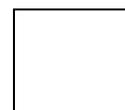


UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM

RAFAELLA MARIA BOSSONELLO BIANCHINI

O DOCUMENTÁRIO POLÍTICO-EPISTOLAR DE LUCIA MURAT:  
Uma análise de *Uma longa viagem* (2011)

SÃO CARLOS - SP  
2020



RAFAELLA MARIA BOSSONELLO BIANCHINI

O DOCUMENTÁRIO POLÍTICO-EPISTOLAR DE LUCIA MURAT:  
Uma análise de *Uma longa viagem* (2011)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, ao Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Imagem e Som na linha de pesquisa em Narrativa Audiovisual.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Josette Maria Alves de Souza Monzani.



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

---

### Folha de Aprovação

---

Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Rafaella Maria Bossonello Bianchini, realizada em 31/08/2020.

### Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani (UFSCar)

Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire (UNICAMP)

Prof. Dr. Leandro Rocha Saraiva (UFSCar)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som.

---

Para a Jô e em memória de Valdir Baptista.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida durante os meus estudos, fundamental para o desenvolvimento desse trabalho e para minha vida acadêmica.

Agradeço aos Governos dos Presidentes Luís Inácio Lula da Silva e Dilma Vana Rousseff pelo respeito e zelo com nosso Ministério da Educação e pelas inúmeras oportunidades que foram concedidas para a equidade do acesso ao Ensino Superior. São incontáveis histórias e sonhos dos quais são responsáveis: a verdade vencerá.

Aos Orixás por toda proteção e força ao longo desta caminhada.

Aos colegas de Mestrado: Guilherme Bonini, Mário Righetti e Paulo Delfini pelo apoio que me prestaram em várias ocasiões e por dividirem comigo a honra de serem orientados pela Profa. Dra. Josette Monzani.

À amiga Paula Buono Conde Moroizumi pelos açaís, risotos, risadas na varanda, por ser como uma irmã para mim e pela jornada que compartilhamos ao longo dos anos.

À amiga Maria Eli Bellia pelo incondicional apoio, pelas longas conversas, pelos livros e por torcer tanto por mim e pelos meus projetos. É sempre um aprendizado.

À amiga Ana Marisa Simioni por todo carinho e por acreditar em mim desde sempre.

Ao amigo César Vicente: meu irmão de alma e anjo, que nunca me permitiu cair.

Aos amigos Sillas de Paula, Taícy Gouveia e Thiago Ernesto que, apesar da distância, continuam sendo família.

Aos amigos Karen Fernanda, Tamires Menezes e Igor Luis Seemann, meus revolucionários favoritos, pelo carinho e pela gentileza que sempre tiveram por mim e por caminharem comigo nas tantas lutas em comum.

Aos amigos Michel Labaki e Beatriz Cintra Labaki por toda contribuição pelas lutas estudantil e democrática no país e por sempre terem sido tão maravilhosos comigo.

Aos amigos Simão Pedro Chiovetti e sua esposa Vilma, pelo apoio durante minha trajetória de estudos na Graduação, pelo carinho comigo e com minha família e também por todo conhecimento, histórias e lutas que dividimos ao longo dos anos.

Ao amigo João Batista dos Santos, o Barroca, por acreditar em mim e nos meus estudos, por me auxiliar em vários momentos importantes e por nutrir uma amizade tão bonita e sincera com meu pai há tantos anos. Você é parte da minha família. Muito obrigada, por tudo. Toda minha admiração e respeito.

Ao amigo Julio Valério Neto por todos os cafés na Loretto, pelas conversas, compreensão e pela segurança que me transmite mesmo nos momentos mais difíceis. Enfim, agradeço por nos esbarrarmos naquele hospital.

Ao amigo Luiz Henrique Monzani, do qual serei eternamente grata pelo acolhimento em São Carlos, pelas conversas inteligentes (inclusive as filosóficas) e por tudo que fez por mim. Sem a sua amizade, nada disso seria possível. Você é tão brilhante quanto os seus pais.

Aos meus pais, Ribamar Bianchini e Cilene de Cássia Bossonello Bianchini, por serem as pessoas que são. Meu amor e admiração são tamanhos que seria impossível expressar em palavras. É um privilégio ser filha de vocês. É um privilégio ser antifascista junto com vocês.

Aos membros da minha banca: Prof. Dr. Leandro Saraiva, já presente em minha qualificação, e Prof. Dr. Marcius Freire, pela disponibilidade e pela honra. Nutro profunda admiração pelos seus trabalhos.

Ao Prof. Dr. Valdir Baptista – *in memoriam* – pelo privilégio de tê-lo conhecido, pelos ensinamentos, pela presença em duas de minhas bancas – na Graduação e na Qualificação do Mestrado – pela amizade, gentileza e, acima de tudo, pelo seu legado. Sempre o guardarei com carinho em minha memória.

Por último – e devo admitir – o mais importante: meu agradecimento à minha Orientadora Profa. Dra. Josette Monzani. Assim como nos agradecimentos aos meus pais, eu jamais saberia como expressar meu afeto e minha admiração no papel. Portanto, essas palavras são muito pouco. Você foi e é imprescindível, presente, constante, compreensiva e amiga. Você me acolheu com carinho. Direcionou meus estudos com todo zelo do mundo e me trouxe a segurança de Oyá apenas num olhar. Obrigada por ser quem você é, para mundo, para a Academia e para mim. À Jô e também ao Luiz Roberto Monzani, enfim à família Monzani: todo meu coração.

*Se fôssemos infinitos*

*Fôssemos infinitos*

*Tudo mudaria*

*Como somos finitos*

*Muito permanece*

Bertolt Brecht

## RESUMO

No documentário *Uma longa viagem* (2011), de Lucia Murat, múltiplas camadas de recursos narrativos, estéticos e de recolha de arquivo (como fotografias de acervo pessoal e excertos de obras audiovisuais de fontes externas; depoimentos; performance; narração verbal; edição de imagens e de sons por sobreposição e justaposição temática alternada, entre outros modos) acessam e esmiúçam memórias em busca de uma releitura do passado motivada pela narrativa epistolar familiar, daí extraindo significações múltiplas e atuais. Assim como as diversas camadas de recursos narrativos, a obra perpassa instâncias coletivas e pessoais de memórias sobreviventes: a do passado histórico e político-social dos anos de 1960 e 1970, a geracional e a pessoal e familiar. Esta pesquisa se destina a uma análise narrativa ético-estética do filme de Lucia Murat visando estabelecer o conceito de um documentário político-epistolar contemporâneo.

**Palavras-chave:** Lucia Murat. Narrativa epistolar. Filme epistolar. Memória e cinema. Documentário Contemporâneo. História brasileira do século XX.

## ABSTRACT

In the documentary *A Long Journey* (2011), by Lucia Murat, multiple layers of narrative, aesthetic, and archive collection resources (such as photographs from personal collections and excerpts from audiovisual works from external sources; testimonials; performance; verbal narration; image editing) and sounds by overlapping and alternating thematic juxtaposition, among other ways) access and crush memories in search of a rereading of the past through the epistolary narrative, hence extracting multiple and current meanings. Like the multiple layers of narrative resources, the work permeates collective and personal instances of surviving memories: the historical and social political past of the 1960s and 1970s, the generational and the personal and family. This research is intended for a narrative and aesthetic analysis of Lucia Murat's film in order to establish the concept of a contemporary political-epistolary documentary.

**Keywords:** Lucia Murat. Epistolary narrative. Epistolary film. Memory and Cinema. Contemporary. Documentary. Documentary and History. Brazilian History of The Twentieth Century.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Jovem Heitor (Caio Blat) andando pelo corredor da casa, observando fotografias e quadros.....	64
Figura 2 – Jovem Heitor (Caio Blat) adentrando ao escritório e desaparecendo de cena.....	64
Figura 3 – Heitor escrevendo à mesa do escritório.....	64
Figura 4 – Plano detalhe no papel em que Heitor escreve.....	64
Figura 5 – Imagem de abertura do filme que se modifica pouco a pouco com as sobreposições.....	65
Figura 6 – Imagem de abertura ganha cada vez mais sobreposições textuais.....	65
Figura 7 – Imagem de abertura do filme ganha a <i>textura</i> de papel com informações textuais.....	65
Figura 8 – Heitor jovem pensa em quais palavras usar para a escrita da carta.....	66
Figura 9 – Heitor jovem escreve o texto da carta tal qual a carta existente no plano do presente diegético.....	66
Figura 10 – Heitor jovem quebra a quarta parede e continua o texto da carta sem escrever, apenas olhando em direção ao espectador.....	66
Figura 11 – Lucia Murat retorna à Bangu de hoje e lê <i>Letters from prison</i> , de George Jackson, assim como fez no passado, enquanto era presa política.....	67
Figura 12 – Vídeo de acervo jornalístico dos protestos de rua, nos EUA.....	67
Figura 13 – Vídeo de acervo jornalístico dos protestos de rua, nos EUA.....	67
Figura 14 – Vídeo de comício dos Panteras Negras, nos EUA.....	67
Figuras 15 e 16 – Foto de Angela Davis no palco de um comício político, dirigindo-se a uma multidão.....	67
Figura 17 – Foto de cartaz de “procurada pela FBI”, com Angela Davis sendo tratada como “criminosa”.....	68
Figura 18 – Foto de pessoas segurando faixas protestando pela liberdade da ativista Angela Davis.....	68
Figura 19 – <i>Bottom</i> onde se lê “FREE ANGELA”.....	68
Figura 20 – Vídeo de jovens protestando a favor de Angela Davis.....	68
Figuras de 21 a 24 – Vídeo de jovens protestando pela liberdade de Angela Davis.....	68
Figuras 25 a 30 – A prisão de Bangu nos dias atuais. Na cena, a porta da cela de Lucia Murat se abre e vemos um rádio noticiando a morte de George Jackson, preso político nos EUA. A	

mão da cineasta Lucia Murat desliga o rádio, em uma representação do acontecimento passado.....	69
Figura 31 – Heitor jovem escrevendo carta para família.....	70
Figuras 32 e 33 – Jovem Heitor em cenário enquanto escreve carta. Há apenas narração <i>off</i> e o ator não fala em cena.....	70
Figura 34 – Heitor jovem interagindo com projeção. Não fala em cena, apenas narra <i>off</i> .....	70
Figura 35 – Jornal da época com informação sobre os espões russos citados por Heitor.....	71
Figuras 36 e 37 – Heitor jovem interagindo com a projeção do filme <i>OK vs KO</i> (1973), de Luciano Figueiredo e Oscar Ramos.....	71
Figura 38 – Fotografia do acervo familiar de homens da família indo caçar.....	72
Figuras 39 e 40 – Texto da carta de Heitor é projetado no cenário em que o ator que interpreta Heitor jovem está escrevendo a mesma carta.....	72
Figuras 41 e 42 – Heitor jovem escreve e fala o texto da carta que está projetada nas paredes do cenário, colocando em cena camadas de memórias possíveis.....	72
Figuras de 43 a 46 – Continuação da sequência de imagens das Figuras 41 e 42.....	73
Figuras 47 e 48 – O ator interpreta sobre a narração <i>off</i> da carta que é projetada nas paredes do cenário.....	73
Figura 49 – Heitor jovem interpreta texto de carta em cenário que projeta o envelope desta até mesmo sobre seu próprio corpo/pele.....	73
Figuras 50 e 51 – Heitor jovem escreve, o texto surge em narração <i>off</i> e na projeção sobre o cenário.....	74
Figura 52 – Heitor jovem à frente de tela que projeta, em sua pele, cartas, postais e fotografias mandadas por ele em cartas.....	74
Figura 53 – Heitor jovem no Afeganistão (ou melhor, em cenário que projeta referências ao país).....	74
Figura 54 – Heitor jovem em hospedaria durante uma de suas viagens.....	74
Figura 55 – Heitor jovem é sombra disforme – que parece correr de bicicleta por São Francisco –, nos EUA, que é projetada em vídeo numa possível tela no cenário.....	75
Figuras 56 e 57 – Vídeos e fotos de acervo de Notting Hill, Londres.....	75
Figuras 58 e 59 – A diretora com algumas das cartas e cartões em mãos, enquanto entrevista Heitor.....	75
Figuras de 60 a 64 –Continuação da sequência das Figuras 58 e 59.....	76

Figuras 65 e 66 – Heitor jovem escrevendo e interpretando o texto da carta, ao mesmo tempo em que referencia o livro de Margaret Mead.....	76
Figura 67 – Heitor em sua juventude, sobre colagens que fazem referências às correspondências.....	77
Figura 68 – Heitor jovem observa as fotografias nas paredes, pouco antes de desaparecer de cena.....	85
Figura 69 – Acervo familiar compondo um segundo “quadro” de imagem com os objetos cênicos.....	85
Figura 70 – A mãe e o pai de Lucia em fotografia de acervo, tendo ao fundo o livro <i>Cleópatra</i> .....	86
Figura 71 – Fotografia de infância dos três irmãos, tendo atrás, no comentário visual, o livro <i>Os três mosqueteiros</i> .....	86
Figura 72 – Imagem de infância dos irmãos Murat (uma “fumacinha” parece sair da cabeça de Heitor).....	86
Figura 73 – Imagens de rito religioso católico dos irmãos Miguel e Heitor.....	86
Figura 74 – Foto de Lucia em cerimônia importante.....	86
Figura 75 – Foto de casamento dos pais.....	86
Figura 76 – Foto de Miguel na infância, já parecendo mais “formal” do que os outros irmãos.....	87
Figura 77 – Foto de Heitor na infância sobre um mapa-múndi, fazendo remeter às viagens que realizou como “o irmão viajante”.....	87
Figura 78 – Lucia com câmera fotográfica amadora em momento familiar.....	87
Figura 79 – Os irmãos Miguel e Heitor, gravados por Lucia.....	87
Figuras 80 e 81 – Imagens em suposto “Super-8” de momentos de infância, tendo Lucia com mais enfoque.....	87
Figuras de 82 a 91 – Continuação da sequência de imagens das Figuras 80 e 81.....	88
Figuras de 92 a 99 – Continuação da sequência de imagens das Figuras 80 e 81.....	89
Figuras de 100 a 107 – Os dois lados familiares “bem definidos”, narrados por Lucia.....	90
Figuras de 108 a 115 – Lucia, entrevistando Heitor, o “convida” a acessar memórias através do acervo familiar.....	91
Figuras 116 e 117 – Continuação da sequência de imagens da cena descrita nas Figuras de 108 a 115.....	92

Figura 118 – Mesa com imagens cristãs e hindus.....	92
Figura 119 – Imagem de São Francisco na parede.....	92
Figura 120 – Imagem do deus Shiva na parede.....	93
Figura 121 – Miguel e Heitor crianças durante a cerimônia católica da Crisma.....	93
Figura 122 – <i>Travelling</i> do corredor principal de Igreja, com distorções nas bordas da imagem.....	94
Figura 123 – Foto de arquivo de Lucia Murat quando criança, vestida para alguma celebração cristã.....	94
Figura 124 – Detalhe de vitral de igreja.....	94
Figura 125 – Arquivo de jornal.....	94
Figura 126 – Foto de arquivo de Lucia Murat quando criança, fantasiada de anjo, com um grupo de crianças.....	94
Figura 127 – Detalhe de vitral de igreja.....	94
Figura 128 – Arquivo de jornal.....	95
Figura 129 – Detalhe de vitral de igreja.....	95
Figuras 130 e 131 – Detalhes de vitrais de igreja.....	95
Figuras 132 e 133 – Detalhes de vitrais de igreja.....	95
Figuras 134 e 135 – Detalhes de vitrais de igreja.....	95
Figura 136 – Detalhe de vitral de igreja.....	96
Figuras 137 e 138 – Estátua de Jesus Cristo crucificado.....	96
Figuras 139 e 140 – Continuação da sequência de imagens das Figuras 158 e 159.....	97
Figura 141 – Lucia Murat pouco depois de sair da prisão, com o irmão Heitor, as amigas e “o Jesus” que foi abrigada a pintar durante as aulas de artesanato na prisão de Bangu.....	98
Figura 142 – Lucia Murat em templo na Índia.....	99
Figura 143 – Projeção de imagens de templo indiano.....	100
Figura 144 – Heitor Jovem interagindo com a projeção do templo indiano.....	100
Figuras de 145 a 149 – Os soldados marcham sem propósito em rua vazia e lutam como crianças 'bobas' em treinamento de quartel, nas imagens de arquivo.....	101
Figuras de 150 a 157 – Imagens de Lucia Murat e dos Panteras Negras em sequência de potência poderosa, alternando imagens de protesto nos EUA com imagens da prisão de Bangu nos dias atuais.....	102
Figuras de 158 a 167 – Continuação da sequência de imagens das Figuras 150 a 157.....	103

Figuras de 168 a 171 – Continuação da sequência de imagens das Figuras 150 a 157.....	104
Figuras de 172 a 175 – Manchetes de jornais de época.....	104
Figuras de 176 e 177 – Continuação da sequência de imagens das Figuras 172 a 175.....	105
Figuras de 178 a 183 – Os soldados e as grades de Bangu.....	105
Figura 184 – Continuação da sequência das imagens das Figuras 178 a 183.....	106
Figuras de 185 a 188 – O desfile militar na Grécia (acervo).....	106
Figuras de 189 a 196 – Imagens de arquivo da França no Dia da Libertação da ocupação nazista.....	107
Figuras de 197 a 200 – Imagens de arquivo dos protestos pelas Diretas Já.....	108
Figuras de 201 a 204 – Referência a <i>A Chinesa</i> de Jean-Luc Godard, 1967.....	109
Figuras 205 a 208 – Referência a performance de Chacal em super-8: <i>OK vs KO</i> (1983).....	109
Figuras de 209 a 218 – Referências ao filme <i>Tabu</i> (1931), de F. W. Murnau.....	110
Figuras 219 e 220 – Continuação da sequência de imagens das Figuras 209 a 218.....	111
Figuras de 221 a 226 – Referências ao filme <i>Sansão e Dalila</i> (2009), de Warwick Thornton.....	111
Figuras 227 e 228 – Continuação da sequência de imagens das Figuras 221 a 226.....	112

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	16
<b>1. UMA LONGA VIAGEM (2011): O ÉPICO NA NARRATIVA DOCUMENTAL</b>	20
1.1 OS TEMPOS	21
1.2 <i>IN MEDIA RES</i> : DO ÉPICO AO ROMANCE FICCIONAL	23
1.3 <i>UMA LONGA VIAGEM</i> (2011): O DOCUMENTÁRIO ÉPICO	26
<b>2. UMA LONGA VIAGEM ATRAVÉS DA MEMÓRIA</b>	39
2.1 POR UMA ÉTICA DA MEMÓRIA	39
2.2 A NARRATIVA TESTEMUNHAL	46
<b>2.2.1 O Trauma e o Testemunho do Sobrevivente</b>	46
<b>2.2.2 A Culpa do Sobrevivente</b>	52
2.3 AS CAMADAS DE MEMÓRIAS NO ESPAÇO BIOGRÁFICO	57
2.4 ATESTAR A MEMÓRIA E ACESSAR SEUS RASTROS	77
<b>2.4.1 A Subjetividade; o Sagrado; o Poder</b>	80
<b>3. O DOCUMENTÁRIO FICCIONAL E A EPÍSTOLA</b>	113
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	139
<b>REFERÊNCIAS</b>	142
<b>FILMOGRAFIA</b>	145
<b>FICHA TÉCNICA</b>	146
<b>APÊNDICE: TABELA DESCRITIVA DO FILME</b>	150

## INTRODUÇÃO

A produção latino-americana de documentários de temática política fornece olhares múltiplos sobre a construção da memória social. Os trabalhos contemporâneos têm conduzido rumos cada vez mais íntimos, utilizando-se de vozes narrativas testemunhais de familiares sobreviventes de traumas históricos e, muitas vezes, apresentando documentaristas em processo de busca e/ou tendo o documentarista como o sobrevivente em si que, neste caso, apresenta seu próprio testemunho e busca pela ressignificação da sua memória de sobrevivente.

Desde o início da obra de Lucia Murat enquanto cineasta – entre ficções e não-ficções – é perceptível a sua preocupação com a condição da sobrevivência. Grande parte dessa condição se relaciona ao trauma histórico da Ditadura Militar Brasileira (1964-1985) em filmes como *Que bom te ver viva* (1989), *Quase dois irmãos* (2004) e *A memória que me contam* (2012). Ainda outras obras dialogam com outros traumas históricos brasileiros como o genocídio e o apagamento da juventude negra e periférica em *Praça Paris* (2017) e *Maré, nossa história de amor* (2007) e o impacto da supressão da cultura indígena desde a colonização até a atualidade como em *Brava gente brasileira* (2000) e *A nação que não esperou por Deus* (2015).

O longa-metragem *Uma Longa Viagem* (2011), da cineasta brasileira Murat narra a história de três irmãos, incluindo a própria documentarista, tendo como fio condutor a jornada do irmão caçula, Heitor, que é levado pela família para o exterior a fim de se distanciar da luta estudantil contra a ditadura militar e evitar a trajetória de vida de sua irmã (militante de esquerda perseguida pelo regime político), porém acaba envolvido em uma viagem pelo mundo e pelas drogas que dura dez anos.

Jean-Claude Bernardet (2005) coloca como alguns dos aspectos caros aos documentários de busca a formulação do “eu” do cineasta enquanto personagem e a característica de modelar a narrativa como se esta estivesse “em processo”. Murat busca refazer a trajetória de Heitor nas viagens pelo mundo e é por meio dela que pretende encontrar uma “entidade” caracterizada pelo triângulo fraterno composto ainda por ela mesma e por Miguel. Acrescenta-se que sua retomada pelo familiar encontra também identificações entre o geracional e o nacional. Aliás, Murat constrói uma narrativa, ao mesmo tempo tão familiar e pessoal quanto nacional, que expõe seu próprio trauma histórico: a prisão política e a tortura durante o regime ditatorial; o caminho de exílio, fuga e posterior loucura do irmão Heitor

(personagem central da narrativa); bem como o luto e sua necessidade de fala perante a recente morte do irmão mais velho de ambos, Miguel.

O filme é indiretamente, portanto, uma autobiografia da documentarista e de suas memórias durante a prisão política no DOI-CODI. Os espaços que Lucia Murat percorre na busca pelas suas memórias enquanto presa política abordam questões levantadas por Arfuch (2010) sobre o espaço biográfico em um exercício constante de uma narrativa que é ao mesmo tempo biografia e autobiografia, espaço de memória pessoal e espaço histórico. As questões da repressão da Ditadura Militar, da resistência e do envolvimento de toda uma geração (direta ou indiretamente) estão em primeira pessoa, trazendo o testemunho de uma sobrevivente que é também a autora do filme.

A obra perpassa múltiplas camadas que ajudam a construir o testemunho através de recursos narrativos, estéticos e de recolha de arquivo (como fotografias de acervo pessoal e excertos de obras audiovisuais de fontes externas; depoimentos; performance; narração verbal; edição de imagens e de sons por sobreposição e justaposição temática alternada, entre outros modos), que acessam e esmiúçam memórias em busca de uma releitura do passado, daí extraíndo significações múltiplas e atuais, em instâncias coletivas e pessoais de memórias sobreviventes: a do passado histórico e político social dos anos de 1960 e 1970, a geracional e a pessoal e familiar.

A narrativa fílmica, construída e refletida por uma autora que é co-protagonista dessas memórias e pelo seu personagem objeto, criam um novo documento sobre o passado, ressignificado através da representação cinematográfica.

No primeiro capítulo, discutiremos a aproximação do documentário com a narrativa épica, através de autores como Benedito Nunes (2002), Georg Lukacs (1968) e Wellek & Warren (1971). Visamos estabelecer a importância do narrador e do ato de narrar no filme de Lucia Murat, instigando os assuntos sobre os recursos estéticos do vídeo defendidos por Philippe Dubois (2004).

No segundo capítulo, a abordagem será feita através da memória. Buscamos, primeiramente, situar o que entendemos enquanto *documentário político*, que defendemos se tratar de um ponto de vista ético com a História político-social e com o olhar sobre o outro – já que o filme é também uma jornada pela biografia de um personagem: Heitor – trazendo uma provocação sobre a natureza pessoal, íntima versus a natureza ideologizada de algumas obras, defendendo que *Uma longa viagem* (2011) é um documentário político principalmente pelo tratamento dado aos assuntos que aborda, sob uma lógica dialógica com as temáticas

sociais e com seus objetos. Essa defesa se faz através dos assuntos trabalhados por dois autores de fundamental importância ao documentário contemporâneo: Marcius Freire e Fernão Pessoa Ramos, autores que, de certa forma, se complementam. Suas análises sobre a ética no filme documentário são cruciais para entendermos o político dentro de uma lógica produtiva e histórico-social. Esse assunto será abordado em *Por uma ética da memória*.

