
Uma longa viagem de Lucia Murat: marcas da relação prisão-liberdade no período ditatorial brasileiro

115

Gabriela Santos Alves
& Ursula Dart

Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, Brasil

RÉSUMÉ. Dans le panorama de l'audiovisuel brésilien, de nombreux films traitent de la période dictatoriale et contribuent ainsi à la formation d'une mémoire collective. Pourtant, une lacune subsiste que nous souhaitons combler : le rôle joué par la réalisatrice et la représentativité féminine. En ce sens, nous proposons une réflexion sur le film *Uma longa viagem* (2011), de la cinéaste Lucia Murat, en concentrant l'analyse sur les stratégies de représentation utilisées par la réalisatrice qui est aussi scénariste de l'œuvre. Le film traite de l'amour au sein d'une fratrie, de l'absence et de la distance entre frères et sœurs. Il utilise comme stratégie narrative les lettres qu'un des frères a envoyées à leur mère, en plus d'interviews et de commentaires en voix *off*. En même temps qu'il brosse un tableau du trauma vécu par la famille, il interroge la ténue et délicate ligne qui sépare les notions de prison et de liberté.

MOTS CLÉS : *Uma longa viagem*, Lúcia Murat, femmes, dictature, Brésil.

RESUMO. No cenário audiovisual brasileiro são vários os filmes que tratam do período ditatorial e que contribuem para a formação de uma memória coletiva sobre esse tema. Julgamos importante, contudo, analisar uma lacuna ainda presente: o papel da realizadora e o da representatividade feminina nesse recorte. Assim, propomos uma reflexão sobre o filme *Uma longa viagem* (2011), da cineasta Lucia Murat, com foco nas estratégias de representação utilizadas pela diretora, que também é roteirista da obra. O filme trata do afeto entre irmãos, da ausência e das distâncias entre eles e utiliza como estratégias narrativas as cartas de um deles enviadas à mãe, além de entrevistas e comentários em voz over que, ao mesmo tempo em que retratam o trauma vivido pela família, questionam a ténue e delicada linha que separa as noções de prisão e liberdade.

PALAVRAS CHAVE: *Uma longa viagem*; Lucia Murat; mulheres; ditadura; Brasil.

« Depois de uma revolução derrotada, eu tentava sobreviver »

116

Na tela, vemos um escritório, sentada de costas para a câmera acostada a uma escrivaninha, está uma mulher de cabelos grisalhos na altura dos ombros folheando *On the Road*, de Jack Kerouac. Lentamente, a câmera começa a se afastar enquanto ouvimos uma voz de mulher em *off* contar que ela ainda se deliciava com a loucura dos *beatniks*, mas que depois de uma revolução derrotada, o que ela tentava mesmo era sobreviver. O foco não é corrigido e aquela mulher se torna aos poucos indefinida para nós, sem nitidez, inacessível. A porta daquele ambiente se fecha para o público marcando que as memórias dos anos sessenta estão num espaço diferente daquele do filme. Quem está diante de nós e dá seu relato é a cineasta Lucia Murat e tal cena nos deixa claro que o que teremos naquele filme é um olhar da própria cineasta sobre si mesma, sobre suas memórias e traumas a partir do tempo presente. O filme é o *Uma longa viagem* (2011), sétimo longa metragem de sua carreira. Arriscamos dizer que esse é o filme de Murat com o mais forte viés autobiográfico de sua carreira, se considerarmos que, além de Lucia se colocar em primeira pessoa, ela se lança num processo de produção de si (VEIGA, 2016), arriscando-se ao colocar diante dela, no contracampo, ela mesma. Se em seu primeiro filme *Que bom te ver viva* (1989), Lucia lança mão do recurso de utilizar uma atriz para funcionar como seu alter ego e só através dela desafiar o público com suas memórias e provocações, por outro lado, em *Uma longa viagem*, mais de vinte anos passados, Lucia assume o lugar em frente às câmeras para lidar diretamente com seu vivido. Em voz *over*, logo no início da obra, Lucia se aponta :

Dos cinco filhos, éramos três que crescemos nos anos 60 que queríamos mudar o mundo ou, pelo menos, que ele nos deixasse ser como éramos : libertários. Com histórias tão diferentes, nunca deixamos de ser os três, os que puseram a ordem de cabeça para baixo, os que aprontaram, os que trouxeram um monte de problemas, mas o que fazer diante da morte além de chorar ininterruptamente? Foi porque perdemos Miguel que Heitor precisou falar, que eu resolvi recuperar as cartas que mamãe tinha guardado e comecei a fazer esse filme (Murat, 2011 : 1'15 »).

Murat assume a morte de seu irmão Miguel como gatilho para a produção do filme. Em sua narrativa, encontramos quatro personagens : os irmãos Lucia, Miguel, Heitor e a mãe. A história de vida de Miguel se enreda com as dos dois irmãos e com a da mãe. Enquanto Heitor narra suas experiências vividas em vários pontos do planeta, Lucia como cineasta busca cruzar essas histórias com a sua própria. Heitor, solto e viajando o mundo; Lucia, presa pelo Exército Brasileiro; Miguel já falecido; a mãe sonhando ainda com a família tradicional dos anos 1950.

