas que você nunca falou na vida, vivendo coisas que você nunca viveu na vida, mas que tenham alguma coisa sua, que sejam fundamentalmente você. E ela amplia isso. Mas ao dizer “eu sou a Lúcia”, como no *Uma longa viagem*, não se pode fazer isso. Quero dizer, acho que esse também é o limite do documentário, entendeu? Você não pode inventar uma história.

E. M. – *Há esse compromisso com o vivido.*

L. M. – Sim. Compromisso com uma “verdade”, entre aspas, mas que não é verdade, são fatos. O que é interessante no *Longa viagem* também do ponto de vista da “verdade” é que normalmente se trabalha com material de pesquisa, que são as cartas. Aquilo ali é a verdade, porque está escrito. O que é interessante no filme é que ele desconstrói essa verdade muitas vezes, porque o Heitor fala “não, eu estava mentindo”.

E. M. – *Sim, ele fala “se eu escrevesse o que de fato se passava, minha mãe enlouqueceria”. E há momentos também em que você pergunta a ele.*

L. M. – Mas essa brincadeira entre a verdade histórica e o fato em si é muito interessante no filme por causa dessa contradição.

M. K. – *Você acha que a ficção é o exercício de uma certa liberdade desse compromisso?*

L. M. – Ah, sim. E gosto de trabalhar com os dois. Os dois têm limites, os dois têm força. Claro que a força do documentário, quando você tem alguma coisa forte acontecendo ali, é inigualável. Não há ficção que se compare. Ao mesmo tempo, essa liberdade da ficção é muito boa de exercer.

M. K. – *Tem a ver com os seus anos de psicanálise na década de 1980?*

L. M. – Mais ou menos. Quando fiz o *Que bom te ver viva*, no qual uso a ficção, lembro que dizia que a minha ideia ali era a seguinte: “eu quero trabalhar sobre a loucura, eu quero trabalhar de uma maneira que o telespectador não sinta só pena daquelas pessoas, sinta raiva também”. Ou que a pessoas sintam raiva de mim quando eu fico doida. Agora, eu não vou entrevistar o louco, porque o louco é louco, mais uma vez, o telespectador vai sentir pena daquele cara. Eu queria entrar na cabeça das pessoas, então a função da Irene ali é essa, funcionar um pouco como o subconsciente.

E. M. – *Talvez falando coisas que as pessoas não falaria.*

⁵ Ativista dos direitos dos afro-americanos, publicou em 1970 *Soledad brother: the prison letters of George Jackson*.

L. M. – Que as pessoas nunca falam uma para a outra. No máximo, você exerce isso na psicanálise. Pelo menos você trabalha aquele processo na psicanálise. Como, por exemplo, o processo de transferência do torturador para o seu namorado. Então, a ideia, quando fiz ficção ali, foi justamente trabalhar com algo que o documentário não me permitiria. Porque ali eu só tinha duas possibilidades: ou entrevistar sobreviventes ou mostrar o maluco. Tanto um quanto o outro iria causar apenas o sentimento de pena. Eu queria provocar uma outra reação e para isso precisava da ficção. O raciocínio foi esse.

E. M. – *Em Uma longa viagem também aparece a sua relação com o autor George Jackson*⁵.

L. M. – Que eu recebi do Heitor, que nos apresentou. Aí eu encontrei a Ângela Davis por acaso num teatro em Nova York.

E. M. – *Mas não tem imagem, certo?*

L. M. – Tem uma foto, eu e ela. Não existia *selfie*, era uma máquina. Eu falei assim “com licença”, ela não entendeu nada. Estava em Nova York e estava tendo um espetáculo na *off-Broadway*, da sobrinha dela. Pensei “ah, vou ver, porque ela é minha ídola”. Fui e ela também estava lá. No final do espetáculo a menina agradece, sobem ela e a mãe. Não resisti e tirei a foto. Mas isso foi antes de eu fazer o filme, foi antes do Miguel morrer. Foi exatamente um mês antes do Miguel morrer.

M. K. – *Você dedicou o Memória que me contam à memória da Vera Silvia Magalhães. Ela tinha acabado de falecer?*

L. M. – Há algum tempo porque, quando comecei o *Uma longa viagem*, ela já tinha falecido. Miguel morreu em maio de 2009 e ela morreu em dezembro de 2007.

Entrevista recebida e aprovada em março de 2018.