Em um segundo momento desta análise, concentraremos esforços sobre as abordagens que foram estudadas a respeito do testemunho, do trauma do sobrevivente e de sua “culpa”, a fim de defender que a narrativa de *Uma longa viagem* (2011) é uma narrativa, primeiramente, testemunhal. A importância que é oferecida ao testemunho tanto do personagem-objeto quanto da própria documentarista é interessante primordialmente porque situa o documentário político de Murat enquanto um espaço de diálogo íntimo e eticamente construído sobre diversos documentos e recursos para o constructo de um terceiro documento testemunhal, que se trata do próprio documentário em si. São epístolas, depoimentos, entrevistas, recursos estéticos de vídeo e acervos fotográficos e de vídeo, que atestam e completam as memórias dos sujeitos e sempre, é claro, de uma forma responsável. Os autores abordados serão, principalmente: Giorgio Agamben, Sarmiento-Pantoja, Leonor Arfuch e Jeanne-Marie Gagnebin. Esses estudos estarão reunidos em *A narrativa testemunhal: 1- O trauma e o testemunho do sobrevivente e 2- A Culpa do sobrevivente*.

Buscamos, ainda, introduzir os conceitos de *espaço biográfico* – defendido por Leonor Arfuch – e de atestação e acesso de “rastros” da memória, utilizando de alguns exemplos das variadas ferramentas imagéticas, discursivas e sonoras que Lucia Murat utiliza em seu filme. Logicamente, é apenas uma introdução de um assunto muito mais amplo a ser trabalhado posteriormente, entretanto, por ora defenderemos *As camadas de memórias no espaço biográfico*, contidas no documentário de Murat como fundamentais vias de acesso ao indivíduo, ao histórico-social e às questões espaciais das lembranças.

Em *Atestar a memória e acessar seus rastros*, utilizaremos o método de historicidade da imagem defendido pelo teórico Peter Burke para uma análise sobre o acervo fotográfico, documental e de vídeo utilizado por Murat para compor um espaço de memórias que é acessado através de conjuntos de imagens, tais como: imagens de acervo familiar; imagens do sagrado; imagens de poder, de protesto e imagens de subversão; além de imagens de referências fílmicas. Deste modo, tentaremos entender como o filme se utiliza desses variados temas de arquivo a fim de alcançar espaços afetivos, espaços de imaginário social, espaços de disputa de poder e espaços de evidências e poéticas.

Pretende-se, desta forma, que este capítulo busque situar os documentários políticos enquanto evidências de uma memória ao mesmo tempo privado-familiar e social-geracional, trazendo a ética como ponto principal e o subjetivo e epistolar enquanto constructo da memória abstrata da testemunha sobrevivente, bem como compreender que, apesar das problemáticas envolvidas na memória social e na narrativa testemunhal, certos filmes são campo primordial para discussão de suas importâncias. Outro objetivo é entender o documentário político-íntimo enquanto um produto testemunhal e historicizante e o seu documentarista enquanto uma testemunha ocular (BURKE, 2001) em busca de se tornar um 'historiador' e um sujeito da 'escuta do Outro'.

Posteriormente, o terceiro e último capítulo tratará de uma breve exposição sobre o filme-epistolar construído em *Uma longa viagem* (2011) através de autores como Lourdes Monterrubio Ibáñez (2018) e, mais uma vez, Philippe Dubois (2004). Localizaremos as principais sequências epistolares do filme para a conclusão da definição de um *documentário político-epistolar*.

## 1. UMA LONGA VIAGEM (2011): O ÉPICO NA NARRATIVA DOCUMENTAL

*Pela vida nos cruzamos no espaço, nunca no tempo.*

Lucia Murat

*Uma longa viagem* (2011) é uma narrativa sobre três irmãos. O irmão mais velho, Miguel – a quem o filme é dedicado – exerceu a carreira de médico, idealizando a Medicina enquanto função humanitária e social no Brasil. A irmã do meio, Lucia – a documentarista e principal narradora –, foi uma militante de Esquerda que, após uma prisão política durante a Ditadura Militar Brasileira, direcionou suas forças à arte e se tornou cineasta. O irmão mais novo, Heitor – personagem central da narrativa –, mandado pela família para Londres para evitar que se envolvesse com as questões políticas do Brasil, torna-se um libertário, tentando encontrar respostas no Hinduísmo, nas drogas e na experiência de viajar o mundo, verdadeiramente tentando não pertencer ao esquema de vida tradicional que a sociedade e a família o exigiam.

*Uma longa viagem* (2011) também é uma narrativa sobre três irmãos cujas histórias de vida tropeçam na História de um mundo que passava por conflitos sociais de todos os tipos, de um país que atravessava um período político ditatorial e de uma juventude que tinha o sonho de mudar tudo.

Este é um filme que *narra* memórias ao mesmo tempo em que se questiona o tempo todo sobre *como* narrar essa memória. E então, esta narrativa se constrói, fragmento a fragmento, como um poeta que busca anotar o inexprimível (saudações a Rimbaud) porque até o inexprimível é passível de ser escrito. E, por que não, narrado? Narrado em um filme. Um filme documentário, sim. E um documentário que se orgulha de suas ficções.

Esta é uma narrativa que perpassa algo entorno de oito décadas. Uma narrativa que atravessa acontecimentos históricos, lutas sociais e pelo menos três gerações. Uma narrativa ao mesmo tempo pessoal e coletiva. Sobre a família de uma documentarista, sobre o Brasil e sobre todos nós. Essa é uma narrativa sobre a memória, tendo a epístola como documento norteador. Essa é uma narrativa sobre o *tempo*.

## 1.1 OS TEMPOS

O tempo, essa peça fundamental da arte de narrar. O que é o tempo? Para a música, o tempo é ritmo, compasso, andamento e/ou velocidade (NUNES, 2002). Para a ação dramática, o tempo é o “período de um dia, no curso de um espetáculo” (NUNES, 2002; p. 7). Para a ação épica o tempo é duração ilimitada, tendo como exemplos a *Ilíada*, a *Eneida* e a *Odisséia*: poemas cuja extensão é “muito superior ao tamanho de qualquer escrito trágico” (NUNES, 2002; p.7). Desta forma, é preciso distinguir os níveis da *história* e do *enredo*, a saber:

A noção de tempo está implicada nos dois níveis distintos a que remetem esses significados: o nível da *história*, relativo aos fatos que ocorrem exteriormente numa certa ordem, e o do *enredo*, que os ajusta ou configura na unidade orgânica, sistemática, da ação interna à obra, e que, comum à epopéia e à tragédia, diferentes apenas no modo de imitar ou representar, “forma um todo e chega a seu termo, com um princípio, um meio e um fim”. (NUNES, 2002: p. 8)

Ainda segundo Nunes (2002), sendo referencial ou representativo “o texto narrativo possui encadeamento de ordem temporal” (NUNES, 2002, p. 14) a partir da sucessão de fatos que se ajustam entre si na forma de enredo ou intriga. Portanto, entendendo que a história é feita de acontecimentos, a sucessão de fatos corresponderia à dimensão episódica da narrativa, tendo o enredo enquanto dimensão configurante (NUNES, 2002). Isso acontece por meio do *discurso* – que seriam as sequências de enunciados interligados – porquanto a forma de expressão da história, “o que pressupõe, ainda, o *ato de narrar* (a narração propriamente dita), tomando em si mesmo como a voz de quem conta a história (voz narrativa), o autor-narrador, distinto do autor-real, que se dirige a leitores implicados neste ato” (NUNES, 2002, p.14).

Desta forma, Benedito Nunes (2002) completa:

Contar uma história leva tempo e toma tempo. Leva tempo para ser contado e toma o tempo de quem a escuta ou lê. É atividade real que consome minutos ou horas do narrador e do ouvinte ou do leitor. E, como atividade real, pode ser o exercício de uma arte, cujos parceiros estão em confronto, situados no mesmo espaço, se a narrativa é oral, e distantes entre si, separados no espaço e no tempo, no caso de narrativa escrita. (NUNES, 2002: p.14)

Também é preciso compreender a concepção do tempo como relativa. As experiências individual, social e cultural interferem direta e indiretamente na forma como sentimos o tempo (NUNES, 2002). E se o tempo psicológico, por exemplo, é subjetivo para cada indivíduo, então “uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto se a vivemos intensamente” (NUNES, 2002, p.18) e “um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora se nos entediamos” (NUNES, 2002, p.18).

Além do *tempo psicológico*, uma das expressões temporais mais importantes é o *tempo político*. O tempo político é uma vertente do tempo histórico, compondo-se de “eventos cívicos, repetitivos e cíclicos em sua direção e progressivo em sua significação, pois que a celebração desses eventos provoca avaliação do passado ou cria a expectativa do futuro” (NUNES, 2002, p.21). Já o tempo histórico, propriamente dito:

[...] Representa a duração das formas históricas de vida, e podemos dividi-lo em intervalos curtos ou longos, ritmados por fatos diversos. Os intervalos curtos do *tempo histórico* se ajustam a acontecimentos singulares: guerras, revoluções, migrações, movimentos religiosos, sucessos políticos. Os intervalos longos correspondem a uma rede complexa de fatos ou a um processo (formação da cidade grega, desenvolvimento do feudalismo, advento do capitalismo, por exemplo).

Assim, as divisões cronológicas do *tempo histórico* se redistribuem em unidades qualitativas, que dependem da duração dos acontecimentos, tanto quanto essa duração é inseparável da conexão causal entre eles. A combinação entre continuidade e mudança permite conceber o *tempo histórico* como um processo de ritmo variável e não uniforme – lento na Idade Média, célere na Idade Moderna, quando se reforça com a conquista da consciência histórica, isto é, com a consciência de que os momentos passados, sob forma de herança acumulada, continuam agindo sobre o presente.

(NUNES, 2002: p.21)

O *tempo linguístico*, por sua vez, é o tempo da fala. Entende-se que quando se fala para alguém, se fala no presente, no *agora* da enunciação (NUNES, 2002). Assim, passado e futuro são estabelecidos em ordenação retrospectiva ou prospectiva a partir do ponto de vista do presente do enunciado. Narrar é ato presente. Já o *tempo literário*, é um plano imaginário, que inverte a ordem do tempo real, o suspende, contrai ou dilata, com a garantia de restabelecê-lo após as interrupções. Este tempo, correlato ao discurso, se atualiza também através da leitura.

Não obstante, é preciso pensar o tempo dentro de obras de caráter *épico* ou *narrativo*. Essas obras teriam três planos de tempo, segundo Benedito Nunes (2002): o *tempo da*

*história*, que abrange o conteúdo; o *tempo do discurso*, que é a forma de expressão; e o *tempo da narração*, que seria o ato mesmo de narrar.

O tempo da *história* é pluridimensional, permitindo:

[...] retornos e antecipações, ora suspendendo a irreversibilidade, ora acelerando ou retardando a sucessão temporal, não só em virtude do fato de que pode ser dilatado em longos períodos de duração, compreendendo épocas e gerações, ou encurtando em dias, horas e minutos como no romance, mas também porque em geral se pluraliza pelas linhas de existência dos personagens, e dimensionam os acontecimentos e suas relações.

(NUNES, 2002: p. 28)

Assim, enquanto o *tempo da história* é o conteúdo pluridimensional, a amplitude de acontecimentos; o *tempo do discurso* é forma de expressão, utilizado para estabelecer uma ordem linear, a diegese, criada pelo autor. O *tempo da narração* seria, então, o ato de narrar (NUNES, 2002).

## 1.2 IN MEDIA RES: DO ÉPICO AO ROMANCE FICCIONAL

Antes de uma longa viagem com este nosso Heitor Murat, retornemos a alguns exemplos mais célebres da tradição épica, como no caso do clássico da *Odisseia*, onde um procedimento exemplar é ato de principiar “num momento avançado da ação principal, para depois recuarem à sua origem” (NUNES, 2002, p.31). Esse procedimento de composição épica, o começo *in media res*, prolongar-se-á para além da tradição clássica, passando pelo seu herdeiro, o romance ficcional; e do romance até o cinema, seu sucessor.

O recuo geralmente acontece em uma exposição separada que interrompe a ação principal (NUNES, 2002). Assim:

O *recuo* pela evocação de momentos anteriores, como também o avanço pela antecipação de momentos posteriores aos que estão sendo narrados, são denominados por Genette, respectivamente, de *analepse* (retrospecção) e *prolepse* (prospecção) enquanto “formas de discordância entre as duas ordens temporais” do *discurso* e da *história*. Quando minuciosamente analisadas em cada caso concreto, percebe-se que as antecipações e retrospecções diferem entre si quanto a seu *alcance* (período de tempo que ocupam a partir do momento em que começam) e a sua *amplitude* (a duração do evento que introduzem, alcançando ou não o evento principal), podendo

interferir ou deixar de interferir, pelo aporte de um novo conteúdo, com a “narrativa primeira”, cujas lacunas servem, também, para completar. (NUNES, 2002: p. 32)

Os recursos literários de *analepse* e *prolepse* encontram, no cinema, correspondentes como *flashback* e *flashforward* (NUNES, 2002). Em movimentos narrativos interessantes, tanto na literatura quanto no cinema, essas ferramentas orientam o fluxo de recordação do narrador.

Quem narra, narra no passado. O verbo é pretérito, mas o pretérito apenas confirma que existe uma narrativa e não que ela se realize no passado exatamente. É por isso que o épico pode ocupar um local intemporal, um pretérito épico que indicaria o “desligamento da ficção com o real” (NUNES, 2002, p. 38). E é por isso que Lucia Murat recorre a uma ficcionalização do texto epistolar através de um eu-fictício de Heitor com a *performance* de Caio Blat.

Voltemos a tratar sobre o romance. O romance, que viria a ter sua fase de ascensão com a burguesia. O que o distingue da novela é bem mais do que a extensão. O romance teria absorvido as expressões da cultura livresca, tais como: “narrativas epistolares, relatos de viagens, crônicas históricas, estudos de costumes e investigações psicológicas das paixões e do caráter” (NUNES, 2002, p.49), podendo, desta forma, narrar mais de uma história, em discurso de andamento variável, continuando para além do ponto culminante da ação principal (NUNES, 2002). Assim, o romance se consagra como épica moderna burguesa, adquirindo contornos temporais e históricos da ação humana.

O épico tornar-se-ia, portanto, um conteúdo prosaico apresentando uma “biografia” de um personagem problemático na sua relação de conflito com o mundo. E o tempo, que antes poupava os heróis da epopéia, não poupará o herói do romance épico. Teremos, então, com o romance, um conflito entre os tempos. Principalmente entre o tempo vivido e o tempo cronológico, o tempo dos relógios, a saber:

Recolhendo a herança dos mitos em sua estrutura profunda, o romance, capaz de mitificar o tempo real como força anônima do transitório e do mutável, também acompanhou a problematização filosófica dessa categoria. Problema eminente da filosofia desde o fim do século XIX, o confronto e o conflito entre os tempos, principalmente entre o tempo vivido e o tempo cronológico, acrescentar-se-á à tensão da forma romanesca, porosa ao dinamismo da imagem cinematográfica, mais apta a representar o

simultâneo. A desenvoltura temporal do romance cruza-se, nesse ponto, com o tempo cinematográfico.  
(NUNES, 2002: p.50)

Segundo Georg Lukacs (1968), Goethe exigia da poesia épica que ela tratasse todos os acontecimentos como já transcorridos, o que se oporia à contemporaneidade da ação dramática. O drama teria sempre um conflito em seu centro; e tudo que não estivesse ligado direta ou indiretamente a este conflito pareceria deslocado, supérfluo e fastidioso. Já a localização da ação épica no passado, comportaria “a seleção do que é essencial neste copioso oceano que é a vida e a representação do essencial de maneira a suscitar a ilusão de que a vida toda esteja representada na sua extensão integral.” (LUKACS, 1968, p. 67). Portanto, o critério sobre a pertinência de um pormenor é mais abrangente na épica do que no drama.

Mas há dois métodos para o romance. Um é participativo e advém de um romance que se aproxima do épico e o outro método é descritivo e se aproxima do romance naturalista. Lukacs (1968) separa esses dois métodos entre “participar” e “observar” e em “narrar” ou “descrever” e, segundo o autor, esse contraste não é casual e sim uma posição assumida pelo escritor – ou, acrescentemos também pelo cineasta – face à vida e aos problemas sociais:

A alternativa *participar* ou *observar* corresponde, então, a duas posições socialmente necessárias, assumidas pelos escritores em dois sucessivos períodos do capitalismo. A alternativa *narrar* ou *descrever* corresponde aos dois métodos fundamentais de representação próprios destes dois períodos.  
(LUKACS, 1968: p. 57)

Desta forma, segundo Lukacs (1968): “A narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas”. Mas o problema central do método narrativo, segundo Wellek & Warren (1971) é o da relação do autor para com a obra: se numa peça o autor desaparece por trás da obra, no épico, o autor narra a história como um contador de histórias profissional, incluindo seus comentários pessoais e imprimindo o seu próprio estilo.

### 1.3. *UMA LONGA VIAGEM* (2011): O DOCUMENTÁRIO ÉPICO

Segundo Sigmund Freud, “o luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc” (FREUD, 2010, p.171). Em *Uma longa viagem* (2011), o luto é trabalho consciente e causa primeira da necessidade de contar uma história. O que desencadeia a narração de Lucia Murat e seu trabalho através da memória compartilhada com Heitor é a morte de Miguel, o irmão mais velho, o alicerce seguro da trindade dos irmãos que “queriam mudar o mundo”.

Podemos citar, aqui, quatro momentos-chave em que o luto delimita o cerne da narração de Lucia Murat. O primeiro momento acontece ainda na abertura. Entre artefatos de arquivo familiar de todos os tipos como fotografias, livros, papéis e objetos etc, a narração *off* de Murat explica que:

Dos cinco filhos, éramos três os que cresceram nos anos sessenta, que queríamos mudar o mundo ou pelo menos que ele 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.  
(MURAT, 2011: min. 00:01:10-00:01:32)

E complementa, após uma pausa:

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: min. 00:02:45-00:02:59)

O segundo momento-chave acontece durante uma reflexão da documentarista sobre a morte. *In media res*, Lucia transita de uma preocupação familiar antiga sobre uma prima doente durante sua infância para, em sequência, tratar da preocupação com a morte durante a tortura no DOI-CODI. No primeiro trecho, entre fotografias de arquivo familiar, ela narra que:

Tínhamos dois lados familiares muito bem definidos. Do lado de mãe, poetas, intelectuais, uma certa preguiça que justificava o não-trabalho. Era meio feio trabalhar para ganhar dinheiro. A licença de enlouquecer, o medo de enlouquecer. Da parte do pai, o sul, as fazendas, imigração, trabalho. A tia fazendeira a quem eu perguntava angustiada por uma prima muito doente,

me olhava espantada diante de tantas dúvidas perante a morte certa. ‘É a vida, minha filha, o que fazer?’. Plantar, colher, fenecer, recomeçar. (MURAT, 2011: min. 00:22:55-00:23:35)

Sobre as imagens felizes das bodas dos tios fazendeiros que dançam no salão comemorando seus setenta anos de casados, Lucia prossegue a narração:

Quando a fantasia da revolução acabou naqueles primeiros minutos de DOI-CODI, em que o pau comia e tudo desmoronava, achei que não resistiria. Ao resistir, me senti a tia fazendeira me recusando a ser enterrada antes da hora. Do túmulo, joguei fora a terra que estava sobre o meu corpo e me levantei. O ciclo não tinha chegado ao fim. Mas eu não era a tia fazendeira. Nem o Heitor. (MURAT, 2011: min. 00:23:57-00:24:30)

O terceiro momento é quando finalmente temos acesso a Miguel de forma mais palpável, ainda que breve. Uma imagem de vídeo caseira nos mostra o rosto do irmão mais velho. O vídeo é mudo, passando a sensação de ausência, de lacuna. Miguel sorri e parece conversar. Em seguida, há uma cena com Lucia e Heitor revendo fotografias da juventude. Essa cena traz também uma fotografia de Miguel nas mãos de Lucia, sendo concluída com um áudio de secretária eletrônica com a voz real do irmão falecido, que diz apenas: “Oi, Lucia! É Miguel. Telefone para falar as notícias da consulta... Enfim, tá tudo bem. Abraço!” (MURAT, 2011, min. 01:08:11-01:09:08). E então, o ruído de “ocupado” do telefone demonstra, mais uma vez, a sensação de ausência, de uma brecha.

O quarto momento-chave é o encerramento do filme, em que Lucia reitera o questionamento feito na abertura. Em uma praia, com o céu noturno, a fotografia de Miguel na infância é arrastada pelo mar: “O que fazer diante da morte, além de chorar ininterruptamente? Frágeis, perdidos, tentamos lembrar tudo aquilo que aconteceu quando ainda éramos três.” (MURAT, 2011, min. 01:30:11-01:30:48).

Todos esses movimentos, em analepse e prolepse, preenchem o vazio e realizam o trabalho consciente do luto. Esse luto desencadeará a lembrança da narradora, que por sua vez, será conduzida ao termo de sua busca.

E já que tratamos sobre as idas e vindas do tempo narrativo; se concebemos o tempo de uma história através de um conteúdo pluridimensional, como vimos em Benedito Nunes (2002), então é possível localizar o plano da história de *Uma longa viagem* (2011) em pelo menos quatro tempos geracionais, que perpassam acontecimentos sociais importantes:

DÉCADA	ANOS 1940	ANOS 1960	ANOS 1980	ATUALIDADE
ÂMBITO FAMILIAR	Nascimento dos três irmãos.	Juventude	Fim da prisão política de Lucia Murat.	Morte do irmão mais velho, Miguel.
ÂMBITO SOCIAL	Segunda Guerra Mundial	Início da Ditadura Militar no Brasil  Início da luta do Movimento Negro e Partido <i>Black Panthers</i> nos EUA.  Cultura <i>hippie</i> .	Abertura política gradual no Brasil.  Fim do movimento/Partido <i>Black Panthers</i> nos EUA.	Início do filme e ativação das memórias através do ato de narrar.

Desta forma, o *tempo da história* (NUNES, 2002) em *Uma longa viagem* (2011) possui cerca de oitenta anos de conteúdo pluridimensional de acontecimentos. E o *tempo do discurso* organiza esses eventos dentro de uma lógica que a autora cria no mundo ficcional do filme. Portanto, essa lógica é linear para a diegese e não necessariamente linear para o tempo cronológico “real”, principalmente tratando-se de um filme que organiza memórias. O tempo da narração, que é o ato de narrar em si – e esse ato é de Lucia Murat – possui pouco mais de uma hora e meia, que é o tempo de minutagem do filme, dentro do qual a autora apresenta sua forma de *contar* a história. Apesar da narração descritiva de Heitor durante as entrevistas, o *ato de narrar* em Lucia Murat é onisciente e *participativo* envolvendo e aproximando o

espectador em questões sociais – em assuntos como religião, política e juventude – e o tornando cúmplice das confissões de memórias.

O documentário aproxima-se da tradição épica ao estruturar a história tendo, como interesse primeiro, a jornada e não o final. Essa narração épica é construída através de vários arquivos de demanda extrínseca, ao mesmo tempo em que a narradora reconstrói o que viveu. Desses arquivos, separamos alguns exemplos:

- **A memória de Heitor:**

Esta é a principal ferramenta do filme. Lucia Murat é a responsável por “disparar” a memória do irmão através dos arquivos das cartas que este enviava à família na época em que viajou o mundo e também através de outros arquivos como fotografias e postais. A entrevista, no entanto, é a forma com que consegue a partilha de memórias *atualizadas* com Heitor. Outra camada dessa memória é reconstruída através da *performance* de Caio Blat, que permite o acesso a um Heitor impossível no tempo presente: o jovem Heitor das cartas.

Podemos citar, aqui, uma cena onde o Heitor personagem e o Heitor da entrevista apresentam-se em sincronia. Esta cena está presente no quadro 113 da *tabela descritiva do filme*<sup>1</sup>. Interessantes recursos de *janelas e sobreimpressões* do vídeo (DUBOIS, 2004) são utilizados nesta sequência.

A sobreimpressão para Dubois (2004) é uma prática do vídeo que visa sobrepor duas ou várias imagens, produzindo um duplo efeito visual, no qual cada imagem sobreposta é uma superfície translúcida através da qual é possível perceber outra imagem. Segundo Dubois (2004), esse efeito provoca uma “espessura estratificada, de sedimentação por camadas sucessivas, como num folheado de imagens. Recobrir e ver através. Questão de multiplicação da visão” (DUBOIS, 2004, p. 78). A transparência e a estratificação da imagem constituem “toda percepção subjetiva, toda memória ou todo devaneio” (DUBOIS, 2004, p.80).