Nessa escrita de si, Lucia costura relatos de sua vida que tangenciam a experiência de vida de seu irmão mais novo, Heitor, o que viajou o mundo entre os

anos 1970 e 1978 enquanto ela estava presa (1971-1974). Heitor foi enviado para Londres pela família para que ele não se envolvesse em manifestações e passeatas, seguindo o caminho da irmã. Com Heitor na Europa, a família conseguiu o que desejava: Heitor não se envolveu em lutas sociais. Por outro lado, ele mergulhou numa longa viagem de oito anos a partir de seu encontro com as drogas e com o misticismo indiano. Para contar essas memórias e tentar traçar uma reflexão conjunta com o espectador acerca desses cruzamentos de histórias, Lucia opta por entrevistar seu irmão (e ela também aparecendo em cena) tendo como ponto de partida as cartas escritas por ele para a família, especialmente, aquelas endereçadas a mãe, ao irmão Miguel e a ela mesma, correspondências que foram guardadas pela mãe durante cerca de quarenta anos.

Os relatos de seu irmão sobre suas situações vividas em diversos pontos do planeta associados à leitura das cartas escritas por ele (encenadas pelo ator Caio Blat) funcionam como uma estratégia para a cineasta fazer seus próprios testemunhos, voltando o olhar para si, revisitando histórias e memórias dos anos em que ela esteve sob o poder da polícia política brasileira.

Em *Uma longa viagem* Lucia rememora suas histórias provocando um cruzamento das suas linhas de vida e as dos quatro personagens, interseccionando-as no tempo e no espaço (« Quando hoje estou nos lugares por onde Heitor passou, vejo que na vida nos cruzamos no espaço, mas nunca no tempo »¹). A partir daquilo que Heitor relata em cena, Lucia se posiciona nos tempos passado e presente. No passado, a cineasta como presa política, como uma jovem militante dos movimentos de esquerda do país, e, hoje, no presente, através do cinema, como sujeito que se reelabora na narrativa a partir de suas memórias e traumas provocados pelo período em que foi torturada e presa pelos agentes da repressão. Essas posições que Lucia marca em seu filme deslocam uma memória social que intenta silenciá-la e esquecê-la mas que ela, num movimento de reação contrária a essa suposta hegemonia da história dos vencedores, enfrentando uma sociedade que prefere não se « indispor » com um passado já dado, elabora um testemunho de si mesma capaz de criar espaços para subjetividades mais libertárias.

Buscando sobreviver, vinda de um lugar de onde pouco se ouvem ruídos, de onde pouco se escuta falar sobre, Lucia e os/as sobreviventes da ditadura militar brasileira se aglutinam em lugares simbólicos, estruturando um território demarcado por seus afetos. Considerados pela sociedade « englobante »² como terroristas, subversivos, delinquentes, irrecuperáveis, esses sobreviventes disputam sua representatividade no cenário da composição de uma memória

1 MURAT, Lucia. Trecho do filme *Uma longa viagem*, 2011. Em voz *over*, a cineasta conta sobre a cidade de Cannes a partir de um comentário feito por Heitor, na cena anterior : « O Cinema se tornou parte de minha vida e me ajudou a sobreviver. Talvez por isso não tenha vergonha dos *paparazzi*, da multidão ansiosa em torno das celebridades, das ridículas formalidades, do muito de *business* que é feito para que o circo continue girando. Quando hoje estou nos lugares por onde Heitor passou, vejo que na vida nos cruzamos no espaço, mas nunca no tempo » – 19'10 »

2 Michael Pollak traz este termo quando trata das lembranças proibidas, indizíveis ou vergonhosas entendendo que elas passam despercebidas pela « sociedade englobante ». In *Memória, esquecimento e silêncio. Estudos históricos*, Rio de Janeiro, V. 2, No. 3, 1989, p. 08.

coletiva sobre o tema buscando inserir suas histórias, memórias e traumas individuais. Ao narrá-los para uma sociedade, para um público, os/as sobreviventes causam um deslocamento das representações que embasam a construção de uma memória coletiva e nacional, aquela que parte dos interesses do regime vencedor e que busca ser hegemônica.

Para Lucia Murat, que sofreu na pele as torturas legitimadas pelo governo ditatorial brasileiro, o cinema é um lugar onde e através do qual ela se reinventa como sujeito, funcionando o cinema como uma escrita do eu sendo esta um veículo de transformação de si (MCLAREN, 2016), mas é também um lugar que a cineasta demarca um território com uma bandeira hasteada, um marco sinalizando a necessidade de se revisar vários pontos da história brasileira que são tecidos ainda no tempo presente, numa franca disputa de representações onde essas memórias individuais, subversivas e proibidas possam minar uma memória oficial que busca sempre calar, esquecer e silenciar os « executados »³ e sobreviventes bem como Rago nos sinaliza : « Revisitar o passado é enfrentar as disputas pela memória que se aprofundam desde então, dar sentido ao vivido, processar a experiência e elaborar o luto, inscrevendo-se a si mesma e aos companheiros definitivamente na contra-história do país » (RAGO, 2013, p. 138).