Já o efeito de janelas, recortes e justaposições seriam ferramentas de comparação, confrontação e montagem. Uma relação “face a face” (DUBOIS, 2004) que:

[...] permite uma divisão da imagem autorizando francas justaposições de fragmentos de planos distintos no seio do mesmo quadro. Se a sobreimpressão lidava com imagens globais associadas em camadas

---

<sup>1</sup> Tabela descritiva do filme disponível no Apêndice.

transparentes, totalidades “fundidas” (e encadeadas) na duração, as janelas operam mais por recortes e por fragmentos (sempre de porções de imagens) e por confrontações ou agregados “geométricos” destes segmentos (ao sabor das formas-recortes da janela). Não mais um sobre o outro, mas um ao lado do outro. A “montagem do quadro” subentende que a janela passa pelo controle de uma linha de demarcação (fixa ou móvel, clara, *soft* ou sublinhada) em torno da qual se articula a figura.  
(DUBOIS, 2004: p. 80)

Portanto, temos ambos os efeitos em uma mesma sequência: *sobreimpressão* e *justaposição*. Heitor personagem e Heitor da entrevista dividem uma tela de sobreimpressões de memórias e de vozes, constituindo o mesmo relato, *estratificando* e dando *espessura* (DUBOIS, 2004) às memórias: um relato ficcional encenado do passado e um relato real acontecendo no presente da entrevista:

Nº	TEMPO	NARRAÇÃO	IMAGEM	SOM
113	00:34:21	Não há.	O ator aparece em plano fechado; o rosto bem enquadrado. Atrás dele, o fundo bordô do cenário que lembra os motivos árabes do quadro 111. Ao chegar na parte em que o ator conta sobre a neve que começou maravilhosamente, a imagem abre um pouco mais e vemos, sobrepondo ligeiramente o ator, um veículo no deserto, com um grupo de pessoas, em imagem fixa. No momento em que ator diz que não podia crer nos seus olhos, começa uma	Voz <i>on</i> de Heitor Jovem/ Caio Blat:  “A volta de Mazar-i Sharif vale a pena ser contada. Saímos de bermuda e óculos escuro; aquela de turista que vai pro Saara. Seis horas da manhã, o ônibus arranca e leve chuva começa a cair. Passados exatamente vinte minutos, começa a nevar. Começou maravilhosamente, com pequenos flocos de neve embranquecendo todos os cenários... Eu não podia crer nos meus olhos. Depois de três horas de neve, a lotação se viu em problemas pra não atolar. Vez por outra deslizava. Ninguém se apavorou, com a certeza de que isso aconteceria em

		<p>terceira sobreposição, da imagem do Heitor real da entrevista, dividindo a tela em uma janela, e ficando pouco a pouco, sua imagem e sua voz, cada vez mais nítidas e dividindo o espaço da fala do ator até alcançar a mesma altura do som da voz de Caio Blat. Heitor da entrevista está contando a mesma história (embora demore um pouco para sincronizar os áudios: Heitor real começa do início do “saímos de bermuda...” enquanto o ator já está na metade do relato). Na parte em que contam que uma das pessoas ficou a viagem inteira limpando a neve com as mãos, há também, nesse momento, a sincronização dos gestos entre os movimentos dos braços dos dois, na tela justaposta e sobreposta. E nesse momento final, o ator silencia, ficando apenas com o gesto, enquanto o Heitor da entrevista continua o relato da mesma história. Ambos</p>	<p><i>qualquer outro lugar. Por não ter limpador de para-brisa, um deles ficou a viagem inteira do lado de fora, limpando com as mãos...”</i></p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor real da entrevista. Cabe destacar que sua voz vai aparecendo pouco a pouco, em camadas, sobre a voz do ator e “bagunçando” a fala do ator, por não estarem tão sincronizados no começo. Em determinado momento eles sincronizam, mas essa última fala é apenas do Heitor da entrevista: “[...] <i>Não sei quantas horas fazendo assim...”</i></p> <p>Sons (<i>on</i>) ambiente.</p>
--	--	---	--

			sorriem. O ator o tempo todo está olhando diretamente para a câmera.	
--	--	--	--	--

- **Fotografias:**

As fotografias – sejam as de arquivo familiar ou de arquivo público – compõem uma interessante arqueologia do passado que é revisto e reinterpretado através da narração da documentarista no presente da enunciação. Um exemplo muito significativo da utilização de fotografias para recuperação da memória espacial é o do quadro 126 da *tabela descritiva do filme*. Às fotografias em polaróide da época das visitas da família a uma jovem Lucia Murat, presa política, sobrepõem-se imagens da revisitação espacial da prisão de Bangu nos dias atuais com a narração de Lucia Murat, cineasta, no presente:

Nº	TEMPO	NARRAÇÃO	IMAGEM	SOM
126	00:40:48	Lucia Murat: “Extraditado, Heitor chegou de surpresa. Eu já estava no presídio feminino de Bangu, onde as visitas eram num pátio aberto sem censura, quando ele apareceu. Oficialmente, porque tivera uma repentina saudade. Meus pais e	Imagens atuais do interior da prisão de Bangu (do seu pátio, especificamente). A imagem começa do banco e segue em panorâmica para a direita do pátio. Essa sequência é interessante porque ela filma o local da forma como é hoje e quando a imagem da câmera é fixada em determinado local, é	Narração <i>off</i> de Lucia Murat.  Música <i>off</i> instrumental.  Ao final, enquanto estamos vendo a última foto sobreposta à imagem atual, temos a voz <i>over</i> de Lucia Murat em áudio da entrevista (que segue e transita até a próxima sequência 127): “Então você tinha cinco

		<p>minhas irmãs ficaram bem emocionados e felizes. Eu e Miguel soubemos a verdade. Era mais uma experiência dos três, nada ameaçadora. Achamos engraçado. Uma prisão na Holanda era bem mais glamorosa do que a de Bangu. E estávamos de um jeito ou de outro, os três, na ilegalidade.”.</p>	<p>colocada uma foto de arquivo de família (com bordas polaróide) por cima da imagem do local atual. Há o banco hoje e por cima dessa imagem a foto da época da prisão dela aparece (com o irmão e ela sentados nesse banco na foto). Então, a foto é retirada quando ela fala sobre já estar no presídio de Bangu e a imagem em panorâmica prossegue até o próximo local do pátio onde a imagem paralisa em um canto do pátio (no momento em que ela fala dos pais e irmãos terem ficado felizes) e outra foto de arquivo é colocada sobre o vídeo com os irmãos abraçados naquele mesmo canto. A imagem é retirada (no momento em que ela fala que Miguel e ela acharam engraçado) e prossegue a imagem atual até o próximo canto onde o movimento de câmera mais uma vez paralisa e uma foto de arquivo surge por cima, com a família de Lucia visitando-a na prisão</p>	<p><i>quilos na mala e mais as botas? Quanto você tinha nas botas?”.</i></p>
--	--	---	---	--

			naquela época.	
--	--	--	----------------	--

- **Filmes de outros autores:**

Murat utiliza-se de filmes como *A Chinesa* (1967), de Jean-Luc Godard; *Tabu* (1931), de F. W. Murnau; e *Sansão e Dalila* (2009), de Warwick Thornton.

Ao utilizar-se de *A Chinesa*, por exemplo, Lucia Murat realiza uma aproximação interessante com um dos filmes mais textuais de Godard. Assim como em *Uma longa viagem* (2011) temos a epístola como cerne da narrativa, já que *A Chinesa* é uma coletânea de imagens-texto:

O ponto culminante destes textos na fronteira do enunciado e da enunciação aparece evidentemente em *A Chinesa* [...]. Podemos vê-lo em seu todo como um filme-texto, um *slogan* transformado em filme, um filme a ler e escutar tanto quanto (senão mais) a ver (isto se tornará um dos temas principais dos filmes militantes que se seguirão). Tudo está reunido ali: os livros (o livrinho vermelho em centenas de exemplares em todas as prateleiras), o quadro-negro onde se inscreve o programa das reuniões de trabalho, os *slogans* que cobrem todas as paredes do apartamento (as paredes tem a palavra), as citações desviadas de todos os gêneros (propagandas, textos literários, discursos jornalísticos ou políticos), sem esquecer as modalidades orais da palavra sob todas as suas formas (entrevistas, exposições pedagógicas, diálogos de teatro, manifestações reivindicativas etc.). Este filme é, com efeito, um programa: a onipresença do discurso [...]. Passagem do enunciado à enunciação, do texto assumido diegeticamente ao texto cada vez mais filmicamente discursivo. [...]  
(DUBOIS, 2004: p. 265-268)

- **Filmes domésticos:**

Excertos da infância, vídeos de eventos familiares ou vídeos dos irmãos enquanto ainda reunidos. Um exemplo bem claro desse recurso é a sequência 67 da tabela descritiva do filme, em que são utilizadas imagens em *Super-8* da família Murat de Vasconcellos à época da infância dos irmãos:

Nº	TEMPO	NARRAÇÃO	IMAGEM	SOM
67	00:12:13	<p>Lucia Murat: “Tudo ficou muito difícil para minha mãe. As duas filhas mais velhas cresceram nos anos cinquenta, quando a vida tinha regras muito definidas. Criadas nos padrões mais moralistas de sua época, minha mãe teve que se debater contra si mesma para defender as filhas que vieram depois.”.</p>	<p>Imagens de acervo familiar dos Murat em preto e branco (amareladas) e antigas. Parece que estão em “Super-8” ou que foram postas em sequência com rapidez para gerar um efeito de animação.</p> <p>Após muitas fotos de família com as crianças pequenas e os pais ainda jovens, surge uma cartela de legenda: “O Dr. Miguel de Vasconcelos, no dia de seu aniversário, e Sua Exma. Família, em 18-8-944”. E após a legenda, mais fotos de família. Até que uma foto com os filhos já jovens e adolescentes e os pais, todos reunidos, surge fixa.</p>	<p>Música <i>off</i> <i>Mamãe Coragem</i>, por Nara Leão.</p> <p>Som (<i>on</i>) como se fosse um barulhinho de projetor de cinema.</p> <p>Narração <i>off</i> de Lucia Murat.</p>

- **Conteúdo de época:**

Podemos utilizar, como exemplo, as imagens em vídeo de conteúdo social que pertencem ao arquivo público ou os excertos de escritos de jornais da época. As sequências 99 e 100 da tabela descritiva do filme mostram um recorte interessante da utilização desse

recurso, com uma narradora que estratifica e confunde as memórias dos acontecimentos políticos e sociais que de fato viveu com as memórias dos eventos que apenas “manuseou” em arquivos:

Nº	TEMPO	NARRAÇÃO	IMAGEM	SOM
99	00:27:19	<p>Lucia Murat: “No Brasil e na Grécia de 1972, o samba e a taberna marcavam ponto e davam prazer convivendo muito bem com a Ditadura. Mas há momentos em que a Humanidade suspira, como se o mal tivesse sido definitivamente derrotado. E gosto e preciso desses momentos. De tanto mexer em imagem, às vezes confundo o que vivi e o que manuseei. Sempre me vi em Paris no dia da Libertação, mesmo que eu tivesse nascido depois. Me vejo linda, vibrante, comemorando o fim do nazismo. Como se o mundo se resumisse</p>	<p>Imagens de arquivo diversas:</p> <p>Aviões cortam o céu.</p> <p>Desfile militar em ruas gregas, com o Exército marchando e os caminhões militares passando.</p> <p>Imagens em preto e branco de moças felizes cumprimentando os soldados, uma aglomeração nas ruas. Os soldados sendo abraçados e beijados. As moças radiantes.</p>	<p>Narração <i>off</i> de Lucia Murat.</p> <p>Sons intradieгéticos de aviões.</p> <p>Sons intradieгéticos do desfile militar com sua música e ruídos de marchas e carros.</p> <p>Sons dieгéticos das imagens de Paris, multidões correndo, carros de guerra, sons de ruídos diversos da rua.</p>

		naquele dia. [...]”		
100	00:28:06	Lucia Murat (cont.): “[...] Lembro, e aí eu estava lá, com o prazer imenso daquela multidão que se aglomerava na Avenida Presidente Vargas, no centro do Rio de Janeiro, pedindo Diretas Já... Mas isso, foi muito mais tarde.”	Imagens de arquivo diversas:  Painéis batendo em plano fechado.  Imagens de aglomerações com bandeiras vermelhas pedindo “DIRETAS JÁ”.	Narração <i>off</i> de Lucia Murat.  Sons diegéticos de ruídos da manifestação e também de microfones e multidões gritando em protesto coisas como: “eu quero escolher o presidente do Brasil” e “Diretas Já” e “ou ficar a Pátria livre ou morrer pelo Brasil...”.

É possível concluir que todos esses arquivos de demanda extrínseca ajudam a construir o documento épico na narrativa de Lucia Murat com reflexões e analogias importantes sobre o tempo passado e o tempo presente.

As figuras de duração, história, discurso e andamento “constituem, também, um rol de expedientes retóricos, avalizadores da natureza fictícia do texto, funcionando, portanto, como indicadores do pacto entre o autor implicado e o leitor” (NUNES, 2002, p.75) ou, neste caso, o espectador.

Portanto, é pela leitura – para o romance – e pelo ato de assistir – no cinema – que a concretização da função do tempo na narrativa acontece, visto ser “o destinatário da ficção que reatualiza o processo de reconfiguração do real que a obra [...] de caráter épico cristaliza” (NUNES, 2002, p. 75). Cena a cena, opera-se uma *síntese memorial* (NUNES, 2002) que orienta e concretiza a “leitura”, segundo o autor:

[...] as *perspectivas* da locução (pretérito perfeito, imperfeito, mais-que-perfeito, futuro etc.), a localização da *voz do narrador* como ponto zero da mobilidade presentificante, retrospectiva e prospectiva dos tempos verbais. Finalmente, a dinâmica dos atos de preenchimento, que corre pelas trilhas do discurso, ajusta o tempo vivido, extratextual do leitor, com a suma de sua

experiência cultural e social, em que se incluem as convenções literárias, as oscilações temporais do texto entre presente, passado e futuro. É o leitor que abre essa rede temporal do discurso, malha de muitos fios reais, no plano imaginário, efetuando, com o mundo da obra que reconfigurou o mundo real, a dimensão do tempo fictício. [...] Aí tomamos o *enredo* em consonância com a interpretação dada por Paul Ricoeur à ideia aristotélica de *mimesis* como ato de ordenação (*mise en intrigue*), que extrai, dos acontecimentos transformados em história, a “unidade de uma totalidade temporal”. (NUNES, 2002: p. 76)

É o enredo que sintetiza as duas dimensões discordantes da narrativa (NUNES, 2002): a *episódica* dos acontecimentos – que necessita de ordem cronológica – e a *configurante* – fundada no discurso enquanto forma de expressão (NUNES, 2002). Ambas se resolvem no ato da leitura. O leitor é guiado pelo autor e a “onisciência do autor dá segurança ao leitor e permite que este se instale familiarmente no mundo do poesia”. Já diria Lukacs (1968) que “as coisas só têm vida poética enquanto relacionadas com acontecimentos de destinos humanos” (LUKACS, 1968, p.78) e é por isso que o verdadeiro narrador épico, ao invés de descrevê-las, conta a função que elas assumiriam nas vidas humanas (LUKACS, 1968).

Sabemos que Lucia Murat recorre também à epístola como documento; e que a difusão de correspondências, rascunhos, diários e entrevistas (LUKACS, 1968) é recurso caro ao romance épico. Veremos a exposição do conteúdo epistolar de *Uma longa viagem* (2011) no capítulo 3. Entretanto, antes disso, é preciso definir os espaços de memória que configuram o documentário de Murat enquanto documentário político.

## 2. UMA LONGA VIAGEM ATRAVÉS DA MEMÓRIA

### 2.1 POR UMA ÉTICA DA MEMÓRIA

Pode-se analisar o conjunto da obra da cineasta Lucia Murat de muitas formas, inclusive tendo como caminho a teoria feminista ou o cinema de militância política. Nesta pesquisa, entretanto, os caminhos foram a memória e a narrativa epistolar. Isso se deve à especificidade do documentário *Uma longa viagem* (2011) como singular obra dentro daquele conjunto. O primeiro tópico, portanto, se destina à análise através da memória. Como no título desta pesquisa o termo 'político' é utilizado, deve-se primeiro esclarecer que esse político refere-se a uma ética com a memória histórico-social e que a escolha desse termo possui um propósito, motivado pelos questionamentos levantados por diversos autores da teoria do documentário em suas funções ética, estética e representativa<sup>2</sup>.

As considerações sobre documentário cinematográfico, tantas vezes levantadas no meio acadêmico, por vezes divergem – por exemplo, mas não só – diante das discussões sobre: 1) o que é o documentário, 2) se caberia ao documentário o pressuposto de função e 3) se o documentário deve assumir um comprometimento com a ética e com o olhar sobre o Outro.

Sobre a primeira questão, Fernão Ramos define que:

Tanto em sua versão de grande produção das televisões a cabo quanto nos formatos mais alternativos, nos quais o horizonte da primeira pessoa ocupa espaço, a narrativa documentária possui traços estilísticos recorrentes e um nome (*documentário*), abrangendo a diversidade. A principal vantagem do nome é termos um conceito carregado de conteúdo histórico, movimentos estéticos, autores, forma narrativa, transformações radicais, mas em torno de um eixo comum. Dentro desse eixo comum, podemos afirmar que o *documentário* é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens-animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de *asserções* sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das *imagens-câmera* e, principalmente, a *dimensão da tomada* através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados. (RAMOS, 2008, p. 22).

---

<sup>2</sup> Respeitosamente me aproprio aqui do título da obra de Marcius Freire, *Documentário: Ética, Estética e Formas de Representação* (São Paulo: Annablume, 2011).

O autor ainda completa tal definição ao dizer que a classificação de um filme como documentário já é oferecida ao espectador seguindo a intenção de seu autor em fazer um documentário, na medida em que essa intenção cabe em nosso entendimento da sua proposta (RAMOS, 2008). Por ora, salvaguardemos essa informação oferecida por Ramos: o que faz de um documentário um documentário é a intenção em sê-lo, ou seja, a intenção do seu autor. Se o autor nos entregou a obra *como* um documentário, logo, é um documentário.

Antes de retornar ao princípio da intenção – e já que estamos falando de documentário – é inevitável a designação de um suposto “cinema do real” e, portanto, consideremos comum o questionamento geralmente feito aos documentaristas sobre em que um filme modificaria as vidas das pessoas nele retratadas ou mesmo as nossas vidas (nós-espectadores). No mínimo, é previsível que ao filme de não-ficção seja reivindicada uma suposta *função*. É aqui que entramos nos espinhosos debates entre ética e estética; fato e construção de discurso sobre um fato; responsabilidade e prazer visual.

E se em sua totalidade o realizador tem em suas mãos todo o encadeamento dos documentos e imagens ali gravados para geração de um sentido e de uma síntese, é possível dizer que “há, portanto, na realização de todo documentário, uma relação de poder em que o realizador, queira ele ou não, detém o domínio sobre um processo em construção, enquanto as pessoas filmadas a ele são submetidas” (FREIRE, 2011: p.31). Ou seja, existe uma relação de poder em todo filme documentário, por mais dialética que possa ser a relação do documentarista com os seus objetos, personagens e locais.

Retomemos para uma das características primordiais para a definição de documentário segundo Fernão Pessoa Ramos:

Ao recebermos a narrativa como documentária, estamos supondo que assistimos a uma narrativa que estabelece *asserções, postulados*, sobre o mundo, dentro de um contexto completamente distinto daquele no qual interpretamos enunciados dentro de uma narrativa ficcional.  
(RAMOS, 2008, p. 27).

Obviamente, essas asserções podem ser também falaciosas ou tendenciosas já que estão sob o poder do documentarista e, ainda assim, isso não retiraria desse filme o caráter de documentário (RAMOS, 2008).

Existem documentários com os quais concordamos, documentários dos quais discordamos, documentários que aplaudimos e documentários que abominamos. Um documentário pode ou não mostrar a *verdade* (se é que ela existe) sobre um fato histórico. Podemos criticar um documentário pela manipulação que faz das asserções que sua voz (*over* ou *dialógica*) estabelece sobre o mundo histórico, mas

isso não lhe retira o caráter de documentário. O fato de documentários poderem estabelecer asserções falsas como verdadeiras (o fato de poderem mentir) também não deve nos levar a negar a existência de documentários. A definição do campo documentário passa ao largo de narrativas documentárias que possuem asserções não verdadeiras.

(RAMOS, 2008, p. 29-30).

O autor é enfático ao dizer que um documentário pode ou não mostrar a verdade sobre um fato histórico, pode ou não agradar quanto à manipulação que faz das asserções que sua voz estabelece sobre o mundo histórico (podendo inclusive estabelecer asserções falsas, ou seja, mentir), pode ser inclusive pouco ético, manipulador, supersticioso, não-objetivo, enfim, uma série de problemáticas e, ainda assim, ele é um documentário. A verdade ou a qualidade dessa verdade, pouco importa na definição de uma obra como documentário.

Se vincularmos a definição de documentário à qualidade da verdade da asserção que estabelece, estaremos reduzidos à seguinte definição de documentário: *narrativa através de imagens-câmera sonoras que estabelece asserções sobre o mundo com as quais concordo*. Trata-se certamente de uma definição frágil que oscila dentro da singularidade da crença de cada um.

(RAMOS, 2008, p. 30).

Não queremos aqui confrontar Ramos e dizer que a verdade é só aquilo que concordamos que seja verdade. Aliás, o autor está certo. A verdade é mesmo subjetiva e é possível distorcer dados ou se construir qualquer argumentação a fim de comprovar qualquer tese e ainda assim também defenderemos que se trata de um documentário, pois tem a intenção de sê-lo e possui o formato deste. Pode-se inclusive dizer que a Terra é “plana” (e há os que defendam essa argumentação como “verdade”). O autor inclusive cita documentários sobre “mulas-sem-cabeça” para exemplificar isso (RAMOS, 2008). Entretanto, sejamos justos com o conhecimento humano estabelecido até aqui: não se pode dizer que a Terra é plana e dizer que esse documentário não possuiria algum problema de ética diante de *atos* científicos. O mesmo se aplica a um documentário negacionista com *atos* históricos. Como o fato histórico do Golpe de 1964, por exemplo: há quem defenda a tese de que não foi golpe. Entretanto, é categoricamente antiético com a História um documentário que defenda essa tese. Esse filme tem todo direito de existir e emitir opinião, de certo (principalmente enquanto houver algum resquício de democracia), entretanto, nem toda opinião é fato histórico. É preciso observar isso de forma cuidadosa, porque a liberdade da subjetividade pode vir a ser perigosa: os constructos de auto-verdades foram muito utilizadas em regimes fascistas, como o Nazismo, e ainda discorreremos, ao longo dos próximos anos, muitas palavras para explicar

o fenômeno das *fake news* virtuais, por exemplo, que fizeram das redes sociais na *internet* o atributo máximo da verdade “construída” e “individual”, que não chega a ser o fato histórico construído coletivamente e cientificamente através de provas e outros materiais. A auto-verdade destrói o fato histórico e sem o fato histórico ficamos acéfalos enquanto civilização. Claramente estamos sob uma lógica qualitativa. Entretanto, antes essa lógica do que decretar a morte de qualquer lógica. Ou seja, realmente todo e qualquer filme pode ser um documentário. O filme que sustentar a intenção de ser um documentário é um documentário. É por isso que é preciso definir categorias de documentários para que possamos explicar especificidades que não caberiam a *todos* os documentários: e é por isso que, aqui, trabalharemos com a designação de *documentário político*<sup>3</sup>. Todo filme com intenção de ser um documentário é um documentário, porém nem todos os documentários são *documentários políticos*.

O que determina um documentário político? Primeiramente, a função ética. Posteriormente, a responsabilização. Antes, porém, de adentrarmos nisso, continuemos o raciocínio iniciado nesta seção. Se, em *formato*, qualquer produto pode ser um documentário se assim se apresentar, não importando a qualidade das asserções que apresenta sobre o mundo, entramos agora nas segunda e terceira questões, também muito levantadas na teoria do documentário: se caberia ao documentário o pressuposto de *função* e se este deveria assumir um comprometimento com a ética e com o olhar sobre o outro. Defende Marcius Freire (2011), que:

Que o cinema é uma expressão artística, não se duvida. A sétima, diz a história da arte. Mas e o filme documentário, esse discurso imagético-sonoro que se constrói organizando peças retiradas do mundo histórico? Assumindo posturas diante do destino do homem? Pondo em prática princípios de responsabilidade perante esse destino? Em outras palavras, não seria o filme documentário, primeiramente e antes de tudo, o resultado de uma ética, antes de ser submetido a uma estética? A tão buscada diferença entre a ficção e o documentário não estaria justamente na dicotomia kantiana de o primeiro ter como móbil uma “satisfação desinteressada” que deve ser estendida ao espectador; enquanto o segundo é motivado unicamente por razões de ordem moral, uma espécie de dever, de obrigação de “dar a ver” certos aspectos do mundo histórico? Mas, em assim sendo, teríamos de considerar o filme de ficção como obra de arte, já que o seu princípio fundador é o do prazer descompromissado e a sua função, para repetir a máxima de Strawson citada por Bourdieu, é simplesmente “não ter função”. Entretanto, quanto ao filme documentário, mesmo considerando que seja o resultado de motivações diferentes e que ele tenha uma *função*, somos forçados a admitir que os elementos que o

---

<sup>3</sup>É preciso observar que a preferência ao termo *político* não tem a menor pretensão de adentrar em questões maiores com a Linguística ou com a História que muito têm discutido todas as minúcias do que é “político” ou mesmo do que é “discurso político”. Aqui, esse termo é tão somente uma preferência que tem a pretensão única de se explicar através da ética cinematográfica documental.

conformam são aqueles mesmos que conformam o filme de ficção. Exatamente por isso alguns teóricos chegaram a afirmar que não existem diferenças entre um gênero e outro.

(FREIRE, 2011, p. 36-37).

O autor prossegue a provocação com as considerações de Roland Barthes<sup>4</sup> quando comparando a linguagem da ciência com a literatura. O questionamento passa a ser a de uma suposta dicotomia “ética *versus* estética” sugerida por Barthes, com a qual se concede, segundo Freire, que a linguagem científica teria uma predominante ética por estar comprometida com a verdade e por assumir a responsabilidade como princípio, enquanto a linguagem poética seria estética por ser regida pelo princípio do prazer e não ter esse compromisso. Freire então questiona se poderíamos transferir tal raciocínio para a dicotomia “filme de ficção/filme documentário” e se o primeiro estaria para a literatura assim como o segundo para a linguagem da ciência. Entretanto, e citando o próprio Barthes mais uma vez, Freire concebe que essa dicotomia deve observar que é passível ser científico e ser literário, encontrar algum equilíbrio possível entre o prazer e a responsabilidade (FREIRE, 2011).

Freire discorre sobre o prazer e a responsabilidade, analisando exemplos de documentários em que em algumas das cenas não havia qualquer valor informativo nas mostrações; servindo para demonstrar que, muitas vezes, o documentário pode ser regido mais pelo princípio do prazer escopofílico em mostrações descompromissadas do que pelo princípio da responsabilidade, em que há valor de informação agregado (FREIRE, 2011). Obviamente, Freire percorre um caminho que diz respeito principalmente ao documentário de cunho etnológico e sua responsabilização pelos personagens – o *outro* – que retrata ou atinge. Porém, apliquemos isso a uma lógica de um princípio de responsabilidade histórica – pois esta também afeta o *outro* – e a dicotomia entre um documentário político e outro documentário sem esse comprometimento acaba observando o mesmo raciocínio.

Freire prossegue citando Jean Rouch, para quem todo filme deveria ter o rigor científico, mas ser também um poema. Para Freire isso é notadamente possível. No campo da antropologia, citando Barthes mais uma vez, Freire observa que já há algum tempo temos visto, nas ciências humanas, um fecundo debate envolvendo as noções de política e poética, de forma que literário e acadêmico podem ser interpenetrados (FREIRE, 2011). “O rigor científico pode ser preservado quando qualidades literárias fazem do texto também uma obra de arte” (FREIRE, 2011: p.42). Freire questiona, não muito depois, se um documentário

---

<sup>4</sup> Marcius Freire ao citar Roland Barthes se refere à obra *Le bruissement de la langue*. Paris: Éditions du Seuil, 1984, p. 12-13.

poderia deixar prevalecer a estética em detrimento da ética, e citando Hans Jonas<sup>5</sup>, conclama novamente o *princípio responsabilidade*. E assim como Jonas, Freire considera que as novas técnicas de registro e veiculação da imagem, oferecem concorrentes do documentário e, com estes, maiores armadilhas colocadas pelo mundo a ser filmado (FREIRE, 2011). Portanto, “diante dessas armadilhas, faz-se necessário o estabelecimento de uma *nova ética* que passe a ocupar o espaço que vem sendo ocupado pela estética no universo da não-ficção contemporânea” (FREIRE, 2011: p.47).

Freire trata de todo e qualquer produto, inclusive *reality shows*, que exploram os limites da ética e da privacidade (FREIRE, 2011: p.47). Entretanto, pensando na aplicação disso dentro do contexto que aqui examinamos, o da função histórica, quais seriam os concorrentes da categoria dos documentários políticos? Baseado no comprometimento ético com a História Social que o documentário político possui, esses concorrentes seriam, obviamente, produtos que possuem uma estética não-ficcional tal qual o documentário político, porém sem o comprometimento com a ética pela História e pela Memória. Podendo essa falta de comprometimento ser intencional (embora seja certo que toda narrativa é pré-formulada, coloquemos o princípio democrático da dúvida da inocência à prova), alguns exemplos seriam documentários com narrativas: negacionistas; tendenciosas; falaciosas; com tentativas de distorções de fatos históricos e científicos; *fake news*; *lives* narradas de eventos sociais com pré-conceitos anteriores às análises destes; entre outros exemplos.

Retornemos para Fernão Ramos:

Na medida em que se propõe a estabelecer asserções sobre o mundo histórico, o documentário estará lidando diretamente com a reconstituição e a interpretação de um fato que, no passado, teve a intensidade de *presente*. A reconstituição, ou interpretação, poderá ser valorada positiva ou negativamente. A noção de *verdade*, muitas vezes, se aproxima de algo que definimos como *interpretação*. Se a verdade possui um estatuto epistemológico bem definido nas ciências exatas ou da vida, no caso dos estudos históricos e sociais (nas asserções que estabelecemos sobre fatos passados, por exemplo), a metodologia de abordagem situa-se em outras bases. Podemos constatar que a verdade possui um leque de validade que oscila, e que esse leque se relaciona ao conjunto de fatos que congregamos para servir de base à interpretação. Portanto, uma afirmação como “este filme não é um documentário, ele manipula a realidade”, ou “este filme não é um documentário, ele é mera propaganda”, dificilmente se sustenta em uma argumentação mais elaborada. Do mesmo modo, trata-se de um argumento frágil negar estatuto documentário ou colocar aspas no conceito na abordagem de *Triunfo da vontade*. O filme de Leni Riefenstahl é um documentário, assim definido por sua estruturação narrativa particular e sua forma de indexação, mas apresenta pontos de vista e um tipo de manipulação do discurso documentário com os quais discordamos. (RAMOS, 2008, p. 31-32).

---

<sup>5</sup> Marcius Freire ao citar Hans Jonas se refere à obra *O princípio responsabilidade*. Ensaio de uma ética para a civilização tecnológica. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2006, p.29.

Reiteramos aqui a mesma posição de Ramos quanto ao que é um documentário. Não queremos deixar dúvidas quanto à concordância de que qualquer produto que possua uma estética documental e se indexe como tal é um documentário. Da discordância não nasce uma argumentação contra esse constructo em si, mas sim, uma defesa da ética, tal qual formulada por Freire. Como já discorrido nesta mesma seção, a verdade pode ser subjetiva, porém negar-se a um comprometimento com a ética histórica e social é um terreno deveras perigoso. Que a História não é a “História Oficial”, isso é verdadeiro: afinal, a chamada História Oficial é tão somente um apanhado das asserções sobre os eventos passados que provêm do vencedor; o que não necessariamente é a verdade dos eventos. Não é essa a verdade que se quer proteger através de uma função ética. O que se quer proteger é o fato histórico construído coletivamente, que leva em consideração provas, vítimas e testemunhas e a interpretação de um historiador imparcial que formula uma interpretação justa sobre o evento histórico. Se não se levar em conta essa ética, o custo da auto-verdade poderá ser caro demais a uma sociedade. Portanto, que sejam documentários todos os documentários, sem distinção, afinal a estética é livre de função. Na categoria *documentário político*, entretanto, compreenderemos apenas como aqueles que possuem a função ética e o comprometimento com os fatos.

Em retrospectiva, e sucintamente: o que faz de um documentário, um documentário político? O grau de comprometimento histórico, a responsabilização por esse comprometimento, o (auto) delegar-se a uma função social e histórica que *a priori* ele não precisa ter, mas que ele *prefere* ter: ou seja, a ética com o tratamento do tema. Esse documentário assumiria que possui um discurso (ele não esconderia isso do espectador), assumiria também possuir uma *função social* e igualmente se comprometeria a *responsabilizar-se* por esta. O documentário *precisa* fazer isso? Grosso modo: não, não precisa. Deve? Dentro do sentido que queira alcançar sim, mas não precisa, reitera-se aqui. Se caso preferir delegar-se esse comprometimento, então, ele pode ser lido não apenas como documentário, mas também como *documentário político*.

Assim explica-se a preferência pelo termo político e não *de memória*, *histórico* ou *de busca*<sup>6</sup>: pode-se fazer um documentário no qual se utilize a memória como *recurso*, e/ou o histórico como *plano de fundo* ou *ponto inicial* da narrativa e/ou a busca como *caminho* e assim mesmo não ser nem um pouco comprometido com o fato histórico. Ao observar-se a

---

<sup>6</sup> Termos para documentários tematicamente próximos ao que aqui analisaremos, cunhados respectivamente por Cássio Tomaim (2019), Bill Nicholls (2005) e Jean-Claude Bernardet (*in* MOURÃO e LABAKI, 2014). *Ver*: Bibliografia.

ética com o fato histórico e o desenvolvimento do tratamento temático com certa aproximação dos cuidados que o método do historiador deve ter (porém salvaguardando, é claro, a distinção básica das particularidades de cada), temos o *documentário político*. Todo filme é uma visão particular de um realizador? Sim. A questão é se essa visão é comprometida com a ética histórico-social. Se a resposta for positiva, temos o *documentário político* que aqui designamos.

Desta forma, propomos neste capítulo uma abordagem de análise de *Uma longa viagem* (2011), de Lucia Murat, a partir da memória do trauma histórico brasileiro da Ditadura Militar (1964-1985) nas instâncias pública e privada, conclamando a este documentário a sua ética pela memória. Para tanto, no *apêndice*<sup>7</sup> reservamos espaço para uma *tabela descritiva do filme*, que servirá de auxílio para lembrarmos as seções analíticas a que nos debruçaremos.

## 2.2 A NARRATIVA TESTEMUNHAL

### 2.2.1 O Trauma e o Testemunho do Sobrevivente

Os *documentários políticos* possuem fortes relações entre História e memória. Entretanto, o histórico desses documentários está menos na aproximação com o discurso histórico e mais na ideia de um processo realizador em diálogo com o método de historicidade.

Em *Uma longa viagem* (2011) vemos essa tendência da historicidade num processo de narrar que possui variadas camadas de acesso a memórias e, entre essas camadas, estão a narração e a entrevista, que funcionam como formas de testemunho ou de reflexão do testemunho de um período histórico. O método de realização desses testemunhos é que interessa enquanto método de historicidade, principalmente se considerarmos que esse documentário político tem em si um *valor biográfico* e é em si um *espaço biográfico* (ARFUCH, 2008) ou *lugar de memória* (TOMAIM, 2019), que revisita ainda outros espaços.

Todo filme é uma narrativa composta por banda sonora ou imagens ou é uma combinação de ambos, na maior parte das vezes. Interessa *como* se narra. Interessa *como* esse testemunho é construído e *como* é reconstituído em sentidos através do cinema.

---

<sup>7</sup>Ver: Apêndice.

Primeiramente, há que se estabelecer a existência de três vozes conduzindo camadas de memórias em *Uma longa viagem* (2011) e assim também construindo seus testemunhos: 1- a própria documentarista, Lucia Murat, que ali também se coloca como personagem em voz e fotos de família; 2- Heitor, irmão de Lucia Murat, que tem sua biografia colocada como primeiro plano de condução de memórias; e 3- Heitor jovem, que é trazido à tona através da performance de um ator (Caio Blat) construída a partir das cartas e cartões postais de Heitor enviados à sua mãe no passado.

Na maior parte das vezes, temos a voz de Lucia Murat em narração *off*. Cabe observar, entretanto, que a voz de Lucia Murat também surgirá *off* em algumas das cenas de entrevista com o irmão e também em algumas cenas em que temos somente ela em quadro; bem como também surgirá em modo diegético nas vezes em que brevemente aparece conversando ao lado de Heitor ou mesmo em situações de “bastidores”, como na cena em que está em um ônibus com familiares seguindo para a festa de bodas dos tios. O ator Caio Blat também terá aparições encenadas em que não fala, apenas atua e, nesses momentos, sua voz aparece em narração *off* sobre sua imagem. Heitor – na atualidade –, no entanto, é o único cuja voz se faz majoritariamente através do depoimento acessado em entrevista, diegético, portanto.

Entendamos esse filme como um filme de testemunho. Murat constrói uma narrativa, ao mesmo tempo tão familiar e pessoal quanto nacional, que expõe seu próprio trauma histórico: a prisão política e a tortura por ela sofridas durante o regime ditatorial. Expõe, ainda, o caminho do auto-exílio, fuga e a posterior loucura do irmão Heitor – personagem central da narrativa – para quem a contracultura foi a forma de “sobreviver ao Brasil”; bem como o luto e a necessidade de fala de ambos perante a recente morte do irmão mais velho, Miguel, para quem o caminho de uma Medicina com responsabilidade social foi a forma de sobrevivência possível.

Antes de qualquer coisa, lembremos também que narrar é necessidade básica daquele que sobrevive ao trauma histórico. Para Primo Levi, por exemplo – uma testemunha do Holocausto –, a necessidade de contar aos outros – necessidade que veio até mesmo antes da libertação – e torná-los participantes teria alcançado tal caráter de impulso que competiria até mesmo com atividades elementares (LEVI, 1988). Nesta lógica:

[...] podemos caracterizar, portanto, o testemunho como uma atividade *elementar*, no sentido de que dela depende a sobrevivência daquele que volta do *Lager* (campo de concentração) ou de outra situação radical de violência que implica esta necessidade, ou seja, que desencadeia esta carência absoluta de narrar.  
(SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66).

Tentando-se extrair o questionamento primordial do documentário de Murat, podemos obter o seguinte enunciado: “*o que fazer diante da morte (do corpo e/ou do espírito) além de chorar ininterruptamente?*” E a resposta: um filme, um relato, um texto. E o que é um filme de não-ficção, com uma autora que se coloca tantas vezes em primeira pessoa, se não um encadeamento de memórias, suscitadas ou mesmo refletidas por variados documentos? Além de chorar, o sobrevivente narra, pois tem a necessidade elementar de testemunhar, de colocar para fora, de expressar-se justamente para poder sobreviver.

Entraremos, a partir deste momento, em uma reflexão sobre as narrativas de traumas históricos e sobre o testemunho. Os estudos sobre tais temas em sua maioria fundamentam-se nas análises sobre a *shoah*. Portanto, faz-se necessário sublinhar que não pretendemos colocar a experiência de um campo de concentração no mesmo patamar de qualquer outro evento histórico traumático. A *shoah* é – como veremos a seguir – a experiência-limite.

Sabe-se que a narrativa do trauma, que chamamos de testemunho, quase sempre foi vista com muitas problemáticas pelas ciências humanas, mesmo que recaia sobre ela uma natureza única de retorno à experiência da catástrofe histórica. Isto porque a testemunha, o sobrevivente, mais reflete com olhos presentes diante do passado do que formula o evento histórico de forma “pura”. Outra problemática sempre recolocada é a ideia de que a catástrofe histórica não possui testemunhas, pois aquele que sobrevive não é a testemunha integral da experiência. Testemunhar seria “impossibilidade” e a catástrofe histórica seria, portanto, “inenarrável”, tal qual formulou Dori Laub (1995) a respeito da *shoah*. Entretanto, atemo-nos ao que Giorgio Agamben<sup>8</sup> defende, também tendo como ponto de partida a *shoah*. Destaca-se, no entanto, que os pensamentos de Agamben e Laub não divergem – como parecem sugerir –, apenas complementam-se, pois a impossibilidade está justamente na lacuna, afinal:

Dizer que Auschwitz é “indizível” ou “incompreensível” equivale a *euphemein*, a adorá-lo em silêncio, como se faz com um deus; significa, portanto, independente das intenções que alguém tenha, contribuir para sua glória. Nós, pelo contrário, “não nos envergonhamos de manter fixo o olhar no inenarrável”. Mesmo ao preço de descobrirmos que aquilo que o mal sabe de si, encontramos-lo facilmente também em nós. No entanto, o testemunho traz uma lacuna. Sobre isso, os sobreviventes concordam.

(AGAMBEN, 1998,p.42).

---

<sup>8</sup> Giorgio Agamben relembra a história de João Crisóstomo, que compôs o tratado *Sobre a incompreensibilidade de Deus* em Antioquia, no qual defendia que Deus “é indizível” (*arrhetos*), “inenarrável” (*anekdiégetos*) e “indescritível” (*anepigraptois*), pois isso constituiria a melhor forma de glorificá-lo (*doxan didonai*) e adorá-lo (*proskyein*). O verbo que Giorgio Agamben traduz do grego é *euphemin*: “adorar em silêncio”. Dessa forma, pois que, para o autor, “dizer que Auschwitz é ‘indizível’ ou ‘incompreensível’ equivale “a adorá-lo em silêncio” (AGAMBEN, 1998: 41-42).

Segundo Sarmiento-Pantoja<sup>9</sup>, a imprecisão da memória está diretamente ligada à imprecisão da imagem, já que existiriam inúmeras variáveis de leitura – tais como violência, dor, trauma e sofrimento, entre outras – que produzem os efeitos de ausência e de impossibilidade de remissão da memória (SARMENTO-PANTOJA, 2012).

Continua Agamben que “as ‘verdadeiras’ testemunhas, as ‘testemunhas integrais’ são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo. São os que ‘tocaram o fundo’, os muçulmanos, os submersos” (AGAMBEN, 1998: p.43). A figura do *muçulmano* é a figura-limite, o homem que já carece de linguagem, pois sua humanidade já inexistiu perante a degradação e violência que sofreu. O *muçulmano* é impossibilitado de narrar. Ele é a testemunha integral, a que viveu a experiência até o limite e foi, assim, calada por ela.

Por isso, a tentativa de determinar a presença de duas formas de narrador, que pudessem dar conta desta complexidade: o primeiro narrador, o *superstes*, entendido como aquele responsável por um depoimento marcado pela experiência direta com os eventos violentos e traumáticos pelos quais passou, cujo testemunho se caracteriza como uma verdade de vozes anteriormente caladas pela impossibilidade de narrar o fato traumático, mensurado pela dor de uma memória encoberta; e o segundo narrador, o *testis*, que se expressa pela narrativa de um testemunho indireto sobre as experiências violentas sofridas por outrem, gerando, neste caso, uma voz contribuinte para a denúncia de atrocidades vividas por indivíduos acometidos de traumas produzidos por violências tão lancinantes que impossibilitam a verbalização de sua experiência, seja pela dor que provoca sua lembrança, seja pelos vãos de memória constituídos como resultado da violência e do trauma. (SARMENTO-PANTOJA, 2012, p. 394).

Com as devidas proporções, pois a *shoah* é experiência-limite praticamente incomparável, podemos relembrar que nem todas as vítimas da Ditadura Militar Brasileira puderam testemunhar como Lucia Murat, quiçá representar esse testemunho através de uma linguagem artística como o cinema. Nem todas, pois um número considerável viveu a experiência até o seu esgotamento a ponto de serem, inclusive, “engolidos” por ela. Muitos corpos e sangue repousam sobre a Ditadura. Quando não corpos, temos sobreviventes que nunca mais conseguiram reintegrar-se às suas próprias vidas: lembremo-nos de Frei Tito<sup>10</sup> e de Maria Auxiliadora<sup>11</sup>, por exemplo. Os sobreviventes, tal como Lucia Murat, que apesar da

<sup>9</sup> *Na trilha do testemunho: imagem, violência e memória no cinema e na literatura pós-ditatorial* In CORNELSEN, E. L. e VIEIRA, E. M. A. e SELIGMANN-SILVA, M. (Orgs.). **Imagem e Memória**. Belo Horizonte: Editora FALE/UFMG, 2012.

<sup>10</sup> Frei Tito de Alencar Lima, frade católico dominicano brasileiro que cometeu suicídio em 1974. Porém as circunstâncias de sua morte são inevitáveis consequências da tortura, o que faz com que seu “suicídio” possa ser descrito como assassinato.

<sup>11</sup> Assim como Frei Tito, Maria Auxiliadora Lara Barcelos, guerrilheira da Vanguarda Revolucionária Palmares, cometeu suicídio em decorrência da experiência-limite sofrida nos porões da Ditadura. Também podemos considerar sua morte como assassinato.

tortura conseguiram reintegração – ainda que árdua – às próprias vidas, são exceções. Dessa forma, e guardadas as devidas proporções de cada momento histórico, alguns “*muçulmanos*” existiram nos porões da Ditadura Militar Brasileira e caminharam entre nós por algum tempo até extinguir-se por completo devido à experiência que sofreram. Pois, “o muçulmano é um ser indefinido, no qual não só a humanidade e a não-humanidade, mas também a vida vegetativa e a de relação, a fisiologia e a ética, a medicina e a política, a vida e morte transitam entre si sem solução de continuidade” (AGAMBEN, 1998: p. 56). E, ainda em Agamben, se os campos de concentração cumprem função decisiva para o sistema de biopolítica nazista, não sendo apenas lugares de morte e de extermínio, mas principalmente os lugares de produção do muçulmano e se, para além disso, haveria somente a câmara de gás (AGAMBEN, 1998) – também considerando as devidas proporções –, podemos dizer que os “porões” da Ditadura foram locais de extinções da humanidade, do pertencimento e da integração social e que, para além dessa “extinção”, restavam apenas o desaparecimento e as covas clandestinas.

Portanto, aquele que “tocou o fundo” da experiência é o que pode falar dela de forma integral. No entanto, este é impossibilitado de linguagem para tal, então o único que pode testemunhar é o sobrevivente, aquele que não foi levado ao “esgotamento” pelo trauma. Dessa forma, devemos pensar que o sobrevivente poderia falar, por delegação, pelo muçulmano, pelo submerso? Apesar de ser uma hipótese interessante, não. Pois os submersos não teriam nada a dizer, já que carecem de “história”, “rosto” e “pensamento” e, portanto, não teriam instruções ou memórias a transmitir (AGAMBEN, 1998). Para Agamben, todo testemunho é um ato de autor e, logo:

Como se sabe, o mundo clássico não conhece a criação *ex nihilo* [a partir do nada], e, por isso, todo ato de criação sempre implica algo, matéria informe, um ser incompleto, que se trata de aperfeiçoar ou “fazer crescer”. Todo criador é sempre co-criador, todo autor, co-autor. E assim como o ato do *auctor* completa o do incapaz, dá força de prova ao que, em si falta, e vida ao que por si só não poderia viver, pode-se afirmar, ao contrário, que é o ato imperfeito ou a incapacidade que o precedem e que ele vem a integrar que dá sentido ao ato ou à palavra do *auctor*-testemunha. Um ato de autor que tivesse a pretensão de valer por si é um sem-sentido, assim como o testemunho do sobrevivente é verdadeiro e tem razão de ser unicamente se vier a integrar o de quem não pode dar testemunho. Assim como o tutor e o incapaz, o criador e a sua matéria, também o sobrevivente e o muçulmano são inseparáveis, e só a unidade diferença entre eles constitui o testemunho. [...] Só porque, no homem, foi possível isolar o muçulmano, só porque a vida humana é essencialmente destrutível e divisível, a testemunha pode sobreviver-lhes. A sobrevivência da testemunha no confronto com o inumano é função da sobrevivência do muçulmano no confronto com o humano. O que pode ser infinitamente destruído é o que pode sobreviver a si mesmo.  
(AGAMBEN, 1998, p. 151-152).

Ou seja, a testemunha não pode dar o testemunho pelo submerso, mas através de seu próprio testemunho de sobrevivência, ela dá co-autoria de seu relato àquele que não pôde se tornar testemunha. A tese de que o trauma seria inenarrável corroboraria tão somente para o *esquecimento* – como veremos *a posteriori* – e o esquecimento é característica primeira do *negacionismo*. Se “as testemunhas não são nem os mortos, nem os sobreviventes, nem os submersos, nem os salvos, mas o que resta entre eles” (AGAMBEN, 1998: p.162), é o paradoxo de Levi, segundo Agamben, que “traz a única refutação possível de qualquer argumento negacionista” (AGAMBEN, 1998: p.163).