Os sobreviventes e todos que sofreram indiretamente àquele trauma carregam consigo marcas profundas capazes de dilacerar o sujeito. Embora possam ser escassas (ou até inexistentes) as ferramentas para representar ou expressar o que se passou, viveu, viu e sentiu nesse período atroz, no íntimo de cada um dos sobreviventes restou calcificado algo que não se identifica, mas que se relaciona com o vivido. Não se trata de algo visível como cicatrizes ou tatuagens que ficam numa superfície corporal, epidérmica, mas algo que se aloja numa intimidade tão profunda que ao próprio sujeito é difícil identificar esta « coisa » sem nome, indizível. O sujeito é desestruturado por este trauma a tal ponto que esse emaranhado « sem-forma » passa a fazer parte do seu « si » fazendo com que o próprio sujeito se desconheça.

A partir da calcificação do trauma no íntimo de cada sobrevivente, ao sujeito é necessário se ajustar, se enquadrar, se refazer sob a batuta deste inimigo sem forma e não localizado. O trauma que os/as sobreviventes desses eventos carregam para toda a vida é certamente a herança mais profunda que qualquer catástrofe poderia causar. É um aprisionamento com uma durabilidade que toca o eterno, uma marca tão profunda que esfacela, que dismantela o sujeito que, caso tenha forças para tal, pode passar o restante de sua vida buscando e tentando remontar seus fragmentos para seguir seu caminho como sujeito e não como um indivíduo que se sujeita ao que lhe é imposto pelo trauma. Diante de tantas lacunas emocionais e de tantas faltas (« de falta de imagens, falta de documentos, falta de verdade, falta de memória » (MARTINS, A. F.; MACHADO, P., 2014), o sujeito perde o domínio sobre si mesmo. Essa amarra com o lem-

3 Geoffrey H. Hartman em seu *Holocausto, testemunho, arte e trauma* nos traz : « Não podemos permitir que apenas as imagens feitas pelos executores habitem a memória ». In *Catástrofe e representação: ensaios*. SELIGMAN, Marcio, NESTROVSKI, Arthur (orgs.). São Paulo : Escula, 2000, p. 216.

brado e não lembrado onde os nós não são visíveis exige desses indivíduos um forte trabalho pessoal, de rememoração, de análise e de práticas e cuidados de si para desatá-los.

Partindo da noção de Freud, que considera o trauma como uma verdadeira lacuna na memória⁴, uma fenda percebida pelo sujeito como uma « ferida » que precisa cicatrizar, embora, ao mesmo tempo, não o deva ser, sob risco de morte ou loucura, entendemos que é a ausência desse pedaço da memória que destrutura o sujeito. Sem controle sobre uma parte de seu passado vivido, o indivíduo vulnerável pode assumir para os outros e até para si mesmo uma roupa-gem emprestada, dada, imposta, determinada. Assim, para reconstruir-se como sujeito, ainda que sob o risco da loucura, faz-se imperioso recuperar o vivido ressignificando no tempo presente seus traumas através de práticas e cuidados de si. Trata-se de uma dinâmica ininterrupta onde o que é esquecido passa a ser lembrado e o que é lembrado, esquece-se.

Se para alguns dos torturados/as testemunhar o vivido significa humilhação, vergonha, discriminação, isolamento social ou uma série de consequências emocionais e sociais, para outros parece ser o testemunho o único caminho para seguir existindo. Nesse caso, narrar o vivido parecer ser, além de reviver uma dor ou visitar algo que se lembra ou o que está esquecido, um enfrentamento à uma sociedade emoldurada pelo colorido dos vencedores que alijam-os para um esquecimento e silenciamento de si mesmos, pois são proibidos de lembrar-se. Lucia Murat se identifica com a última proposta : a do testemunho. Em seus filmes, ela traça uma linha nesse sentido e firma como direção o enfrentamento para o seu próprio existir. Revivendo o que se lembra e buscando lidar diretamente com seus traumas ou aquilo que não lhe é possível lembrar, a cineasta se inscreve em seus filmes utilizando o testemunho como principal estratégia a fim de se reconstruir como sujeito e dar para o público outros pontos de se olhar uma história, invertendo as perspectivas tradicionais históricas (COLLING, 2004).

4 « O trauma é justamente uma ferida na memória. (...) O trauma, para Freud, é caracterizado pela incapacidade de recepção de um evento transbordante – ou seja, como no caso do sublime: trata-se, aqui também, da incapacidade de recepção de um evento que vai além dos « limites » da nossa percepção e torna-se, para nós, algo sem-forma. » SELIGMAN, Marcio. *A história como trauma*. In *Catástrofe e representação: ensaios*. SELIGMAN, Marcio, NESTROVSKI, Arthur (orgs.). São Paulo : Escula, 2000, p. 84.