Que Auschwitz seja aquilo de que não é possível dar testemunho e que, ao mesmo tempo, o muçulmano seja a absoluta impossibilidade de dar testemunho. Se a testemunha dá testemunho pelo muçulmano, se ele consegue trazer à palavra a impossibilidade de falar – se, dito de outro modo, o muçulmano é constituído como testemunha integral – então o negacionismo é refutado no seu próprio fundamento. No muçulmano, a impossibilidade de dar testemunho já não é, realmente, uma simples privação, mas tornou-se real, existe como tal. Se o sobrevivente dá testemunho não da câmara de gás ou de Auschwitz, mas pelo muçulmano; se ele fala apenas a partir de uma impossibilidade de falar, então seu testemunho não pode ser negado. Auschwitz – de que não é possível dar testemunho – fica provado de modo absoluto e irrefutável. [...] Na expressão *Eu era um muçulmano*, o paradoxo de Levi alcança a sua formulação mais extrema. O muçulmano não é só a testemunha integral, mas ele agora fala e dá testemunho em primeira pessoa. Já deveria estar claro em que sentido esta formulação extrema – *Eu, alguém que fala, era um muçulmano, ou seja, alguém que, em nenhum caso, pode falar* – não só contradiz o paradoxo, mas sim, pontualmente o verifica. (AGAMBEN, 1998, p. 163-164).

É tão importante refutar o negacionismo que o testemunho é a resposta para que o trauma histórico não seja esquecido e, não sendo esquecido, também não seja repetido. Claro que este é um pensamento um tanto inocente quando formulado sobre o caso do Brasil, onde até hoje pagamos *o preço de uma reconciliação extorquida*<sup>12</sup> que tem origens ainda mais antigas do que a Ditadura Militar – já com os traumas do genocídio indígena e da escravidão negra – e com implicações tão atuais quanto as milícias e operações policiais – bem como a desigualdade social – responsáveis pelo genocídio e que desemboca também na *ruptura da civilização*<sup>13</sup> pela qual estamos passando desde os prenúncios do Golpe de 2016. Foi porque

<sup>12</sup> Sobre o Brasil, Jeanne Marie Gagnebin formula uma interessante reflexão em *O preço de uma reconciliação extorquida* In TELLES, E. e SAFATLE, V. (orgs.) **O que resta da ditadura**. São Paulo: Boitempo: 2010. Seus questionamentos mais críticos sequer imaginariam outro Golpe de Estado no Brasil, não muito tempo após seu texto.

<sup>13</sup> Defendemos a ruptura política contemporânea enquanto uma *ruptura da civilização* mais do que uma ruptura apenas democrática.

*extorquimos* pelo menos duas reconciliações históricas que, aos poucos, demos munição ao argumento negacionista.

No caso da Ditadura, pode-se comparar a Lei da Anistia brasileira com a Comissão Verdade e Reconciliação na África do Sul: para a última, a anistia só vem após a constatação de que alguém teria falado toda verdade, por mais insuportável que essa narração possa ser; para a primeira, no entanto, o pressuposto é justamente o oposto: a saber, o *silêncio* (GAGNEBIN, 2010). A lei de anistia no Brasil, como se sabe, foi promulgada pelo próprio governo militar ao final da década de 1970, impondo o esquecimento dos crimes do Estado e sugerindo a não diferenciação dos crimes cometidos pela esquerda (GAGNEBIN, 2010), considerados como “terrorismo”, de forma a colocar num mesmo patamar os algozes e a resistência a estes. Destarte, a ausência de um esclarecimento sobre os crimes cometidos pela Ditadura Militar brasileira fez com que nunca pudéssemos superá-la: o *modus operandi* de abordagem da população periférica pela nossa polícia militarizada é muitas vezes semelhante ao *modus operandi* dos militares durante o período ditatorial; e é absolutamente perceptível que “o silêncio sobre os mortos e torturados do passado, da ditadura, acostuma a silenciar sobre os mortos e os torturados de hoje” (GAGNEBIN, 2010: p. 185).

Houve, no Brasil, uma desevolta campanha de desqualificação das vítimas da ditadura militar, garantindo o descrédito dos narradores sobreviventes, que não tiveram muitas chances de revelar fatos da História nacional que costumeiramente foram anistiados e relegados a esquecimento e ostracismo público (SARMENTO-PANTOJA, 2012), o que nos leva ao mérito da realização do testemunho, que neste caso acontece em formato audiovisual. Percebe-se – não apenas neste, mas também em muitos dos filmes sobre a memória da ditadura militar – que o sobrevivente é desqualificado em dois extremos: ou lhe é delegado o caráter de mártir ou de terrorista e criminoso.

### 2.2.2 A Culpa do Sobrevivente

*Martirium* é um termo católico para os primeiros cristãos que – ao serem perseguidos ou mortos por professarem sua religião – prestavam o *testemunho de sua fé*, pois que o termo é derivado da palavra *martis*, que significa *testemunha* em grego. Tratar qualquer vítima de um trauma histórico como mártir seria, no mínimo, antiquado, já que o martírio religioso monumentalizou a palavra grega. De certo, essas pessoas são *testemunhas*, mas a alcunha do

*mártir* seria uma falsificação de suas vivências e uma “glorificação” de suas dores, o que não cabe ao sobrevivente.

*Terrorista* ou *criminoso* – ou mesmo o *subversivo*, que era o termo utilizado durante a ditadura –, os termos utilizados até hoje para referência aos que lutaram contra o regime militar, dispensam etimologia. É como se o sobrevivente da ditadura militar brasileira ou mesmo as famílias daqueles que não sobreviveram nunca pudessem retirar de si e dos familiares a alcunha de *criminosos*. Por uma extensão, é como se os cartazes de procurados – que deveriam ser e eram, na verdade, cartazes de desaparecidos ou de clandestinos – impressos pela ditadura brasileira, nunca tivessem saído das paredes – ou das testas, bem dizer – dessas pessoas, enquanto que para os torturadores houve a manutenção discreta de suas imagens e nomes<sup>14</sup>. Mais uma vez, é possível demonstrar a consequência da anistia forçada e forjada que tivemos no Brasil.

*Mártir* ou *criminoso*: ambos os extremos delegados ao sobrevivente da ditadura militar brasileira foram termos que Lucia Murat refletiu em seus filmes. Desde *Que bom te ver viva* (1989), temos visto a cineasta num constante exercício de reflexão acerca da sobrevivência, como se ambos os termos fossem conflitos para o sobrevivente e ao menos devessem ser debatidos. Como se além do próprio fardo da sobrevivência, ainda houvesse o fardo da titulação falsificada.

E por que sobreviver é um fardo? Sobreviver, de qualquer trauma histórico, traz consigo um sentimento de culpa. Um sentimento que é injusto, mas que o sobrevivente carrega mesmo assim: é como se cada sobrevivente trouxesse o fardo da responsabilização por aqueles que não sobreviveram. Esse sentimento de culpa foi debatido principalmente a partir dos testemunhos da *shoah*<sup>15</sup> nos quais os relatos sobre as ações a que foram submetidos pela garantia da sobrevivência, os faziam estar próximos dos algozes nazistas ou mesmo

---

<sup>14</sup> Brevemente, em primeira pessoa: quando entrevistei a família de Lauriberto José Reyes para o Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado em Imagem e Som, nesta mesma universidade, sob a orientação da Professora Doutora Josette Maria Alves de Souza Monzani, perguntei às irmãs de Lauriberto por que a mãe deles, até o momento de sua morte, no começo dos anos 2000, continuou movendo a ação contra o Estado Brasileiro com o seu advogado, Eduardo Greenhalg, e as irmãs disseram que a mãe não suportava que relacionassem o nome do filho a termos como “bandido, criminoso”, que ela tinha a intenção de retirar de Lauriberto esses “adjetivos injustos” e “limpar a sua memória” principalmente diante da cidade natal. A reparação financeira não a interessava. Aliás, que a mãe não acreditava em reparação de qualquer tipo; o Estado jamais seria capaz de reparar a execução do filho, mas que o Estado tinha a obrigação de dizer por escrito que o filho foi executado e que suas ações foram de natureza política.

<sup>15</sup> Entretanto, cabe observar que o ineditismo da abordagem sobre o sentimento de culpa, a partir da *shoah*, não significa dizer que a *shoah* trouxe o ineditismo do sentimento de culpa em si. Significa que a *shoah* foi a experiência-limite. Mas é possível refletir que todo trauma histórico traz ao sobrevivente alguma culpa. Utilizando um exemplo brasileiro, mas que poderia ser aplicado a qualquer evento do mundo: basta observar os sobreviventes de escravos brasileiros que relataram a culpa pelo ser humano escravizado que não puderam salvar.

silenciarem ou serem complacentes com as violências ocorridas diante de seus olhos nos campos de concentração. Ou seja, o raciocínio seria algo como “se sobrevivi, sobrevivi sendo ‘cúmplice’ da morte de outrem” ou “se sobrevivi, sobrevivi por me rebaixar diante do meu algoz de forma voluntária” ou ainda outras acepções:

Pois esta voz diz a vergonha e o intolerável. E até mesmo a vítima se envergonha, como mostrou Primo Levi, que deu à vergonha uma extensão inaudita. Vergonha do mundo, vergonha de ter sido aviltado, vergonha de ter-se adaptado ao intolerável de, assim, ter sobrevivido como um animal, de não ter feito nada, ou não o suficiente, contra o sistema que lhe deu sobrevida, vergonha de presenciar passivamente a morte dos que não resistiram, vergonha de ter pecado por omissão de socorro, vergonha pela suspeita de que cada qual tenha sido o Caim de seu irmão, vergonha de concluir que Guerra é sempre vergonha, de que o homem seja o lobo do homem. (PELBART, 2012, p. 182-183).<sup>16</sup>

Em *Que bom te ver viva* (1989) temos os relatos de mulheres sobreviventes da tortura na ditadura militar e também a performance de Irene Ravache interpretando uma personagem igualmente sobrevivente da ditadura, pontuando discussões como o incômodo sobre a questão do mártir, da heroína, como é vista por um lado e, ao mesmo tempo, o termo de subversão que ainda lhe é fantasma, de um outro lado. No interstício, a dificuldade de estabelecer uma identidade para além da identidade de sobrevivente, de ser apenas um ser humano sem o título de sobrevivente, e a dificuldade de se auto-perdoar por estar viva, mesmo que isso não seja um motivo de vergonha.

O fardo da sobrevivência – ainda mais uma sobrevivência sem sequelas aparentes – é debatido por Murat inclusive em *A memória que me contam* (2012), uma ficção expostamente baseada em fatos e pessoas reais do convívio da cineasta, no qual a protagonista – mais uma vez, vivida por Irene Ravache, como a mesma personagem, agora mais velha, de *Que bom te ver viva* (1989) – reflete sobre a amiga que está falecendo após uma vida atormentada pelos fantasmas do dilaceramento físico e mental que a ditadura militar lhe causou. É como se Murat refletisse, mais uma vez, o “privilegio” que sobreviventes como ela tiveram não só perante os companheiros mortos, como também perante os companheiros que *sobreviveram dilacerados*. É interessante também que *A memória que me contam* (2012) é um filme lançado posteriormente a *Uma longa viagem* (2011). E, em *Uma longa viagem* (2011), Lucia Murat e um familiar refletem sobre a sobrevivência de uma forma mais tranquila, sem deixar de lado o

---

<sup>16</sup>*Cinema e Holocausto*, de Peter Pál Pelbart in NESTROVSKI, A. e SELIGMANN-SILVA, M. (Orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

sentimento de culpa e, no entanto, não delegando a este sentimento tanto protagonismo quanto geralmente ele o tem nas outras obras citadas. *Uma longa viagem* (2011) é um filme sem pretensões de chegar a uma resposta sobre a sobrevivência e assim o fazendo é um filme que traz o apaziguamento deste postulado de culpa, mesmo sem intenção.

São justos os dois argumentos, no entanto: Murat retomou tantas vezes o trauma do sobrevivente e sua culpa que, num primeiro movimento, ela destrincha o incômodo e em um segundo movimento, com *Uma longa viagem* (2011), ela praticamente tenta conseguir a resposta, não mais com a cura, mas com a aceitação da condição de sobrevivente, sendo inclusive capaz de dialogar com um sobrevivente de experiência distinta, como é o seu irmão que, ao invés de agregar a experiência do trauma do preso político da ditadura, tornou-se um sobrevivente da vida *on the road* em voga nos anos de 1960, da negação da sociedade capitalista ocidental, em busca de iluminação psíquica, libertação interior por meio do experimento-limite de diferentes drogas.

Se muitas das obras cinematográficas brasileiras sobre a experiência da ditadura militar, com suas vivências clandestinas, exílios, prisões arbitrárias, torturas e mortes são acusadas – infundadamente ou não – de pender ao heroísmo (no mesmo sentido, a *romantização*) ao tratar do sobrevivente, percebemos que, no caso de Murat, quando o próprio sobrevivente narra cinematograficamente, a acusação ao heroísmo é ainda mais infundada. O sobrevivente quer narrar o evento, quer expô-lo à sociedade e sua intenção concentra-se nisso, na maior parte das vezes.

Compreendemos, como Pelbart, que os eventos traumáticos da ditadura brasileira não são narrados para criar ou representar o heroísmo, apesar de observarmos a insistência desta perspectiva em várias obras da literatura e do cinema, que instigam o leitor a encontrar esse herói ou a compadecer-se de seu sofrimento. Entretanto, não falamos de uma experiência catártica, verdadeiramente; nos deparamos com a narrativa da catástrofe que gera o que Susan Sontag (*apud* Pelbart, 2000, p. 180) assim descreve: “ouvir estas vozes graves e inteligentes embargadas pela dor constitui uma experiência civilizadora”, ou seja, precisamos assistir a cenas que foram anistiadas e ouvir as vozes dos testemunhos calados pelo tempo para civilizar-se e compreender o valor da vida.  
(SARMENTO-PANTOJA, 2012, p. 403).

Ao sobrevivente, portanto, não restam nem a *inocência* nem a *culpa*, mas a superação da vergonha através da impossibilidade de separação de ambos (AGAMBEN, 1998). Em *Uma longa viagem* (2011) a narrativa abraça a impossibilidade (da morte) como forma de aceitação e registra um momento de *remissão* que não se vê em outras obras de Murat. A sequência em

que Lucia Murat, em narração *off* sobre as imagens da prisão de Bangu<sup>17</sup>, relata que “[...] tinha começado a abertura lenta e gradual. A sociedade civil ganhava força e, devo admitir, que fazer parte da elite, ter um excelente advogado e família conectada, voltava a influenciar”[...] (MURAT, 2011, 00:49:33 min.), denota sua felicidade em sobreviver.

Para concluir, deve-se ainda destacar que a culpa do sobrevivente advém sempre de um trauma em comum com outros sobreviventes, mas ela é uma culpa do *indivíduo*, uma culpa com responsabilização individual e é distinta daquela delegada a uma suposta responsabilização coletiva.

Entende-se que a chamada *culpa coletiva*, aquela que advém do reconhecimento do restante do povo atingindo (nação, grupo, coletivo etc) é uma culpa falsificada, pois é uma dificuldade de solução diante de um problema de ética. Ao se dizer que o povo alemão se sente disposto a assumir a culpa coletiva pelo nazismo ou ao dizer que a comunidade católica tem disposição ao assumir uma culpa coletiva pelos crimes da Santa Inquisição, nós apenas percebemos uma “má vontade acerca do estabelecimento das responsabilidades individuais e da punição dos delitos” (AGAMBEN, 1998: p. 100). O Estado brasileiro teve, com a anistia, uma tentativa de responsabilização do Estado pelos crimes cometidos durante a ditadura militar, porém sem a responsabilização dos indivíduos autores desses crimes. Ainda tomando como exemplo a *shoah*, colocadas as devidas proporções:

Levi está totalmente convencido de que falar de culpa – ou de inocência – coletiva não tem sentido algum e de que só por metáfora se pode dizer que alguém se sente culpado pelo que fizeram o próprio povo ou próprio pai. Ao alemão que lhe escreve, não sem hipocrisia, que “a culpa recai pesadamente em meu pobre povo traído e desencaminhado”, ele retruca dizendo que “se deve responder em primeira pessoa pelos crimes e pelos erros, senão todo vestígio de civilização desapareceria da face da terra”. E ao falar, uma só vez, de culpa coletiva, ele a entende no único sentido possível para ele, a saber, como culpa cometida por “quase todos os alemães de então”: a de não terem tido a coragem de falar, de testemunhar a respeito de tudo que não podiam deixar de ter visto.  
(AGAMBEN, 1998, p. 101).

De todo modo, paira até hoje sobre o Brasil uma amnésia que silencia até mesmo a má vontade ética: não temos, num sentido generalista, um povo que diga – para além do papel – que se sente responsável pelos crimes ocorridos durante a ditadura militar, aliás, muito pelo contrário. Se a culpa coletiva é vista como uma má vontade ética do povo alemão diante do nazismo, há que se observar que para o Brasil não coube nem mesmo isso. Diante da amnésia coletiva até mesmo a culpa coletiva é um comportamento mais passível de compreensão,

---

<sup>17</sup> Ver quadro número 139 da tabela descritiva do filme disponibilizada neste trabalho no *Apêndice*.

ainda que ambos sejam problemáticos. O comportamento da sociedade brasileira, no entanto, é apenas mais um reflexo da reconciliação extorquida de que Gagnebin (2010) trata.

### 2.3 AS CAMADAS DE MEMÓRIAS NO ESPAÇO BIOGRÁFICO

Há três locais de testemunho por meio da narração em *Uma longa viagem* (2011): 1- a entrevista, que constrói um documento depoente sobre a memória do passado; 2- a narração verbal *off* e *over*, que constrói uma reflexão sobre o espaço e o tempo passados a partir de uma memória compartilhada documentarista-documentos (sendo esses documentos de variados tipos: sobre a própria entrevista do personagem-objeto, sobre o acervo imagético, o som, a montagem do filme e sobre as construções cênicas); e 3- o documento escrito, as epístolas de Heitor e outras correspondências em acervo. Os locais testemunhais de memórias por meio da narração são também locais de exercícios biográficos e autobiográficos.

Para Arfuch (2010) há uma distinção qualitativa entre *comunicar* e *narrar*: *comunicar* é utilizado em sentido de “estar em relação”, “comunhão”, “compartilhar”; o que seria um passo além de *narrar*, cujo sentido é “contar um fato”, “dar a conhecer”, ou seja, narrar denotaria certa exterioridade, segundo Arfuch. E, apesar da impossibilidade de comunicar a existência, cada indivíduo – cada *eu* – tem, no entanto, algo a comunicar de si mesmo como um lugar de enunciação próprio e único em que “dá testemunho”:

Mas esse autor “real”, que *fala* (dá testemunho) ou deixa sua marca na escrita, também não quer resignar sua primazia: o espaço midiático contemporâneo, sobretudo por meio da entrevista – voz e corpo “ao vivo” –, oferece uma prova irrefutável de sua existência e de sua insistência. E é nessa tensão entre a ilusão da plenitude da presença e o deslizamento narrativo da identidade que se dirime, talvez paradoxalmente, o *quem* do espaço biográfico.  
(ARFUCH, 2010, p. 131).

Para a autora, esse *espaço biográfico* é uma configuração maior do que um *gênero* biográfico e permitiria, portanto, uma leitura atenta às modulações de uma trama interdiscursiva com “um papel cada vez mais preponderante na construção da subjetividade contemporânea” (ARFUCH, 2010: p. 132) e esses espaços conseguiriam inclusive abarcar desvios e infrações e os “fora de gênero” das narrativas. Entendamos *Uma longa viagem* (2011), portanto, como um espaço biográfico.

A biografia, que tem auge em nossa época, segundo Arfuch (2010) é inspirada na devoção do personagem, com certo mérito ao heroísmo, que prima sobre a autobiografia; e transita num terreno de indecisão entre testemunho, romance e relato histórico, o ajuste a uma cronologia e a invenção do tempo narrativo, a interpretação de documentos de forma minuciosa e a figuração de espaços reservados que só o *eu* poderia alcançar. E há, é claro, o risco de se tornar monumento, obsessão de arquivo, exercício de erudição ou inventário enjoativo que pode acabar se virando contra o seu objeto (ARFUCH, 2010).

É a partir de *Confissões de Rousseau* que se delinea a especificidade da autobiografia literária na tensão entre o mundo privado e o espaço social, principalmente após a consolidação do capitalismo e do mundo burguês e, “assim, confissões, autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências traçariam, para além de seu valor literário intrínseco, um espaço de autorreflexão decisivo para a consolidação do individualismo” (ARFUCH, 2010: p. 36), o qual se tornaria “um dos traços típicos do Ocidente” (ARFUCH, 2010: p. 36) com um *eu* sempre em dualidade entre instâncias como público e privado, por exemplo. Assim como outras variantes literárias e também midiáticas, o cinema, com suas variadas vozes e imagens com valor de atestação do testemunho, se apropriou e expandiu a autobiografia. Acreditamos também que o documentário, em específico, conseguiu dar um valor histórico ainda mais amplo ao espaço biográfico (e autobiográfico), principalmente quando se debruça além da história individual e em direção ao espaço social de memórias, com a garantia de uma vivência e da presença de um narrador-testemunha *in loco* que atesta os fatos mostrados através da experiência. O documentário político trará o *além* da vida em instância particular rumo à reflexão histórico-social. A autobiografia no documentário político é um esforço consciente de alcançar o social através da instância do privado.

Nesse sentido, Lucia Murat constrói, nesse espaço biográfico do filme, uma narrativa que é composta por sua voz e pela voz de Heitor. Os três fluxos de narração principais em *Uma longa viagem* (2011) se dão através da *narração verbal* de Lucia Murat – na maior parte das vezes por narração *off*, mas não só –, da *entrevista* com Heitor Murat e do acesso às *epístolas* de Heitor quando na juventude. Como se um personagem fornecesse ao outro o apoio para o exercício da memória, esses depoimentos, bem dizer, são um esforço mútuo de documentarista e personagem entrevistado, na criação de uma narrativa ao mesmo tempo biográfica e autobiográfica.

Sem dúvidas, mesmo diante da *relação de poder* (FREIRE, 2011) entre realizador e personagem – que neste caso se dá através da condução de memórias realizada pela

documentarista durante as entrevistas – há muito de dialógico na relação entre Lucia e Heitor. E em parte isso funciona pelo recurso da autobiografia que cria um esforço mútuo de memórias. E claro, há ainda o mérito de uma construção fílmica de História Oral enquanto método, fazendo deste filme uma obra testemunhal. Ao mesmo tempo, temos o acesso aos documentos escritos, aos sonoros e audiovisuais, que reforçam a oralidade ou dialogam com esta.

Cabe ressaltar que a literatura tem sido o primeiro suporte, antes do cinema e de qualquer outra arte, a ser espaço de autobiografia, como relembra Freire (2011):

Em *Le pacte autobiographique*, Philippe Lejeune define autobiografia como “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando ela coloca em relevo sua vida individual, em particular a história de sua personalidade”. Isso significa dizer que, ao se dedicar a esse relato, em linguagem oral ou escrita, o sujeito se debruça sobre o seu passado, sobre os fatos de sua vida, sobre um acontecido, imediato ou longínquo. Há, portanto, implícito nesse procedimento um “esforço de memória” sem o qual o passado não pode emergir. E, para que esse esforço se consubstancie numa materialidade qualquer, se faz necessário o uso de uma linguagem. A linguagem escrita tem sido, desde sempre, o suporte por excelência dos relatos em primeira pessoa. (FREIRE, 2011, p. 265-266)<sup>18</sup>.

Já no cinema essa tendência ao relato em primeira pessoa ou em colaboração, se dá primeiro nos anos 1960, com o cinema direto:

A partir dos anos 1960, com o aparecimento da estilística do cinema direto/verdade, o documentário mais autoral passa a enunciar por asserções dialógicas. Assemelha-se, então, ao modo dramático, com argumentos sendo expostos na forma de diálogos. O mundo parece poder falar por si, e a fala do mundo, a fala das pessoas, é predominantemente dialógica. A tendência mais participativa do cinema direto/verdade introduz no documentário uma nova maneira de enunciar: a entrevista ou o depoimento. As asserções continuam dialógicas, mas são provocadas pelo cineasta. No documentário contemporâneo mais criativo, há uma forte tendência em se trabalhar com a enunciação em primeira pessoa. É geralmente o “eu” que fala, estabelecendo asserções sobre sua própria vida. O filme de depoimentos caminha nessa linha mesmo quando as falas são articuladas pela presença do diretor (caso de Eduardo Coutinho, por exemplo). No documentário contemporâneo clássico, o qual denomino *documentário cabo*, as vozes aparecem misturadas na maneira de postular. A voz do saber, em sua nova forma, perde a exclusividade da modalidade *over*. Ainda temos depoimentos de especialistas, diálogos, filmes de arquivo (flexionados para enunciar as asserções de que a narrativa necessita). O documentário, portanto, se caracteriza como narrativa que possui vozes diversas que falam do mundo, ou de si. (RAMOS, 2008, p. 23-24).

---

<sup>18</sup> Marcius Freire, ao citar Philippe Lejeune, menciona a obra: LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Editions du Seuil, 1975, p.14.

Com o avanço da midiatização e das transmissões audiovisuais, a biografia ganhou maior disponibilidade – saindo da alcunha do segredo, ou do jurídico ou do íntimo inacessível –, e se reproduziu em diversos formatos. A verossimilhança, o “real”, que a atestação da imagem em movimento forneceu sobre o testemunho para além da palavra escrita das biografias literárias, trouxe a *entrevista* como espaço biográfico e autobiográfico enfaticamente. O documentário se fartou da entrevista, essa modalidade de testemunho que pode “se tornar indistintamente biografia, autobiografia, história de vida, confissão, diário íntimo, memória, testemunho” (ARFUCH, 2010: p. 151). A entrevista nos dá acesso a condições de informações que a palavra escrita não consegue nos dar: a fisionomia, o gestual, o incômodo, o riso, a sensibilidade do olhar, o cenário, a imagem do encontro com o “outro” em seu tempo presente de testemunho. A entrevista acessa a subjetividade da pessoa que dá o testemunho. Ela também fornece para a construção do relato de vida as seguintes características, segundo Arfuch (2010): 1- ela encena a oralidade da narração, 2- ela torna visível a atribuição da palavra e 3- ela trabalha o alumbramento da história.

Cada documentarista, desde o advento do som direto, pôde usar a entrevista de diversas formas. É claro que no caso do documentário político, principalmente tendo como exemplo *Uma longa viagem* (2011), a entrevista está ali como forma de auxiliar o documentarista, como em todo o documentário, porém com o adendo de utilizá-la como forma dialógica, dando voz ao personagem tanto quanto para a autora do postulado, tendo a preocupação com a relação ética do ouvir o “outro” e trazer espaço autobiográfico a este “outro” também, para além da mera superfície de entrevistar por entrevistar. Ouvir é mais do que gravar, ouvir o outro é fornecer condições reais de espaço biográfico a este. Para Arfuch (2010):

[...] uma vez terminado o intercâmbio, resta o trabalho de edição ou escrita, em que o “momento” autobiográfico, que pode ter se produzido no registro oral, deve ser transcrito de novo, recuperado na frescura de seu “presente”, nessa imediata atualidade que toda evocação ou rememoração adquire diante de um “testemunho”. Se o trabalho de memória reconhece também uma inspiração dialógica, esse é um espaço privilegiado para sua manifestação. (ARFUCH, 2010, p. 167).

Destarte, conclui-se que no momento posterior ao da entrevista, o tratamento oferecido ao relato é o que faz a diferença na relação dialógica entre o que dá o testemunho e aquele que presta o suporte a este. Claro que Arfuch trata de qualquer entrevista, inclusive as dos meios escritos de mídia, mas entendamos isso como aplicável, principalmente, ao trabalho de

postular, reunir, montar e editar o filme documentário a partir do testemunho de entrevista. E Lucia Murat traz a relação de entrevista com Heitor de forma extremamente dialógica e com respeito ao espaço de voz do personagem e de seu relato sobre o passado (que é, também, o passado de ambos, de toda a família).

Arfuch recorre a Benveniste para quem “nunca recobramos nossa infância” e reitera que é a partir do *agora* que podemos olhar para o passado. E, segundo a autora, “talvez seja esse precisamente o trabalho da narração: a recuperação de algo impossível sob uma *forma* que lhe dá sentido e permanência, forma de estruturação da vida e, conseqüentemente, da identidade” (ARFUCH, 2010: p. 181).

Dessa necessidade narrativa, transcultural, da experiência humana e, sobretudo, dessa ilusão do “tempo recobrado”, a entrevista se ocupará em seus diversos momentos biográficos, seja na conversa demorada que permite um desdobramento do arco vivencial, seja na impressão, no instantâneo, no retrato feito de um traço. A imediaticidade da presença, aspecto constitutivo do gênero, se articula assim na sua *atualidade*: na medida em que se encena a enunciação em termos de seus dois protagonistas – o “eu” e o “você” –, a correlação entre *meu* “hoje” e *seu* “hoje” que assinalara Benveniste aparece *marcada* e constitui um dos eixos articuladores do desempenho do entrevistador. A gestão do tempo narrativo (invenção de um “início”, cronologias, focalizações, saltos, *flashbacks*), como diferença em relação ao tempo crônico, dos acontecimentos, será então um dos registros a disputar no âmbito do princípio de cooperação que rege o intercâmbio e constituirá frequentemente uma verdadeira demonstração pública das inúmeras possibilidades de contar uma vida: por onde começar, como dispor os acontecimentos enquanto unidades narrativas, o que privilegiar, que zonas relegar ao silêncio. (ARFUCH, 2010, p. 181).

Inegável, portanto, fazer-se compreender que esses espaços de narração da memória através da entrevista e da narração verbal – em qualquer filme documentário – são espaços de ênfase a determinados aspectos em detrimento de outros. O enfoque de um constructo de memórias fílmico é interpretativo e reinterpretaivo, um documento sobre o passado a partir da emergência de determinadas lembranças já no presente. Não devemos esquecer que a testemunha reinterpreta dados numa interação entre o que viveu e o que apreendeu da experiência vivida. E, numa segunda camada, ainda temos mais uma reinterpretação de memórias: a do documentarista, que pode organizá-las e dispô-las de modo a chegar a qualquer intenção. Como já tratamos nesse texto sobre questões éticas dessa problemática, o foco aqui é, na verdade, como constituir uma boa entrevista privilegiando a biografia da testemunha em seus pontos principais, registrando suas formas de acesso à própria memória e fornecendo diálogo entre realizador e personagem. A cronologia utilizada foi a das epístolas, evidentemente: a elas se dá a funcionalidade de toda condução do tempo, tanto das memórias

de entrevista, quanto das memórias das encenações e das reflexões da realizadora. O enfoque de condução de intenções de narração é, portanto, através das cartas de Heitor – rastros do passado nas cartas registrados.

Em *Uma longa viagem* (2011) temos uma poética de utilização do relato escrito enquanto condutor do testemunho oral. É a epístola que orienta a narratividade das outras formas de testemunhar e organizar lembranças. É a inscrição do passado que coordena os assuntos a serem tratados tanto na entrevista quanto na reflexão em narração *off* realizados no presente.

Sabemos que os documentos escritos são privilegiados na análise histórica. Tanto os documentos oficiais quanto os documentos de origem particular. Sabemos também, no entanto, que uma carta não é tão objetiva quanto um documento burocrático e que a natureza subjetiva das correspondências e diários íntimos pode conter tanta literatura quanto a própria oralidade, por isso denominá-las inscrições do passado. Constituem-se como documentação tão carregadas de subjetividade quanto qualquer entrevista oral, ou talvez até mais. O destinatário também influi sobre o quão “verdadeiro” pode ser um documento desse tipo, sobre quão íntimo pode chegar a ser (uma atividade epistolar familiar é tão secreta quanto um diário). Suas correspondências familiares poderiam facilmente transformar-se em escrita de um diário íntimo. Aliás, os diários podem ser escritos visando um interlocutor indeterminado e, desta forma, sabendo da posteridade do documento, o sujeito da escrita pode contar também as suas “inverdades”. Tanto isso é possível que, mesmo a literatura ficcional, muito se aproveitou do formato epistolar e do formato do diário íntimo.

Se a autobiografia pode se desdobrar dilatadamente da estirpe familiar à nação, o diário íntimo promete, em vez disso, a maior proximidade à profundidade do eu. Uma escrita desprovida de amarras genéricas, aberta à improvisação, a inúmeros registros da linguagem e do colecionismo – tudo pode encontrar lugar em suas páginas: contas, bilhetes, fotografias, recortes, vestígios, um universo inteiro de ancoragens fetichistas –, sujeita apenas ao ritmo da cronologia, sem limite de tempo nem lugar. O diário cobre o imaginário de liberdade absoluta, cobiça qualquer tema, da insignificância cotidiana à iluminação filosófica, da reflexão sentimental à paixão desatada. Diferentemente de outras formas biográficas, escapa inclusive à comprovação empírica; pode dizer, velar ou não dizer, ater-se ao acontecimento ou à invenção, fechar-se sobre si próprio ou prefigurar outros textos. Se se pensa a intimidade como subtração ao privado e ao público, o diário podia ser seu cerimonial, a cena reservada da confissão – tal como a fixara seu ancestral protestante (Pepys, Wesley, Swift, Boswell) – o ritual do segredo zelosamente guardado – a gaveta escondida, a prateleira, a chave. Mas, embora haja diários que acompanham silenciosamente a vida de seu autor, dos quais a intuição de sua publicação – Constant, Stendhal, Byron, Scott, Carlyle, Tolstói – ou inclusive com a intenção explícita de fazê-lo – Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Anais Nin, Simone de Beauvoir, André Gide, Witold Gombrowicz... – e, então, *contrario sensu*, mais do que expressões prístinas da subjetividade, serão objeto de ajuste,

apagamento, reescrita total ou parcial; em última instância, e mais uma vez, se tratará do íntimo no público, do espetáculo da interioridade.  
(ARFUCH, 2010, p. 143).

Já as narrativas epistolares terão seu auge no século XVIII, ganhando a materialidade do romance literário, pois “esse diálogo entre vozes próximas e distantes, alimentado pelo saber, a afinidade, a paixão pelos interesses políticos, nunca deixou de atrair a atenção de leitores e críticos” (ARFUCH, 2010: p. 146). Em grande parte, essas obras continham grandes gestos voyeurísticos, na medida em que *a priori* não responderiam a vontade de uma exibição ou publicação, pois:

Num simples ordenamento cronológico ou em compilações mais estruturadas, com notas e apresentações que traduzem certa recordação do romance epistolar ou da autobiografia, as cartas vão além da informação precisa – biográfica, histórica, científica – que possam prover, para delinear, através das modalidades de sua enunciação, um perfil diferente do reconhecível em outras escritas e talvez mais “autêntico”, na medida em que não responderiam inicialmente a uma vontade de publicação, embora em muitos casos ela seja tão previsível quanto a de um diário íntimo.  
(ARFUCH, 2010: p. 147-148).

Se o romance epistolar é uma forte categoria para publicação, trazendo o voyeurismo e a intromissão do leitor a um espaço antes privado e privilegiado, muito foi dito sobre a questão de sua autoria: ao serem publicadas, organizadas, editadas, as cartas tornam-se objetos de traição (ARFUCH, 2010) ao expressarem a vontade unilateral daquele que as tornou públicas. Entretanto, como analisar isso da perspectiva fílmica? Quem é o dono desses documentos quando eles são “publicados” e organizados dentro de um espaço biográfico de mídia audiovisual? Essas cartas de Heitor tornam-se duplo ou triplo diálogo de autoria e recepção, em fluxo, a saber: a autoria de Heitor, a autoria do realizador que as “editou e publicou” ao espaço “público” e a recepção do destinatário-espectador que as recebe como um “leitor voyeur”. E, claro, a vontade “unilateral” de “publicação” fica à mercê de Heitor e de uma única das destinatárias familiares: Lucia. Dos outros destinatários nada sabemos, bem como não temos a “publicação” das “cartas-respostas”. É um diálogo sim e ao mesmo tempo não é um “diálogo com todos”, mas só com “uma parte” desses “todos”.

Como escreveu Bellour, ao tratar da carta-vídeo em *Video letter* (1983), de Shuji Terayama e Shuntaro Tanikawa: “a carta diz mais e mais. Ela nunca para, ela diz, ela quer, sempre quer dizer mais, se for uma verdadeira carta” (BELLOUR, 1997: p.294). Certo que no filme de Murat não temos uma carta-vídeo no sentido postulado por Bellour, muito embora

toda narrativa desse filme seja um acesso às memórias que se conduzem pelas epístolas.

Façamos, então, um pequeno percurso de exemplos: viagem espacial, de memórias, de recuperação de rastros, de atestação, de narração. Heitor jovem, recuperado por Caio Blat, avança por um corredor repleto de molduras de quadros e fotografias que ainda não podemos ver e desaparece ao adentrar no escritório, onde Heitor (no presente diegético) escreve sobre uma mesa:



Figura 1: Jovem Heitor (Caio Blat) andando pelo corredor da casa, observando fotografias e quadros.

Figura 2: Jovem Heitor (Caio Blat) adentrando ao escritório e desaparecendo de cena.



Figura 3: Heitor escrevendo à mesa do escritório.

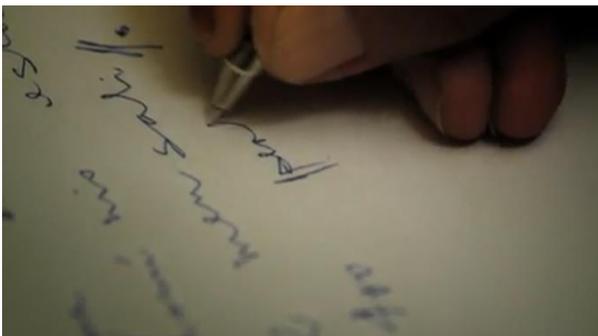


Figura 4: Plano detalhe no papel em que Heitor escreve.

Até aqui ainda não sabemos que o filme se norteará por epístolas. Muitas fotografias e outras imagens de variados tipos (trataremos sobre as fotografias, posteriormente) aparecem na sequência a este quadro. Sabemos, no entanto, que a pista oferecida é a arqueologia do passado através de variado acervo. Heitor, neste caso, escreve uma carta no presente rememorando o gesto que o Heitor jovem fará por toda narrativa. Essa é a primeira das “figuras de presentificação do texto nas e pelas imagens” (DUBOIS, 2006: p.260)<sup>19</sup>: o ato de escrita à mão e o registro visual de sua caligrafia.

A segunda das figuras de presentificação do texto nas e pelas imagens (DUBOIS, 2006) surge na abertura do filme, que sobrepõe a imagem da praia e do título a variadas imagens de “carimbos” postais e de cartas, e também de carimbos de passaporte de viagens, fazendo com que se tornem “carta postal”, “créditos trabalhados” e “colagens” ao mesmo tempo (DUBOIS, 2006).

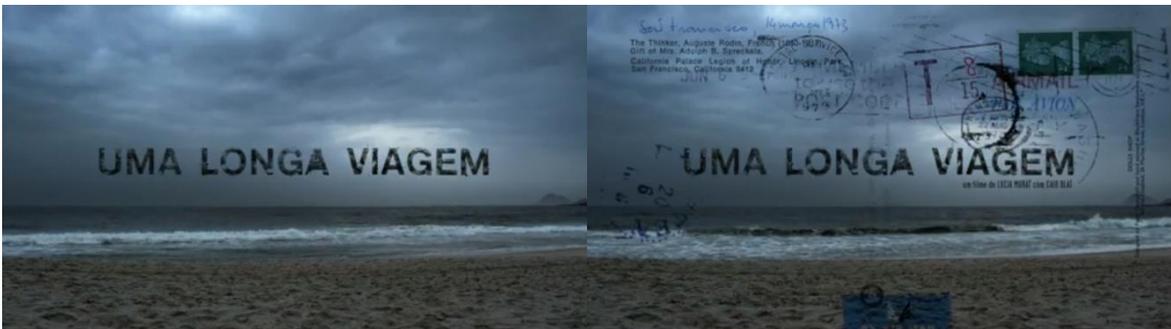


Figura 5: Imagem de abertura do filme que vai se modificando com as sobreposições. Aqui ela ainda está “limpa”.

Figura 6: Imagem de abertura ganha cada vez mais sobreposições textuais.



Figura 7: Imagem de abertura do filme ganha a *textura* de papel com informações textuais.

<sup>19</sup> DUBOIS está tratando de Jean-Luc Godard, o cineasta que, segundo o autor: “não cessou de proclamar que o escrito é seu “inimigo real”, que é preciso “ver e não ler”, que “a escrita é a Lei” e, portanto, “a morte” (por oposição à imagem, que seria “o desejo” ou a “a vida”), mas que, ao mesmo tempo, fez da citação textual e do empréstimo literário a fonte principal, quando não exclusiva, das vozes de seus filmes.”.

O ato de escrever acontece em variados momentos do filme, tendo sempre a figura de Caio Blat representando e acessando o Heitor jovem que já não se pode mais “recuperar” no presente senão pela encenação. Entretanto, o conteúdo do texto que encena escrever é um texto de Heitor, endereçado à família. O ator tanto escreve quanto interpreta o texto epistolar. Até aqui, a performance do ato de escrever através do ator é uma das primeiras ações da narrativa epistolar:



Figura 8: Heitor jovem pensa em quais palavras usar para a escrita da carta.

Figura 9: Heitor jovem escreve o texto da carta tal qual a carta existente no plano do presente diegético.



Figura 10: Heitor jovem quebra a quarta parede e continua o texto da carta sem escrever, apenas olhando em direção ao espectador.

A próxima referência epistolar é através de uma carta de George Jackson endereçada a Angela Davis e interpretada através apenas da voz de um convidado, Jonathan Nossiter. No primeiro fotograma, temos Lucia Murat dentro da prisão lendo a obra de George Jackson, rememorando o tempo em que recebeu essa obra como um presente do irmão Heitor. A obra a inspirou naquela época, como num “intercâmbio” filosófico entre a luta que acontecia nos Estados Unidos – com os Panteras Negras – e a luta que acontecia no Brasil, contra a Ditadura Militar. Um encontro geracional de resistência política.

Em seguida, temos sons de protestos e vozes de discursos políticos intercalando-se à narração de Jonathan Nossiter e às imagens de acervo – possivelmente jornalísticas – entre fotos e vídeos dos protestos populares contra a segregação racial nos Estados Unidos.

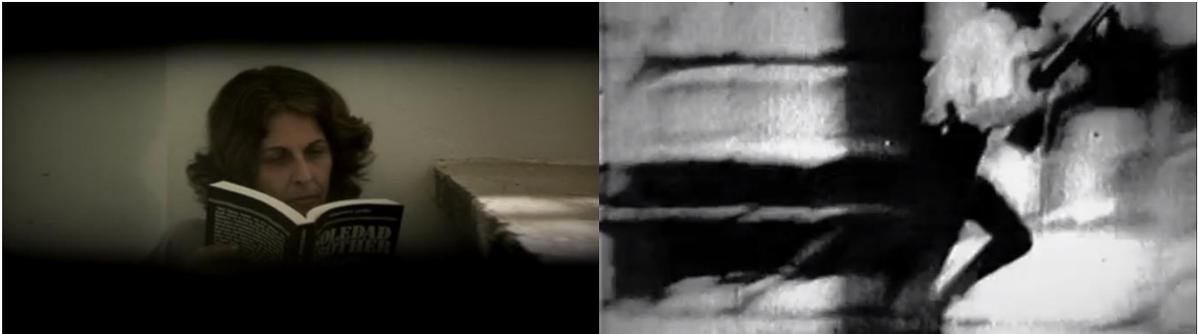


Figura 11: Lucia Murat retorna à Bangu de hoje e lê *Letters from prison*, de George Jackson, assim como fez no passado, enquanto era presa política.

Figura 12: Vídeo de acervo jornalístico dos protestos de rua, nos EUA.



Figura 13: Vídeo de acervo jornalístico dos protestos de rua, nos EUA.

Figura 14: Vídeo de comício dos Panteras Negras, nos EUA.



Figuras 15 e 16: Foto de Angela Davis no palco de um comício político, dirigindo-se a uma multidão.

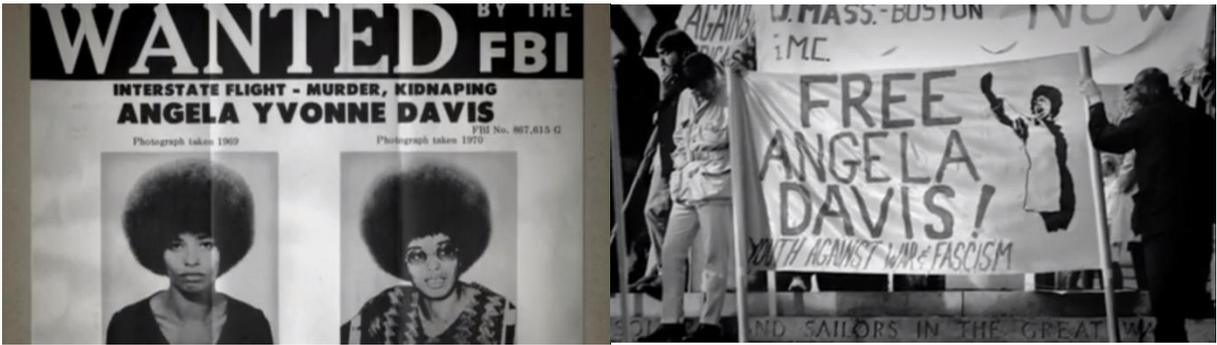


Figura 17: Foto de cartaz de “procurada pela FBI”, com Angela Davis sendo tratada como “criminosa”.

Figura 18: Foto de pessoas segurando faixas protestando pela liberdade da ativista Angela Davis.

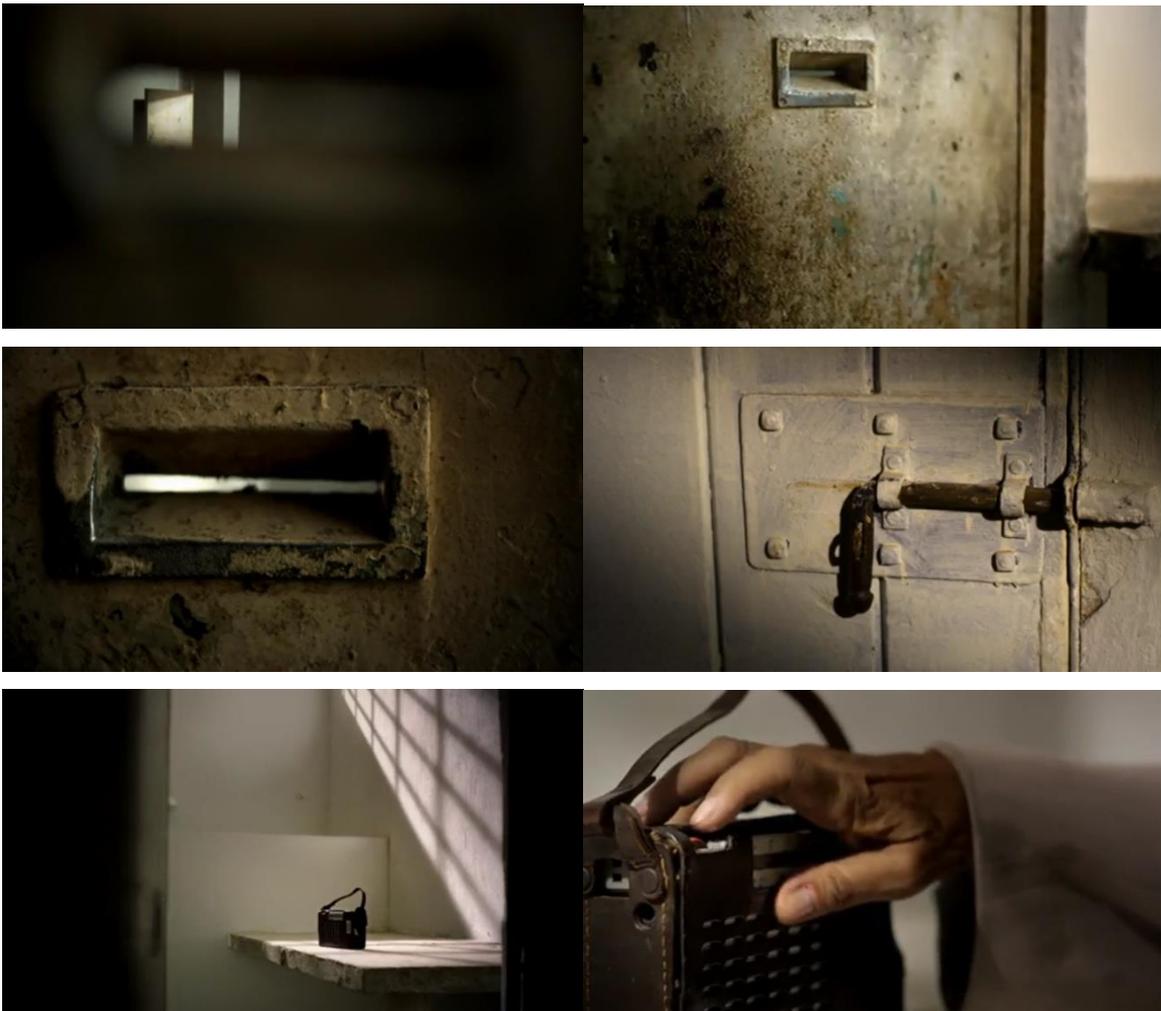


Figura 19: *Bottom* onde se lê “FREE ANGELA”.

Figura 20: Vídeo de jovens protestando a favor de Angela Davis.



Figuras 21, 22, 23 e 24: Vídeo de jovens protestando pela liberdade de Angela Davis.



Figuras 25, 26, 27, 28, 29 e 30: A prisão de Bangu nos dias atuais. Na cena, a porta da cela de Lucia Murat se abre e vemos um rádio noticiando a morte de George Jackson, preso político nos EUA. A mão da cineasta Lucia Murat desliga o rádio, em uma representação do acontecimento passado.