Ill. 1

Em sua filmografia, nos parece que Lucia narra seu vivido de forma mais evidente em *Que bom te ver viva* (1989), *Uma longa viagem* (2011) e *A memória que me contam* (2012). Nessas obras, é possível percebermos que Lucia lida com suas memórias utilizando diversos recursos narrativos : uso de material de arquivo, uma atriz que funciona como seu alterego, sua própria presença e voz em cena, entrevistas com seu irmão e com suas amigas ex-militantes. Em cada um desses títulos, a cineasta modula o uso de tais recursos, como em *Que bom te ver viva* (1989) quando Lucia prefere narrar suas memórias e de outras mulheres que como ela foram torturadas pelo regime e desafiar o público através de um alterego (a atriz Irene Ravache). Murat coloca Ravache encarando diretamente a câmera para que não reste dúvida para o espectador que aquelas frases são dirigidas a ele: « Essa é minha história e vocês vão ter que me suportar! » ou « Afinal, onde você estava nos anos sessenta? », ou em *Uma longa viagem* que Lucia prefere se colocar em cena narrando para o público em primeira pessoa seu vivido, ou, ainda, em *A memória que me contam* filme no qual a cineasta lança mão do uso de material de arquivo em vários momentos do filme deixando transparente que aquelas memórias são dela, de seus amigos íntimos e também de um coletivo. Dessa forma, Lucia se faz presente em seus filmes dando seu testemunho, invertendo a perspectiva histórica, pois aqui o ponto de vista da história é o de uma mulher, ex-militante, que foi torturada e presa pelo regime ditatorial brasileiro.



III. 2

É sabido que o silêncio, o não falar sobre aqueles horrores sofridos, contribui para uma espécie de apagamento desse período da história e do/a próprio/a sobrevivente. Para evitar o apagamento e silenciamento de sua própria história, Murat luta em sentido contrário, criando em sua filmografia camadas de outras existências mobilizando afetos e construindo um lugar para ela mesma a partir do qual ela revisita suas memórias e traumas, provocando e modificando no tempo presente a si mesma e o próprio público. Nesse território demarcado pela cineasta, o exercício de poder e força são dela e não da repressão, um lugar de afetos que se mobiliza e se direciona ao encontro do esquecimento e silenciamento (de si mesma até) proposto por uma memória social cujos contornos foram dados pelos vencedores. Entre apagamentos e manutenção de palavras quem terá contado esta história? Se os vencedores colocam suas memórias nos principais meios de comunicação, em seu próprio filme é Lucia Murat que detém o poder da fala testemunhando suas histórias, memórias e traumas.



III. 3

Para a cineasta, as marcas que a tortura provocou em seu íntimo não podem e nem devem ser esquecidas, ainda se isto fosse possível, pois o que aconteceu jamais deve tornar a acontecer. Como ela mesma diz: « Acho que esse horror a gente deve preservar a vida inteira ».⁵ Esse seu esforço numa via de mão dupla onde a cineasta trafega entre a memória e o trauma, se equilibrando entre aquilo que ela lembra e aquilo que lhe escapa, que é indizível, está presente em praticamente toda sua filmografia. Se em *Que bom te ver viva, Uma longa viagem* e *A memória que me contam*, o testemunho de Lucia se dá de forma mais evidente, no restante de sua filmografia é possível perceber a violência e a intolerância como pano de fundo de grande parte de suas tramas. Desde *Brava gente brasileira* (2000) que conta a história de um cartógrafo português que chega ao Brasil no século XVIII passando a lidar com uma cultura desconhecida para ele, ao *Praça Paris* (2017) que leva para um consultório de psicologia da Universidade Estadual do Rio de Janeiro a história de uma personagem moradora de periferia e toda a violência sofrida durante sua infância e em seu dia a dia, Lucia lida com suas memórias e seus traumas pessoais provocados pela dura experiência com a violência sofrida durante o período em que foi presa e torturada.

Nesta esteira das imagens, Murat materializa os corpos tidos como indivíduos anônimos e os revela como sujeitos que seguem desafiando a história que se contrói no presente a respeito de um passado vivido por eles. Suas histórias ficam inscritas nos filmes de Lucia bem com a sua, extrapolando aquilo que é circunscrito a uma memória individual para uma outra agora coletiva. As imagens produzidas pela cineasta desenham um corpo sólido de memórias de pessoas que até então tinham seus corpos utilizados para contar a história dos vencedores que desenhavam e nomeavam os lugares que esses corpos poderiam ocupar. Nos filmes de Murat, ao contrário, quem desenha espaços e lugares para estes sujeitos é a própria cineasta quando rompe fronteiras entre individual/coletivo, privado/público e razão/emoção, possibilitando assim o surgimento de outras subjetividades.

« Plantar, colher, fenecer, recomeçar »⁶

Plantar, colher, fenecer, recomeçar, frase atribuída a uma tia de Lucia, demarca no filme o momento em que o Brasil passou a viver a chamada fase da abertura política. Essa fase culminou com a promulgação da Constituição de 1988 e teve seu início em 1974, mesmo ano em que Lucia saiu fisicamente da prisão. Sobre suas memórias do período vivido no claustro, da relação com sua família durante esse tempo e das marcas causadas pelo trauma a todo seu núcleo familiar, em especial à sua mãe e aos irmãos Miguel e Heitor, algumas

5 MURAT, Lucia. Trecho de entrevista concedida ao programa 3a1 da TVBrasil em 2012. Visualizado em dezembro de 2017 no <https://www.youtube.com/watch?v=CAvioUUj6PQ> - 28'50".