Continuando, temos o Heitor de Caio Blat em mais uma encenação de recuperação dos exercícios epistolares que o Heitor, irmão de Lucia Murat, um dia fizera. O ator não fala em cena, apenas escreve, mas sua voz, em narração *off*, interpreta o texto da carta, inclusive com narração e cabeçalho (dizendo nome de cidade e data).



Figura 31: Heitor jovem escrevendo carta para família.



Figuras 32 e 33: Jovem Heitor em cenário enquanto escreve carta. Há apenas narração *off* e o ator não fala em cena.

Outras vezes, veremos o ator interagindo com as projeções do cenário – vídeos de acervo de uma Londres antiga – sobre uma narração *off* com sua voz a interpretar textos de cartas:



Figura 34: Heitor jovem interagindo com projeção. Não fala em cena, apenas narra *off*.

Também existirão momentos em que o filme se utilizará de excertos de jornais da época. Esses excertos textuais são utilizados para fins comprobatórios de que o que Heitor

escrevia estava acontecendo no período. Eles geralmente aparecem logo após o texto da carta ser interpretado com alguma informação.



Figura 35: Jornal da época com informação sobre os espões russos citados por Heitor.

Nos momentos de referências fílmicas, o texto epistolar também é interpretado. Nesses dois fotogramas, o ator interage com a projeção de *OK vs KO* (1973), de Luciano Figueiredo e Oscar Ramos e, enquanto isso acontece, a narração *off* é um excerto de uma carta de Heitor:



Figuras 36 e 37: Heitor jovem interagindo com a projeção do filme *OK vs KO* (1973), de Luciano Figueiredo e Oscar Ramos.

Também, durante narrações *off* de cartas de Heitor interpretadas pelo ator, há fotografias de família acompanhando a narração:

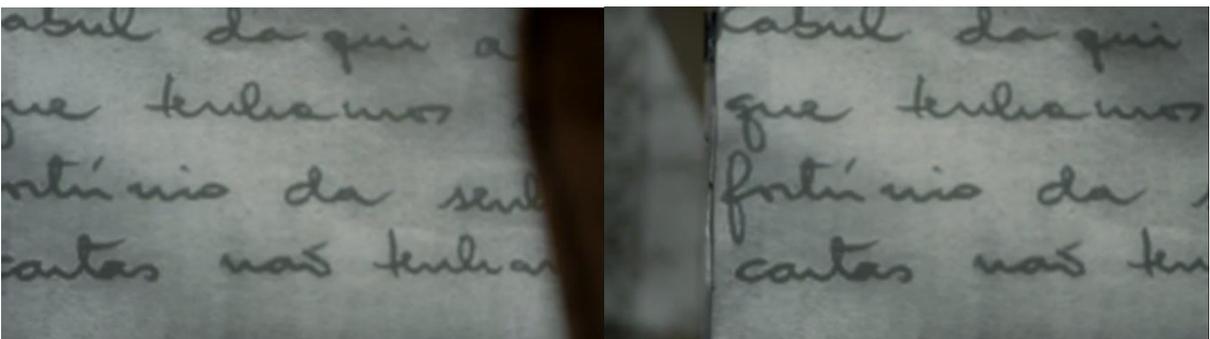


Figura 38: Fotografia do acervo familiar de homens da família indo caçar.

Em muitos momentos, o texto da epístola ganha dupla camada: é interpretado pelo ator Caio Blat e ao mesmo tempo é projetado sobre a estante de livros que há no cenário em que o personagem está. Esse efeito faz do texto também textura. E o mesmo acontecerá outras vezes, em outros cenários de performance do ator, que ganham camadas de texto pelas paredes enquanto o ator interpreta a epístola seja pela fala, pela escrita ou pela narração *off*.

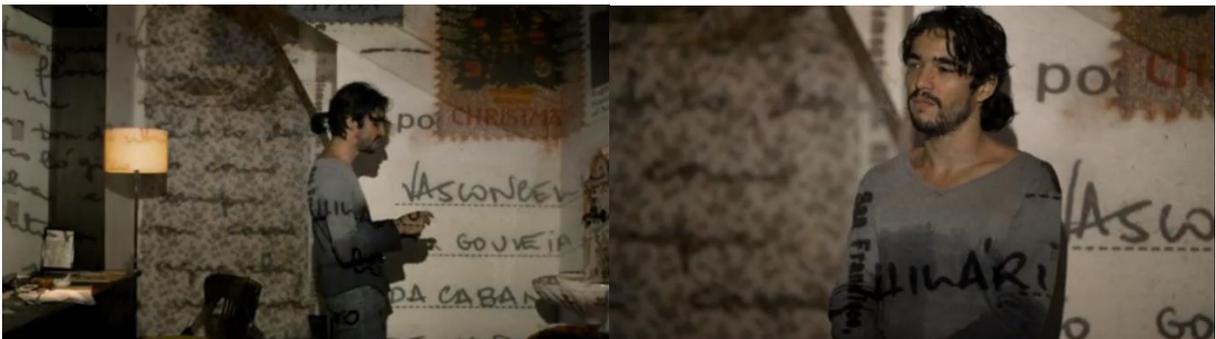


Figuras 39 e 40: Texto da carta de Heitor é projetado no cenário em que o ator que interpreta Heitor jovem está escrevendo a mesma carta.





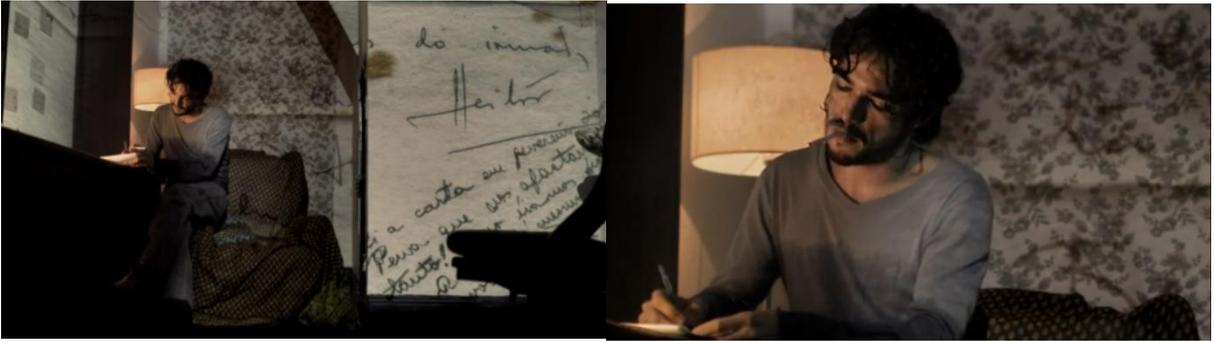
Figuras 41, 42, 43, 44, 45 e 46: Heitor jovem escreve e fala o texto da carta que está projetada nas paredes do cenário, colocando em cena camadas de memórias possíveis.



Figuras 47 e 48: O ator interpreta sobre a narração *off* da carta que é projetada nas paredes do cenário.



Figura 49: Heitor jovem interpreta texto de carta em cenário que projeta o envelope desta até mesmo sobre seu próprio corpo/pele.



Figuras 50 e 51: Heitor jovem escreve, o texto surge em narração *off* e na projeção sobre o cenário.

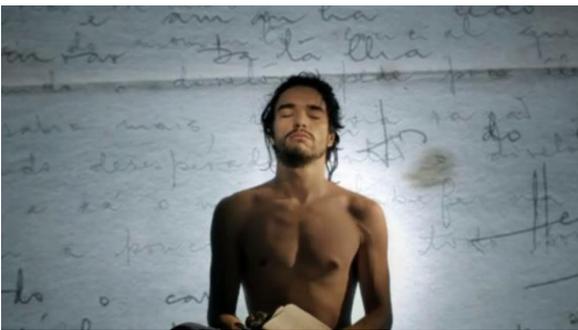


Figura 52: Heitor jovem à frente de tela que projeta, em sua pele, cartas, postais e fotografias mandadas por ele em cartas.

Em outras cenas, o ator faz uso da epístola enquanto texto de interpretação, sem referenciá-la na escrita ou na textura das paredes:



Figura 53: Heitor jovem no Afeganistão (ou melhor, em cenário que projeta referências ao país).

Figura 54: Heitor jovem em hospedaria durante uma de suas viagens.



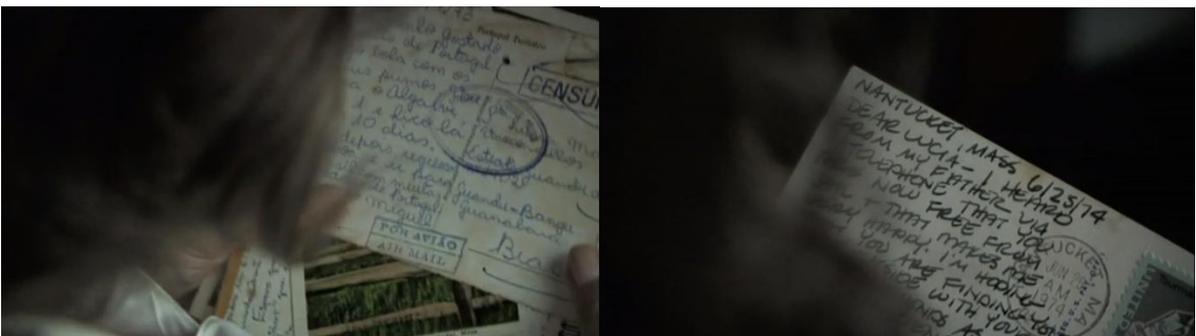
Figura 55: Heitor jovem é sombra disforme – que parece correr de bicicleta por São Francisco –, nos EUA, que é projetada em vídeo numa possível tela no cenário.

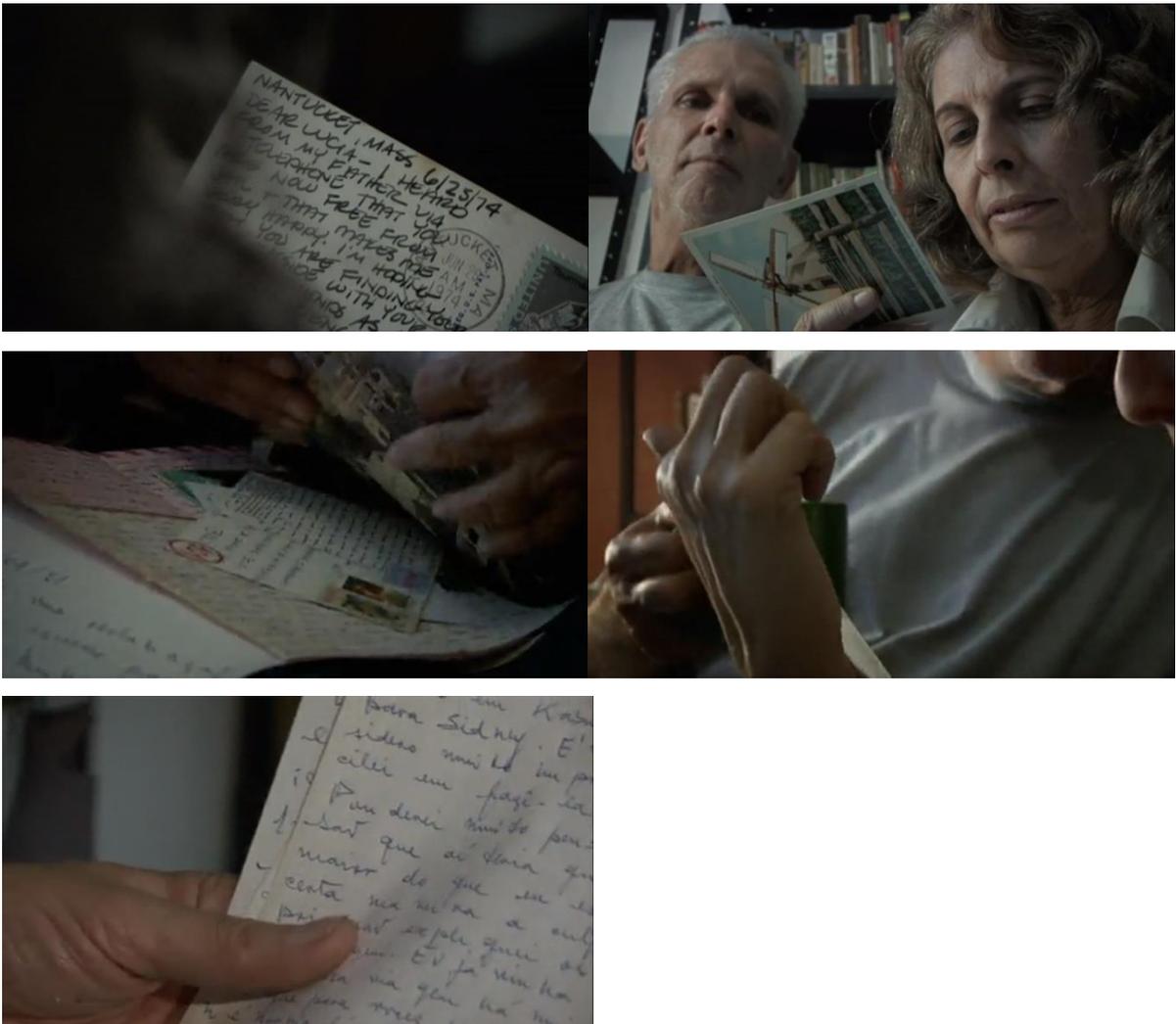
Ainda teremos momentos em que o texto epistolar, através de narração *off*, surge sobre fotografias ou vídeos de acervos de época de outros países pelos quais Heitor passou e que são citados nas cartas:



Figuras 56 e 57: Vídeos e fotos de acervo de Notting Hill, Londres.

A epístola é referenciada também durante algumas entrevistas, mas dessa vez em sua materialidade de carta. Lucia Murat tem em mãos uma parte do acervo guardado pela mãe, que é utilizado para conduzir as lembranças de Heitor durante a entrevista:





Figuras 58, 59, 60, 61, 62, 63 e 64: A diretora com algumas das cartas e cartões em mãos, enquanto entrevista Heitor.

O ator interpretando o texto falado da carta que cita o livro de Margaret Mead, segurando em mãos o livro, pontua uma das leituras por ele realizadas na época.



Figuras 65 e 66: Heitor jovem escrevendo e interpretando o texto da carta, ao mesmo tempo em que referencia o livro de Margaret Mead.

E, como outro desses momentos, tem-se referências de colagens de epístolas sobre fotografias de Heitor na juventude.



Figura 67: Heitor em sua juventude, sobre colagens que fazem referências às correspondências.

O *espaço (auto)biográfico* construído por Murat – seja esse espaço um local físico ou o espaço de múltiplas vozes do passado ecoando no presente – é, sem dúvida, o espaço das camadas de memórias. Suas escolhas estéticas refletem a busca pela compreensão e a inserção de sua história, daquela de seu irmão e da sua família no contexto histórico do qual fazem parte e com o qual dialogam.

## 2.4 ATESTAR A MEMÓRIA E ACESSAR SEUS RASTROS

Os diários e testemunhos escritos e orais começam a ganhar popularidade após a Segunda Guerra Mundial, como vimos em Agamben (1998). Entretanto, antes mesmo desses relatos, necessidades reais do contar – assim como em Primo Levi –, desde aquilo que entendemos como os primeiros grupos humanos no mundo, já havia testemunhos, ainda que antes do advento da escrita. Podemos dizer que as pinturas rupestres consistiam numa forma primitiva do ato de contar uma história ou do relato de um acontecimento. Dessa forma, os recursos imagéticos são também formas de testemunhar a memória e se consolidam como narrativas desde os tempos mais primitivos até as fotografias modernas. O ser humano precisa contar, precisa narrar, para sobreviver. Desde a história de uma caça bem sucedida até a experiência limite de um campo de concentração. A vida precisa ser narrada.

Portanto, antes de tudo, a imagem: que foi das pinturas arqueológicas à pintura de retratos e depois à fotografia. E se a História Oral, como vimos anteriormente, traz consigo a desconfiança de muitos historiadores, não seria diferente com a História das Imagens.

Acreditamos, assim como Peter Burke (2001) que “as tentações do realismo, mais exatamente a de tomar uma imagem pela realidade, são particularmente sedutoras no que se refere a fotografias e retratos” (BURKE, 2001: p.25). Da mesma forma, muito já foi escrito sobre um suposto “cinema do real” quando se trata de documentário.

Sabe-se que desde os primórdios da fotografia existe a discussão sobre até que ponto ela pode auxiliar os historiadores, visto que apesar de registrarem o momento *in loco* de um acontecimento nem sempre essa instantaneidade é espontânea. Se a câmera “não mente” sobre o que retrata, o fotógrafo, no entanto, é capaz de mentir, como bem observa Burke (2001). Até que ponto estamos tratando do “real” e até que ponto estamos tratando de algo pré-concebido antes do registro é o cuidado que devemos ter ao analisar o documento imagético.

Podemos afirmar, entretanto, que a fotografia mudou a forma como “autenticamos” o mundo. Costuma-se duvidar do testemunho oral de uma pessoa, porém quase nunca se duvida de um acontecimento quando este possui uma “prova” imagética. De certo é por isso que o jornalismo tem utilizado da fotografia sempre que é possível. Poucas vezes o texto jornalístico ou mesmo a reportagem da TV não utilizam da imagem para atestação do acontecimento narrado:

Há muito tempo os jornais utilizam fotografias como evidência de autenticidade. Da mesma forma que imagens de televisão, essas fotografias constituem-se numa contribuição poderosa ao que o crítico Roland Barthes (1915-1980) chamou o “efeito de realidade”.  
(BURKE, 2001, p. 26).

Primeiramente tentou-se dividir a fotografia entre a subjetiva e a “documental” ou “objetiva”. A expressão que reclama uma ideia de fotografia “documental” passa a ser utilizada nos anos 1930 nos Estados Unidos e, curiosamente, surge após a expressão “filme documentário”. Elas referiam-se a fotografias do cotidiano de pessoas comuns, especialmente de baixa renda, e foram também referidas como “fotografia social” (BURKE, 2001).

Burke assume chamar essas fotografias de “documentos” com aspas. Usaremos aqui documentos, sem aspas. Acreditamos na ideia de que mesmo a própria arte com sua subjetividade pode ser um documento, na medida em que exprime um olhar sobre o passado,

porém com as devidas precauções de não ser interpretado de forma literal sem um cuidado de leitura.

Esses documentos, ainda na visão de Burke (2001), necessitam de contextualização. Essa contextualização, no entanto, esbarra em variadas dificuldades: a dificuldade ou impossibilidade de dar identidade aos fotografados e a impossibilidade de saber a origem seriada a que pertencia a fotografia, por exemplo. Muitas dessas fotografias encontram a contextualização na medida em que dizem algo sobre o momento político e social em que foram feitas. Burke cita exemplos como fotografias feitas para instituições que mostravam o trabalho infantil, acidentes de trabalho e vida em cortiços. De tal forma que se pode dizer que mesmo sem saber a identidade dos fotografados ou a série de origem a que pertenceu tal fotografia, ainda assim temos um importante contexto exprimido.

Há que se atentar, no entanto, como relembra Burke, que essas primeiras fotografias muitas vezes seguiam um modelo de pintura, selecionando temas, poses, lentes, emulsão, forma, material, granulação, tom, de acordo com uma visão autoral. Muitas vezes, essas fotografias eram tão meticulosamente montadas em suas cenas retratadas que eram “uma pintura na origem e intenção mesmo que fosse documentário na forma”<sup>20</sup> (BURKE, 2001: p.28). Dessa forma, alguns fotógrafos interferiam de tal forma em suas fotografias, que mesmo que representassem alguma situação que possivelmente acontecia naquele momento do mundo, eram apenas representações dessas situações, cenas montadas em todo processo e não documentações dessas situações verdadeiras. Burke cita o exemplo de Margaret Bourke-White (1904-1971) que trabalhava como fotógrafa em revistas como a *Fortune* e a *Life*, que utilizou de soldados vivos como atores para retratar soldados mortos em batalha durante a guerra civil americana (BURKE, 2001). A câmera pode ser “inocente”, mas quem a tem nas mãos pode não ser. De certo, é possível dizer que a cena retratada acontecia no plano real daquele momento histórico, embora a fotografia fosse apenas uma encenação e “da mesma forma que outras formas de evidência, fotografias podem ser consideradas ambas as coisas: evidência da história e história” (BURKE, 2001: p. 29).

Conclui-se, portanto, que o mérito da fotografia para auxílio da História é relevante, embora necessite de uma crítica tanto da fonte, como bem observou Burke, quanto do contexto social e histórico dos locais que representa. Falaremos dos locais, pois, mais adiante

---

<sup>20</sup> Nessa passagem, Burke está citando Raphael Samuel, a saber: SAMUEL, Raphael. *The Eye of History*. In: \_\_\_\_\_ **Theatres of Memory**. London: Verso, 1994. v.1, p. 315-336.

nesse texto, a investigação e revisitação de espaços será uma característica importante a ser observada em *Uma longa viagem* (2011).

O questionamento que aqui levantamos diz respeito a como Murat poderia estar utilizando de seu acervo – principalmente fotográfico, mas não só – como suporte de atestação da memória. Entendendo a memória como um conjunto de sentido que o filme tende a assumir a níveis pessoal ou coletivo para demonstrar que, apesar da subjetividade envolvida em qualquer forma de rememoração – principalmente a artística – o documentário político de Murat recorre a uma forma de atestação de documentação para alcançar uma evidência de sua narrativa a níveis sociais e históricos.

Assim como Burke, ao citar Samuel, diz que nem toda fotografia documental na *forma* o é também na *origem* (podendo ser quase uma pintura, em origem), nos documentários, nem toda atestação de memória é documental, mesmo que essa narrativa seja documental. Ou seja, de novo retornamos aos questionamentos levantados no início deste texto: um documentário, assim como a fotografia, pode ser documentário na forma, mas não ser na origem. Entretanto, ao tratarmos de documentários políticos, assumimos um tipo de documentário que exige da atestação da memória uma origem documental.

#### **2.4.1 A Subjetividade; o Sagrado; o Poder**

As fotografias são um dos pontos-chave da atestação da memória em *Uma longa viagem* (2011). Elas surgem desde as primeiras cenas do documentário preenchendo paredes e estantes de memórias, rostos e cenas sociais de celebração. Um dos tipos mais dominantes é o retrato, principalmente de acervo familiar.

Na pintura, os retratos nem sempre possuem uma representação precisa. Na maior parte das vezes nosso olhar buscará a verossimilhança, mas o que encontraremos é uma representação simbólica. Como diria Burke (2001), tendemos a visualizar retratos como “imagens de espelho de um determinado modelo como ele ou ela realmente eram num momento específico” (BURKE, 2001: p.31), entretanto, estes possuem uma gênese quase sempre voltada a uma apresentação especial do retratado, seguramente favorável e destinada a resistir à posteridade – não encontraremos nesses retratos antigos alguma pista de vestimenta cotidiana se o retratado está especialmente vestido para algo especial; também não encontraremos espontaneidade genuína ou mesmo saberemos, sem o devido contexto, o que

significavam esses retratos a quem compunha sua cena. Em outro aspecto, também teremos retratos que mais tendem à assinatura ou ao discurso autoral do artista do que ao retratado, podendo admitir concepções simbólicas que dizem mais sobre o pintor do que sobre o “objeto”.

Essas acepções acerca do retrato foram muito analisadas através da pintura, entretanto, podem facilmente ser aplicadas – nas devidas proporções – ao retrato fotográfico. Se a câmera permitiu maior mobilidade e espontaneidade para retratação da vida cotidiana, isso não significa tampouco que estas não tenham sido “montadas” por um fotógrafo ou previamente “pensadas” pelas pessoas do retrato. Principalmente no século XX, as pessoas não fotografavam de modo impensado. Assim como haveria uma cumplicidade entre artista e modelo para a “apresentação do eu” (BURKE, 2001), também o fotógrafo e o fotografado quase sempre possuíam certa cumplicidade, ainda que não de forma tão rebuscada quanto na pintura. Mesmo o mais espontâneo retrato dependeu, pelo menos, de uma ocasião especial para existir ou mesmo de uma reunião familiar. E geralmente os retratados pretendiam ser apresentados da melhor forma possível:

[...] Sejam eles pintados ou fotografados, os retratos registram não tanto a realidade social, mas ilusões sociais, não a vida comum, mas *performances* especiais. Porém, exatamente por essa razão, eles fornecem evidência inestimável a qualquer um que se interesse pela história de esperanças, valores e mentalidades sempre em mutação. (BURKE, 2001, p. 34-35).