6 MURAT, Lucia. *Uma longa viagem*, 2011 - 34

delas nos parecem mais urgentes no processo de rememoração e constituição narrativa de Lucia e, por consequência, guiarão nossa análise: a suposta desestrutura familiar causada por sua prisão e as relações de gênero que envolvem uma mulher presa. Como é possível recomeçar após a experiência da prisão e da tortura? Que marcas a prisão deixou no corpo de Lucia, mesmo estando fisicamente fora do claustro? Em que medida a experiência de Lucia, e que ela reelabora no filme, traduz as relações de gênero construídas no sistema prisional? E a mãe, a mulher que está fora do claustro mas que mesmo assim o vivencia em seu cotidiano?

Nos primeiros minutos do filme ouve-se Heitor dizer por três repetidas vezes: « minha irmãzinha querida » e logo em seguida a afirmação: « Lucia não destruiu família alguma ». A opção de Lucia por iniciar sua longa viagem — que também é a de Heitor, a de sua mãe e a de Miguel — com fotos da família e com as cartas enviadas à mãe aponta para uma forte relação de afeto entre eles, e que além do sentimento familiar, têm em comum o fato dos três irmãos terem sido presos em algum momento de suas vidas, ou em vários, como o caso de Heitor. A prisão de Lucia, contudo, tem muito mais peso e significado para a família do que as dos irmãos, a ponto de ser o estopim da ida de um deles para o exterior. A família, em um curto espaço de tempo, perdeu sua nuclearidade e passou a conviver, de perto e cotidianamente, com a rotina do sistema prisional, além da distância e ausência não só dela mas também de Heitor. Por outro lado, na frase « Lucia não destruiu família alguma » reside o primeiro dos vários depoimentos que contribuem para a construção da que consideramos a principal linha narrativa tecida no filme : ela reelabora essa relação com seu passado e demarca um território comum em sua filmografia — o de uma jovem que se tornou cineasta após ter vivido o cárcere e a tortura durante o período ditatorial brasileiro e que, além de ter sobrevivido a ele, dedicou-se a construir narrativas pessoais a partir de sua vivência feminina. Com a frase, ela nos invoca, espectadores, a acompanhar essa viagem que atravessa a história de sua família.

Presa em março de 1971, Lucia permaneceu três anos no cárcere ao mesmo tempo em que seu irmão era mantido afastado da família, residindo fora do Brasil e vivenciando diversos tipos de experiências, em especial as várias viagens que fez pelo mundo até chegar a seu destino final: a Índia. No filme, o ator Caio Blat interpreta Heitor durante esse tempo passado, narrando suas experiências através da leitura de trechos das cartas enviadas à família e também de imagens de arquivo e de documentos audiovisuais que nos remetem à época e aos locais visitados. Lucia optou por projetar essas imagens em estúdio, mesmo local em que o personagem geralmente aparece, não sendo raros os momentos em que as imagens se sobrepõem sobre o corpo de Blat. Elas permitem que os lugares e memórias sejam revisitados a partir de uma perspectiva afetiva nessa proposta de direção desenhada por Lucia, na qual Heitor-personagem e Heitor no tempo presente nos são apresentados fora de uma proposta geográfica ou meramente ilustrativa, compondo um importante arco dramático do filme, o principal deles. A construção desse arco dramático, que dedica grande parte do tempo de tela do filme a Heitor, evidencia uma estratégia de representação construída por

Lucia para falar de si mesma e de sua experiência no cárcere calcada na ideia da ausência. *Uma longa viagem* não trata da prisão de Lucia como tema central mas constrói sua narrativa a partir disso e desenvolve-se a partir de alguns de seus desdobramentos, em especial as viagens e os deslocamentos de Heitor. Assim, tanto essa ausência quanto a personalidade dos depoimentos são marcas narrativas fortes e que conduzem nossa proposta de entendimento do filme, afinal o pessoal é político!

Sobre o que nos é dito durante o filme da experiência de Lucia na prisão, é importante destacar que a diretora opta na maioria das vezes por apresentar-se ao espectador já no tempo presente, quando aparece em vários planos, seja por sua aparição física na tela ou por ouvirmos sua voz enquanto ela entrevista Heitor. Como memória do tempo passado, do período em que esteve presa, Lucia resgata, logo nos primeiros minutos da narrativa, uma foto em que aparece ao lado de Angela Davis, filósofa e professora americana reconhecida por sua grande contribuição na luta pelo direito das mulheres, pela não discriminação racial e também em prol do abolicionismo penal. Angela, acusada de terrorista de alta periculosidade, foi condenada pela justiça americana também em 1971 e sua aparição no filme não nos parece ocasional:

Me apaixonei por Angela Davis e George Jackson e por toda a história. Presa como ele, sentia a força daquelas cartas que falavam de um amor que não podia se realizar. Eu queria ser Angela Davis. Eu chorei muito quando a conheci num pequeno teatro de Nova Iorque ao assistir uma peça que a homenageava. Só um pouco menos do que chorei quarenta anos antes numa cela da vila militar. Tínhamos conseguido que entrasse clandestinamente um rádio na cadeia e a gente ouvia todo dia de manhã bem cedinho as poucas e censuradas notícias brasileiras e algumas internacionais.⁷

Seguindo esse caminho apontado por Lucia, partimos da leitura de Angela Davis, em especial de seu livro « Estarão as prisões obsoletas? », para tratar de questões de gênero e a forma como o sistema prisional se estrutura a partir dele, tema discutido por Angela no quarto capítulo da obra.

Foi me dito que nunca sairei da prisão se eu continuar a lutar contra o sistema. Minha resposta é que se deve estar viva para sair da prisão e nosso padrão atual de cuidados médicos é equivalente a uma sentença de morte. Não há escolha senão continuar... As condições internas da instituição continuam a invocar memórias de violência e opressão, muitas vezes com resultados devastadores. Ao contrário de outras mulheres encarceradas que se apresentaram para revelar suas impressões da prisão, eu não me sinto 'mais segura' aqui porque 'o abuso parou'. Não parou. Mudou de forma e seguiu de forma diferente mas é tão insidiosa e penetrante na prisão como sempre foi no mundo em que conheço fora dessas paredes. O que acabou foi minha ignorância dos fatos

7 MURAT, Lucia. *Uma longa viagem*, 2011 – 6'43

sobre o abuso e minha vontade de tolerá-lo em silêncio (BUNNEY apud DAVIS, 2018: 65).

Com a citação acima, extraída do livro de Marcia Bunney, Angela abre o capítulo e inicia sua proposta de reflexão sobre o claustro feminino. Dela, várias passagens se apresentam em consonância à experiência de Lucia, desde a necessidade de estar viva e de não ter escolha senão continuar até as memórias de violência e opressão e seus resultados devastadores. A ação de Lucia diante de seus próprios resultados é seguir a carreira de cineasta e expor, por meio de seus filmes, sua experiência de trauma. Em *Uma longa viagem*, a maneira escolhida para não tolerar o abuso em silêncio é roteirizar, produzir e dirigir o filme, colocando seu corpo e afetos na construção da narrativa, e não só a si mesma mas também a seu núcleo familiar que convive com a relação prisão-liberdade. Estaria Lucia livre após ter deixado fisicamente a prisão? Estaria sua mãe livre por não estar no claustro? Estaria Heitor livre enquanto vive no exterior por decisão da família e percorre tantos destinos pelo mundo?

A montagem do filme evidencia algumas dessas propostas da relação prisão-liberdade: em uma das passagens a narrativa se passa em 1972, momento em que Heitor retorna ao Brasil para uma visita, e é justamente quando Lucia fala de sua experiência na cadeia militar. Em seguida, após tratar brevemente do movimento das Diretas-Já, Lucia se questiona como é possível ligar o presente com o passado. Na sequência, Heitor é preso em Amsterdã e há um corte para um depoimento dele em que afirma, no tempo presente, que achou a prisão boa, já que tinha cinema, televisão e tocava rock o dia todo. Em seguida Lucia rememora o tempo em ficou presa em Bangu e quando Heitor, já no Brasil e extraditado, vai visitá-la. Por fim, enquanto ele volta a viajar, ela permanece presa.

Quando o recorte temporal da narrativa já se passa em 1974, Heitor novamente está de volta ao Brasil após várias outras viagens enquanto Lucia finalmente sai da prisão. Na sequência seguinte, ouve-se Caetano Veloso cantando « eu não vou morrer tão cedo » enquanto Lucia vivencia momentos ao ar livre e fala da importância da liberdade. Já Heitor volta a viajar e novamente é preso por tráfico de drogas. Não se revela, por parte da família de Lucia, uma grande preocupação com as prisões do irmão, o que evidencia um dos argumentos construídos por Angela Davis em seu texto, quando a autora trata da expansão contemporânea das prisões em todo o mundo e da necessidade de se examinar aspectos históricos e ideológicos da punição estatal imposta às mulheres:

Desde o final do século XVIII, quando, como vimos, a prisão começou a emergir como a forma dominante de punição, as mulheres condenadas foram representadas como essencialmente diferentes dos homens presos. (...) a criminalidade masculina sempre foi considerada mais « normal » do que a criminalidade feminina. Sempre houve uma tendência a se considerar as mulheres que foram publicamente punidas pelo Estado por seus maus comportamentos como significativamente mais aberrantes e muito mais ameaçadoras (DAVIS, 2018: 71).

Dessa criminalidade feminina, que do ponto de vista social fere mais, agride mais e que é considerada mais aberrante e ameaçadora que a de um homem, outra importante diferença de gênero no sistema prisional merece atenção: as formas de punição feminina que não foram reconhecidas como tal, apesar de rotineiras. Exemplo disso, discorre Angela, são os encarceramentos de mulheres em instituições psiquiátricas em proporções maiores que as dos homens, pois enquanto os desvios deles são considerados como atos criminosos os desvios delas são relacionados à loucura. Dessa relação prisão-loucura, Lucia afirma que « mais digno teria sido ficar louca depois de estar presa », reflexão presente também *Que bom te ver viva* (1989), primeiro longa metragem da diretora em que o questionamento « como é possível sobreviver sem enlouquecer? » aparece em várias passagens do filme e nas experiências de várias mulheres que vivenciaram em seus corpos a tortura sexual.

O caráter da punição baseado no gênero, ou seja, na forma como se deve punir uma mulher, reflete e aprofunda ainda mais a estrutura de gênero opressora da sociedade em geral. Atrelada à prática da punição que não é reconhecida como tal, esse caráter ganha ainda mais força. As práticas cotidianas das mulheres presas, e as das que vivenciam o claustro mesmo estando fora dele, evidenciam aspectos significativos dessa organização do ato de punir voltados às mulheres. No filme, se tem por um lado a prisão de Lucia e todos seus desdobramentos, como a suposta desestruturação de seu núcleo familiar e o afastamento de Heitor como uma punição explícita ao seu ato transgressor, e por outro a figura de sua mãe, presente mesmo sem ser posta em quadro. Pelas falas dos irmãos é possível perceber a condição dela nesse cenário: rememorando o tempo que esteve presa, Lucia se ressentia por tudo o que a mãe precisou passar: certamente o enfrentamento ao preconceito em relação à filha presa, as idas à prisão, a ausência e distanciamento de seus filhos. As cartas enviadas por Heitor e que motivam Lucia a realizar o filme, são destinadas a ela, a mãe, e não ao pai, por exemplo. A ele cabem os agradecimentos de Heitor pelo apoio financeiro. Nesse sentido, ela também vive uma experiência de claustro, condição que Marcela Largarde, em *Los cautiverios de las mujeres*, denomina de cativa e que percebe como território comum a todas as mulheres, visto que todo cativo implica uma prisão:

O conceito de liberdade traduz-se em definir mulheres como presas. No mundo patriarcal das relativas liberdades masculinas e da natural capacidade dos homens e das instituições tanto para obrigar quanto para proibir as mulheres, elas estão presas, embora que não tenham cometido delito algum. Mesmo no nível simbólico, o delito, ou a falta cometida pelas mulheres e que as coloca na qualidade de presas, é sua diferença genérica na relação com o paradigma patriarcal (LAGARDE, 2014: 641).

O claustro da mãe, condicionado pelo distanciamento e pela saudade, certamente foi amenizado pela soltura de Lucia e, mais ainda, quando traz Heitor

de volta para casa, após ter ido à Índia buscá-lo, já em 1978, ano que se encerra a longa viagem desses irmãos mas que, de certa forma, dá início a outra, já que, como afirma a própria Lucia, todos eles precisarão viver com os efeitos colaterais.

Sobre esses efeitos e suas consequências, um trabalho necessário e importante para o resgate e construção da memória sobre as violências e práticas repressivas promovidas pelo Estado durante a ditadura no Brasil foi a criação da Comissão Nacional da Verdade em 2011, que formulou vinte e nove recomendações para que o Estado possa promover justiça com relação aos crimes ocorridos no período. Acatar e instituir essas recomendações são fundamentais para que o Estado e a sociedade possam se reconciliar com seu passado autoritário, impedindo que a impunidade, as violações de direitos humanos e as práticas violentas e repressivas persistam no presente ou voltem a acontecer.

Em 2013 Lucia deu seu depoimento à CNV e decidimos por finalizar este texto com um trecho de sua fala. Ditadura nunca mais. Tortura nunca mais.

A tortura era uma prática da ditadura e nós sabíamos disso pelo relato dos que tinham sido presos antes. Mas nenhuma descrição seria comparável ao que eu vim a enfrentar. Não porque tenha sido mais torturada do que os outros. Mas porque o horror é indescritível. Quando cheguei no DOI-CODI, não sabia onde estava, só fui descobrir mais tarde, que era o Quartel do Exército, localizado na Rua Barão de Mesquita, que existe até hoje. [...]

De tempos em tempos, me baixavam do pau de arara. Lembro que o médico entrou e me examinou. Aparentemente fui considerada capaz de resistir pois a tortura continuou. Mas quando eu saí do pau de arara, eu estava parálitica. Minha perna direita tinha inchado muito e depois foi diagnóstica uma flebite. Eu não conseguia mexer a perna, estava muito machucada, com febre muito alta e com os pulsos abertos por causa do pau de arara.

Eu não sei bem o que se passou quando eu voltei. As lembranças são confusas ... eu não sei muito bem como era possível, mas sei que tudo ficou pior. Eles estavam histéricos. Eles sabiam que precisavam extrair alguma coisa em 48 horas senão perderiam o meu contato. Gritaram, me xingaram, me puseram de novo no pau de arara. Mais espancamento, mais choque, mais água e dessa vez entraram as baratas.

Passados esses primeiros dias, eu fui largada no corredor de capuz. Eu estava meio desmaiada, meio dormindo até que fui levada para a enfermaria. Com certeza eu fui salva por circunstâncias não pela vontade deles. Podíamos morrer a qualquer momento, por isso nos mantinham incomunicáveis em todo este período e por isso negavam nossa prisão. Para eles que eram dos de nossas vidas e de nossas mortes seria apenas mais um acidente como tantos que aconteceram.

Na enfermaria, os médicos que me trataram eram os mesmo que nos assistiam na sala de tortura : Amilcar Lobo e Ricardo Faial.

Melhorei. A perna desinchou. Eu fui transferida para a base aérea de Salvador. Eu estava com a perna muito fina, sem controle no pé, a cintura torta, como se eu tivesse tido paralisia infantil. Achei que as torturas tinham terminado quando me avisaram que eu voltaria para o Rio.

Quando eles entraram na cela em Salvador, já meu puseram o capuz. Fui levada aos trancos para o avião e durante todo o trajeto era ameaçada de ser jogada para fora. Me levantavam da cadeira, me levavam até um lugar onde devia ser a porta de emergência do avião, fingiam que abriam, diziam que iam abrir, voltavam, me sentavam e recomeçavam.

Em algum momento me perguntaram pelo Paulo, nome de guerra de Stuart Angel Jones, meu companheiro. E eu percebi que ele tinha caído. Depois, no Rio, nunca mais me perguntaram por ele. Stuart tinha sido assassinado. Eu só soube depois.

Assim um dia me mandaram eu me vestir. Nós usávamos um macacão na prisão. E eu fui levada por um grupo de soldados da Polícia do Exército para Auditoria da Marinha.

Quando eu cheguei na Auditoria, eu não andava, minha perna continuava atrofiada, eu tinha hematomas e ferimentos pelo corpo. Me levaram para uma sala onde estavam meus pais e meu advogado. Sempre rodeada pelos soldados da PE, eu pedi por favor para que eles tentassem me tirar do DOI-CODI e me levassem para o Hospital Militar. Eu sabia também que aquele momento era a única chance que eu teria de denunciar as torturas com uma prova real. Eu era a prova real da tortura.

Eles não podiam mais me matar porque eu já estava oficialmente presa, o que, no entanto, não tinha a menor importância pra mim. Importante era eu sabia que eu ia voltar a ser torturada e que eles deveriam estar furiosos com o meu depoimento.

E é impressionante a capacidade deles de sempre inventarem alguma coisa diferente, alguma coisa que vai te deixar pior ainda.

Quando cheguei na sala de tortura, estavam todos juntos e enlouquecidos. Releio este depoimento e vejo que a todo momento eu digo que foi a pior coisa que eu vivi na vida. Bom, de novo, este momento foi o pior momento que vivi na vida. Eles me fizeram representar o que eu tinha feito na Auditoria, como se tivesse sido uma representação, uma mentira, uma palhaçada. Eles gritavam: Ah, agora faz mais cara de choro. Não está suficiente. Você fez mais cara de choro que essa lá. Manca mais, cara, você mancou muito mais, filha da puta.

Eu fiz tudo que eles mandaram. Eu fiz tudo. A sensação é que eu tinha perdido inteiramente minha identidade porque quando a dor

é transformada em piada com a sua ajuda, é como se nada mais tivesse sentido (MURAT, 2013).

Œuvres citées

- DAVIS, Angela, *Como o gênero estrutura o sistema prisional. Estarão as prisões obsoletas?* Tradução de Marina Vargas, Rio de Janeiro, Difel, 2018.
- COLLING, Ana Maria, *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro, Rosa dos tempos, 1997.
- FOUCAULT, Michel, *A coragem da verdade*. São Paulo, Martins Fontes, 2017.
- LAGARDE Y DE LOS RIOS, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, 5ª edição, México, D.F., Siglo XXI, UNAM, 2014.
- MARTINS, A. F., MACHADO, P., Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura, *Galaxia*, São Paulo, *Online*, n. 28, p. 70-82, dez. 2014.
- MCLAREN, Margaret, A. *Foucault, feminismo e subjetividade*, São Paulo: Intermeios, 2016.
- NESTROVSKI, Arthur, SELIGMAN-SILVA, Marcio (dir.). *Catástrofe e representação: ensaios*, São Paulo, Escuta, 2000.
- POLLAK, Michael, « Memória, esquecimento e silêncio », *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, no. 3, 1989.
- RAGO, Margaret, *A aventura de contar-se. Feminismos, escrita de si e invenções de subjetividade*. Campinas, Editora Unicamp, 2013.
- SELIGMAN, Marcio, NESTROVSKI, Arthur (orgs.), *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.
- SELIGMAN, Marcio, « A história como trauma », in SELIGMAN, Marcio, NESTROVSKI, Arthur (dir.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.
- VEIGA, Ana Maria, « A história oral visita o cinema: *Que bom te ver viva* e *Los Rubios* » *Revista Observatório*, Palmas, v. 2, no. 1, p. 118-137, 2016.
- VEIGA, Roberta, « Autobiografia 'não-autorizada': por uma experiência limiar no documentário na primeira pessoa », *Revista Doc On-line*, n. 19, 2016, <http://www.doc.ubi.pt>, p. 42-59.

Filmografia

Brava gente brasileira (2000)

Que bom te ver viva (1989)

Uma longa viagem (2011)

A memória que me contam (2012)

Praça Paris (2017)

Interview

MURAT, Lucia. Trecho de entrevista concedida ao programa 3a1 da TVBrasil em 2012. Visualizado em dezembro de 2017 em <https://www.youtube.com/watch?v=CAvioUUj6PQ> – 28’50”.

Témoignage

MURAT, Lucia, PANDOLFI, Dulce, Trecho de depoimento concedido à Comissão Nacional da Verdade em 2013, visualizado em novembro de 2017 em <https://www.youtube.com/watch?v=ZwyKtFdZrKk> – 16’43”.