Percebe-se o quanto essas “performances especiais” da realidade social são importantes para a observação das transformações na forma de representar tipos de pessoas (BURKE, 2001) ou mesmo imaginários sociais. Nesse caso, no filme de Murat (2011), essa transformação alcança um cunho geracional que é muito pontuado por ela mesma enquanto narradora. As fotos mostram a própria transformação da família Murat de Vasconcellos enquanto as formalidades abrem espaço às mudanças de pensamento que os filhos da geração de 1960 exigiram. A rigidez das fotos em família da década de 1950 pouco a pouco se desfaz numa maior “informalidade”, tanto na postura corporal das pessoas quanto nos locais permitidos ao registro.

Também a maneira de organização e criação de sentidos no documentário através do acervo é, propriamente, uma forma de agir artisticamente sobre a fotografia, adicionando-lhe ainda mais uma camada autoral. Deste modo, retomemos a síntese do pensamento de Burke, que se divide em três pontos:

1. A boa notícia para os historiadores é que a arte pode fornecer evidência para aspectos da realidade social que os textos passam por alto, pelo menos em alguns lugares e épocas, como no caso da caça no Egito antigo.
2. A má notícia é que a arte da representação é quase sempre menos realista do que parece e distorce a realidade social mais do que refleti-la, de tal forma que historiadores que não levem em consideração a variedade das intenções de pintores e fotógrafos (sem falar nos patronos e clientes) podem chegar a uma interpretação seriamente equivocada.
3. Entretanto, voltando à boa notícia, o processo de distorção é, ele próprio, evidência de fenômenos que muitos historiadores desejam estudar, tais como mentalidades, ideologias e identidades. A imagem material ou literal é uma boa evidência da “imagem” mental ou metafórica do eu ou dos outros. (BURKE, 2001, p. 37).

Se as imagens podem nos trazer distorções de realidade, isso não lhes retira, portanto, o mérito de serem documentos de importante auxílio para entendimento da memória de um passado. Ao captarem mesmo que imaginários sociais de uma época, elas nos dizem muito sobre como determinados grupos sociais ou familiares viam a si mesmos. Ou seja, as imagens auxiliam a posteridade e, ao fazerem isso, se consolidam como fragmentos de memória que podem ser “lidos”.

Isso não significa que devemos cair na tentação de interpretá-las como meros conjuntos de um “espírito da época” ou *Zeigeist*, pois ao fazermos isso temos a “desvantagem de assumir que períodos históricos são suficientemente homogêneos para serem representados desta forma por uma única pintura” (BURKE, 2001: p. 38), ou como uma tipificação de fotografia que poderia ser lida como mero conjunto. E isso seria um erro, pois os momentos históricos não são homogêneos: pelo contrário, há complexidade demais a ser lida para nos darmos ao luxo de sermos tão reducionistas. A própria Lucia Murat, enquanto narradora do filme, expôs imagens e trechos em vídeo de um Brasil “feliz” e ignorante do que acontecia nos porões da Ditadura. Se alguém tomasse esse tipo de acervo sobre os anos 1970 no Brasil como uma homogeneidade do espírito da época, pouco ou quase nada saberíamos sobre presos políticos, por exemplo. Da mesma forma, se utilizassem o acervo da “História Oficial” propagada na época, que era produzido pelo próprio governo ditatorial militar, ou seja, os envolvidos com a Ditadura de forma direta, de certo tomaríamos como realidade que tudo que acontecia naquele momento histórico era “correto”, dentro da “legalidade” e com ares de “glória”.

Fato interessante é que mesmo Burke (2001) concorda com a asserção comumente propagada de que o testemunho – seja o testemunho de imagens ou outros casos – adquire

maior confiabilidade quando as testemunhas contam alguma coisa que elas – e nesse caso, Burke trata dos artistas – não sabem que sabem. Há muita desconfiança sobre a testemunha ocular por parte dos historiadores, principalmente, e isso é compreensível considerando que variadas leituras podem sugerir e examinar conflitos de determinada ordem tendendo a considerar visões políticas específicas. Entretanto, consideramos que essas leituras, dentro de uma narrativa ou estudo com coerência ética de historicidade são sempre leituras e produtos políticos importantes para organização da memória e para evitarmos, é claro, o negacionismo. Isso se aplica desde uma fotografia ou pintura até ao estudo dessas enquanto leitura de conjuntos com enfoque em conflitos observáveis nessas obras. Vale também, é claro, ao documentário político, que organiza, ao seu modo, acervos que constituirão em atestações de memória ou de acessos aos seus rastros. A testemunha sobrevivente produz suas distorções, porém, ainda assim, é primordial produtora de documentos sobre o passado.

Embora a maior parte das imagens não tenha sido criada tendo como pensamento tornar-se vestígio do passado para que historiadores as pudessem “ler” no futuro – como diz Burke “imagens são irremediavelmente mudas” (BURKE, 2001: p.43) – sabemos que no século XX as imagens fotográficas se tornaram registros de acontecimentos com intenção de sê-los. Entretanto, com intenção ou sem intenção de registrar um passado ou uma mensagem, a interpretação de imagens é conhecida como “iconologia”. Assim como o historiador, o documentarista é um “arqueólogo” de imagens, um “intérprete” de suas mensagens. E, assim como “pinturas não são feitas simplesmente para serem observadas, mas também para serem ‘lidas’” (BURKE, 2001: p.44), também as fotografias são objetos de leitura, bem como os filmes:

Hoje, essa ideia já se tornou lugar-comum. Uma introdução bastante conhecida para estudo de filmes tem o título *How to read a film (Como ler um filme)* (1977), enquanto o crítico Roland Barthes (1915-1980) certa vez declarou: “Eu leio textos, imagens, cidades, rostos, gestos, cenas etc.”. A ideia de leitura de imagens, com efeito, remonta há um longo tempo. Na tradição cristã, era expressa pelos padres da igreja e principalmente pelo papa Gregório o Grande. O artista francês Nicolas Poussin (1594-1665) escreveu sobre seus quadros de israelitas colhendo maná, “leiam a história e a pintura” (*lisez l’histoire et le tableau*). De forma semelhante, o historiador de arte francês Emile Male (1862-1954) escreveu sobre a “leitura” de catedrais.  
(BURKE, 2001, p. 44).

O documentarista é um leitor de imagens ao recorrer aos acervos. E se os iconografistas costumam justapor textos e mesmo outras imagens para interpretar e chegar a alguma mensagem (BURKE, 2001), assim também o fazem os documentaristas, seja através

da narração ou de outro tipo de áudio ou mesmo através da montagem cinematográfica. Isso é bem visível, por exemplo, ao recorrer às imagens de Angela Davis<sup>21</sup> e de protestos do movimento negro juntamente com sons de manifestações e áudio de uma narração de carta de George Jackson<sup>22</sup> (interpretada por um locutor). O documentarista é como um iconografista, de certa forma. Ambos, é claro, podem ser criticados por excesso de subjetividade ou de especulação em seus métodos. Ao cineasta, cabe, porém, a liberdade artística de interpretação narrativa, o que não cabe ao iconologista.

Vejamos, a seguir, os conjuntos de imagens mais importantes apresentados, suas concepções de sentidos durante a montagem ou durante a narração verbal e suas interpretações durante a narrativa de *Uma longa viagem* (2011). Esses conjuntos de imagens que apresentaremos foram divididos em temáticas de subjetividade, de imagens do sagrado e de imagens de poder.

- **Retratos de Acervo Familiar: a Subjetividade**

Ao escrever o Prefácio da obra de Miriam Moreira Leite<sup>23</sup>, Davi Arrigucci Jr. diz que para o historiador “os sinais de vida latente congelados numa fotografia são índices do mundo passado que se busca compreender e podem se transformar em testemunho e representação de uma realidade a ser reconstruída”. Observou-se que os retratos de Heitor e da família são importantes documentos para a arqueologia da memória no filme de Murat. Sinais de vida congelados no tempo, evocando memórias de situações e pessoas as quais o filme não pôde acessar senão pelo acervo fotográfico familiar, rastros de uma memória fundamentalmente ligada a ritos de passagem, principalmente mudanças de situação ou troca de categoria social. O acervo familiar é geralmente um compilado de eventos pontuais e importantes: batizados,

---

<sup>21</sup>Angela Yvonne Davis, nascida em Birmingham em 26 de janeiro de 1944 é professora e filósofa socialista estadunidense. Ícone da luta contra a discriminação social e racial nos Estados Unidos e da luta pelos direitos das mulheres, na década de 1970, Angela militou pelo Partido Comunista dos Estados Unidos, integrou o grupo de resistência Panteras Negras e foi símbolo da perseguição judicial nos Estados Unidos.

<sup>22</sup>George Lester Jackson, nascido em 23 de setembro de 1941 e executado em 21 de agosto de 1971 pelas forças policiais durante a prisão política, foi um militante e escritor afro-americano. Na prisão, Jackson se envolveu com atividades revolucionárias e foi co-fundador do grupo de resistência *Black Guerrilla Family* e foi membro do *Soledad Brothers*. Ficou conhecido pela obra *Soledad Brother: The Prison Letters of George Jackson*, uma coletânea de cartas ao mesmo tempo autobiografia e manifesto de resistência. Uma das cartas do livro, endereçada a Angela Davis, é referenciada no filme *Uma longa viagem* (2011).

<sup>23</sup> LEITE, Miriam M. **Retratos de família**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

primeira-comunhão, crisma, atividades de lazer que marcam a infância “congelada” e preservada e o início de núcleos familiares, como no caso das fotografias de casamento:

Os retratos passaram rapidamente a fazer parte desses rituais mais amplos, que marcam a passagem de criança a adulto, de solteiro a casado, de vivo a morto. São registros de momentos sacralizados pela alteração do tempo normal e repetitivo. Marcam um intervalo de indefinição social, da transição em que se atravessam fronteiras e limiares, o que lhes confere um caráter ambíguo e uma aura sagrada. É nesse sentido que o núcleo temático escolhido, para tentar a leitura da imagem fotográfica, apresenta características privilegiadas. Nesses retratos estão reunidos, mais que na maioria dos outros, o valor de culto e o valor de exibição. Estes estão sempre combinados nas fotografias, em graus diferentes, e é também nas fotos de família que se vai obter, com maior clareza, a variável contexto como balizadora de significados.

(LEITE, 1993, p. 159).

Podemos observar que mais do que atestação de memórias familiares, Lucia Murat busca sentidos em planos que formam “quadros compondo quadros”. Sob o olhar de uma câmera que mais parece remeter aos olhos do personagem de Heitor jovem – que desaparece de quadro pouco antes – exploramos composições instigantes. As fotografias de família se reúnem em prateleiras de uma estante juntamente com objetos e livros que formam uma imagem pictórica e iconotextual, como podemos observar nos exemplos abaixo. Assim, uma mãe bela e pertencente a uma família de intelectuais, se junta ao título de *Cleópatra* na estante e os três irmãos pertencentes ao núcleo principal do filme, referenciam *Os três mosqueteiros* juntamente com flores artificiais que mais lembram uma natureza morta pictórica do que mero acaso estético:



Figura 68: Heitor jovem observa as fotografias nas paredes, pouco antes de desaparecer de cena.

Figura 69: Acervo familiar compondo um segundo “quadro” de imagem com os objetos cênicos.



Figura 70: A mãe e o pai de Lucia em fotografia de acervo, tendo ao fundo o livro *Cleópatra*.

Figura 71: Fotografia de infância dos três irmãos, tendo atrás, no comentário visual, o livro *Os três mosqueteiros*.



Figura 72: Imagem de infância dos irmãos Murat (uma “fumacinha” parece sair da cabeça de Heitor).

Figura 73: Imagens de rito religioso católico dos irmãos Miguel e Heitor.



Figura 74: Foto de Lucia em cerimônia importante.

Figura 75: Foto de casamento dos pais.



Figura 76: Foto de Miguel na infância, já parecendo mais “formal” do que os outros irmãos.

Figura 77: Foto de Heitor na infância sobre um mapa-múndi, fazendo remeter às viagens que realizou como “o irmão viajante”.

Interessante notar que quando esse acervo tem mais enfoque em Lucia, “a irmã cineasta”, é a imagem em movimento que faz a vez, como podemos observar abaixo:



Figura 78: Lucia com câmera fotográfica amadora em momento familiar.

Figura 79: Os irmãos Miguel e Heitor, gravados por Lucia.





O Dr. Miguel de Vasconcelos, no dia do seu aniversario, e Sua Exma. familia, em 18-8-944.

KODAK





Figuras de 80 a 99: Imagens em suposto “Super-8” de momentos de infância, tendo Lucia com mais enfoque.



Figuras de 100 a 107: Os dois lados familiares “bem definidos”, narrados por Lucia.

O acervo é também uma forma de acesso à memória do entrevistado. A documentarista, em alguns momentos, sugere fotografias e lembranças específicas para Heitor que, sem estas, não se recordaria dos assuntos que Lucia quer alcançar. O testemunho, portanto, tem o acervo enquanto “mediador” e a documentarista o utiliza enquanto ferramenta de condução do depoimento:





Figuras de 108 a 117: Lucia, entrevistando Heitor, o “convida” a acessar memórias através do acervo familiar.

- **Imagens do Sagrado**

Outro dos conjuntos de imagens tem motivo sacro. Elas são, em sua maioria, referências ao cristianismo ou ao hinduísmo. Notoriamente, as referências ao cristianismo estarão muito associadas à trajetória de Lucia Murat – mesmo que de uma forma indireta – enquanto as referências ao hinduísmo estarão diretamente ligadas à trajetória de busca de Heitor. Estas imagens ou referências ao sagrado começam a aparecer já nas sequências iniciais, antes mesmo da abertura do filme e misturam-se com as fotos de família.



Figura 118: Mesa com imagens cristãs e hindus.

Figura 119: Imagem de São Francisco na parede.



Figura 120: Imagem do deus Shiva na parede.

Figura 121: Miguel e Heitor crianças durante a cerimônia católica da Crisma.

Sabe-se que as imagens sagradas possuem, além de suas narrativas literais dos deuses e santos, um forte simbolismo de valores e também de mentalidades marcados pelas suas épocas.

Em muitas religiões, imagens desempenham um papel crucial na criação da experiência do sagrado. Elas expressam e formam (e assim também documentam) as diferentes visões do sobrenatural, assumidas em diferentes culturas e épocas; visões de deuses e demônios, santos e pecadores, céus e infernos. (BURKE, 2001, p.57).

Uma análise cronológica de imagens sacras nos mostraria, por exemplo, a mudança do pensamento humano sobre determinado assunto ao longo do tempo, adquirindo fundamental importância ao historiador. Nesse sentido, também o documentarista, enquanto intérprete de assuntos de uma época, ao usar dessas imagens, estaria tentando nos dizer algo a respeito de um conjunto de ideias socialmente desenvolvidas.

No século XVI era comum que acompanhassem os condenados a execução por um passeio por imagens da crucificação no intuito a encorajá-los a identificarem-se com os sofrimentos de Cristo (BURKE, 2001). Vejamos a sequência descrita do quadro 72 ao quadro 75 da tabela descritiva do filme<sup>24</sup>. Lucia Murat, em narração *off*, diz:

Sem entender o que se passava: a grande ida pela liberação sexual, drogas, política, prisões, mortes... No desespero, a Teologia da Libertação surgiu para minha mãe como a ponte possível entre o velho e o novo mundo. Eu, virei Jesus, salvador de todos, mais cristã do que todos os cristãos, pois dava minha vida a humanidade. Devo confessar hoje que era um saco. Larguei a religião aos treze anos, quando provoquei uma confusão no jantar de família ao comunicar que não acreditava mais

<sup>24</sup> Ver: Apêndice.

em Deus. Meu pai, pragmático como sempre, me disse: “tudo bem. Mas precisava dessa confusão toda? Não podia só não acreditar mais?”. Não, não podia. (MURAT, 2011: min.00:14:41-00:15:29).

A narração acompanha as seguintes imagens:



Figura 122: *Travelling* do corredor principal de Igreja, com distorções nas bordas da imagem.

Figura 123: Foto de arquivo de Lucia Murat quando criança, vestida para alguma celebração cristã.



Figura 124: Detalhe de vitral de igreja.

Figura 125: Arquivo de jornal.



Figura 126: Foto de arquivo de Lucia Murat quando criança, fantasiada de anjo, com um grupo de crianças.

Figura 127: Detalhe de vitral de igreja.



Figura 128: Arquivo de jornal.

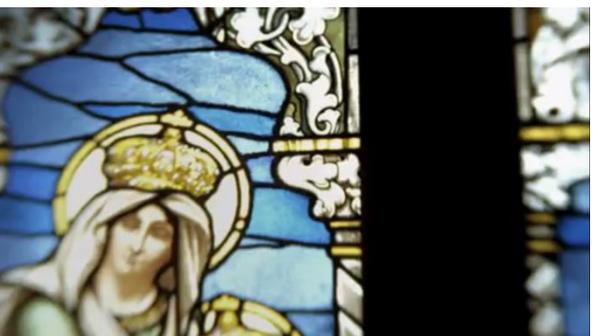
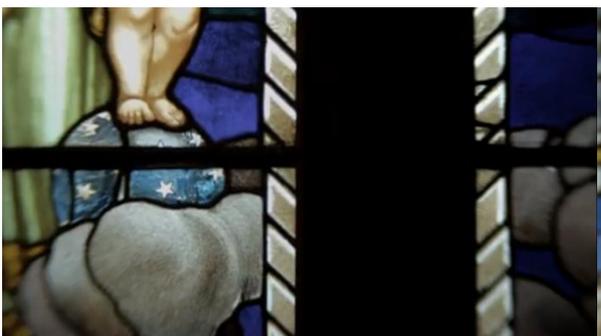
Figura 129: Detalhe de vitral de igreja.



Figuras 130 e 131: Detalhes de vitrais de igreja.



Figuras 132 e 133: Detalhes de vitrais de igreja.



Figuras 134 e 135: Detalhes de vitrais de igreja.



Figura 136: Detalhe de vitral de igreja.

No quadro 77, retorna-se à igreja com a seguinte narração *off* de Lucia Murat:

Na política, militei com os padres simpáticos que não tentavam fazer a minha cabeça. Mas eu não tinha o sentimento religioso em mim. Na tortura, foi muito difícil não acreditar e, mesmo assim, continuei não conseguindo acreditar. Miguel virou cientista. Compartilhamos pelo resto de nossas vidas nosso agnosticismo. Mas éramos dois, dessa vez.

(MURAT, 2011: min. 00:15:57-00:16:22).

As imagens que acompanham essa narração sobre a tortura são de uma estátua de Jesus Cristo crucificado, em todos os detalhes do seu flagelo. Essas imagens sugerem uma preocupação especial com a dor, tal qual sucedeu na Idade Média quando as imagens de um “Cristo sofredor, atormentado e patético, substituiu a imagem tradicional calma e digna de Cristo Rei nos crucifixos” (BURKE, 2001: p.60).





Figuras 137, 138, 139 e 140: Estátua de Jesus Cristo crucificado.

Burke (2001) faz referência ao historiador francês Michel Vovelle que descreveu imagens sacras como “um dos mais importantes registros das atitudes humanas em relação à morte na medida em que mudam ao longo do tempo”<sup>25</sup>. Eis uma importante observação de comparação de como, para a mãe de Lucia Murat, a Teologia da Libertação e o encontro com a religião foram formas de interpretação de um momento social e de uma época que não lhes eram compreensíveis de todo. Encontrar uma significação para a morte, para a perseguição política, para a tortura através do simbolismo religioso do cristianismo – que muito encontra similaridade com narrativas de santos, mártires e do próprio Cristo – foi o caminho para entender toda uma mentalidade e situações de crise que se desenvolviam rapidamente no Brasil ditatorial. Ao mesmo tempo, no entanto, a Teologia da Libertação encontrava – e ainda encontra – muita perseguição dentro da própria Igreja. Nas imagens dos jornais, o conservadorismo falava mais alto e a sociedade mostrava sua reação aos sacerdotes envolvidos na defesa da luta dos perseguidos políticos da época – chamados de “terroristas” ou “subversivos” – como é visto acima da manchete “OS PADRES DEMOLIDORES” do jornal *O Globo*, datado de 06 de novembro de 1969 – ano do auge do autoritarismo no Brasil, com o Ato Institucional número 5, que tornava legal a tortura – na Figura 147:

Para muitos católicos, no Brasil, a Ordem dos Dominicanos é sinônimo de subversão e demolição de conceitos religiosos, sociais e políticos, intimamente associados à formação do nosso povo. Conta-se que, em São Paulo, num convento de freiras situado não muito longe da Igreja de São Domingos, esta oração é diariamente levada ao nos altares: “Senhor, fazei com que nossos irmãos dominicanos se convertam ao cristianismo”.  
(*O Globo*, 1969: p.10).

<sup>25</sup> Burke ao citar Vovelle faz referência à obra: VOVELLE, Gaby; VOVELLE, Michel. **Vision de la mort et de l’au-dela en Provence**. Paris: A-Collin, 1970, p.61.

A Teologia da Libertação decifrava, portanto, uma época em que as famílias de perseguidos, presos, desaparecidos e mortos pela ditadura militar precisavam compreender. A sagrada família se torna a imagem de similaridade, com um filho perseguido, torturado e morto por um regime autoritário com a anuência de grande parte do povo. As imagens sacras adquirem novas interpretações possíveis. No entanto, a alcunha do *martirium* – como já observamos anteriormente nesse texto – poderia ser interessante para algumas famílias, porém não para as vítimas.



Figura 141: Lucia Murat pouco depois de sair da prisão, com o irmão Heitor, as amigas e “o Jesus” que foi abrigada a pintar durante as aulas de artesanato na prisão de Bangu.

Faz-se importante notar como a recuperação de experiências religiosas passadas pode ser um meio de interpretação das imagens de uma época passada e seus imaginários sociais. Porém, fora da sociedade a que pertencem, muito pouco desses imaginários podem ser interpretados: não relacionaríamos a imagem de Cristo crucificado com os torturados da Ditadura se não fôssemos acostumados à cultura cristã, ou se não tivéssemos conhecimento histórico do envolvimento católico nesse acontecimento nacional, ou se nada soubéssemos sobre os ideais defendidos pela Teologia da Libertação: o conjunto das imagens significaria apenas aquilo que apresenta superficialmente e se restringiria ao quanto os olhos do espectador fossem atentos nas relações visuais.

Da mesma forma, a importância do narrador construindo sentidos (praticamente como um iconotexto sobre as imagens) é crucial para entendimento de imagens que estão além do nosso olhar ocidentalizado. A maioria dos espectadores brasileiros pouco relacionará as imagens hindus a sentidos maiores do que os apresentados pela narração verbal que acompanha as imagens, pois nosso olhar é estrangeiro a elas.

Da mesma forma, é necessário algum conhecimento do hinduísmo para identificar certas serpentes como divindades; ou para perceber que uma figura humana com a

cabeça de um elefante representa o deus Ganesha; ou ainda para saber que um jovem azul brincando com as leiteiras é o deus Krishna, sem falar na interpretação do significado religioso das brincadeiras que ele faz com as garotas. No século 16, europeus que visitavam a Índia ocasionalmente percebiam as imagens de deuses indianos como demônios. A propensão para considerar religiões não-cristãs como diabólicas era reforçada pelo fato de que esses “monstros” com vários braços ou cabeça de animal quebravam as regras ocidentais para a representação do divino. No mesmo sentido, espectadores ocidentais, confrontados com a imagem do deus Shiva dançando, um modelo conhecido como Shiva “Senhor da Dança” (*Nataraja*), podem não perceber que se trata de uma dança cósmica, simbolizando o ato de criar ou destruir o universo (embora as chamadas comumente representadas ao redor do deus forneçam uma pista para a compreensão do simbolismo). É ainda menos provável que eles possam interpretar os gestos de Shiva, ou mudras, por exemplo, o gesto de proteção que pode ser traduzido como “Não tenha medo”. (BURKE, 2001, p.59).

Ou seja, os significados narrativos e também os subjetivos contidos em imagens religiosas dependem de mediação – no caso do filme, do narrador *off* – para serem suficientemente compreendidos: ou seja, “a imagem em si agindo como um lembrete e um reforço da mensagem falada, em vez de se constituir em uma única fonte de informação” (BURKE, 2001: p.60). Mesmo uma imagem de *A Última Ceia*, para um olhar não ocidentalizado, significaria apenas um alegre jantar (BURKE, 2001) sem o devido contexto.



Figura 142: Lucia Murat em templo na Índia.

Também para a grande maioria dos espectadores contemporâneos, não há grande compreensão sobre o interesse dos jovens ocidentais – como Heitor e outros de seus colegas de viagens – sobre a Índia e o hinduísmo, naquele período. Porém, para a geração dos anos de 1960 – sejam os *hippies* ou os *beatniks* – que acreditava na espiritualidade enquanto auge do ser e desprendimento do “ego”, a busca pelo hinduísmo era um caminho praticamente natural.



Figura 143: Projeção de imagens de templo indiano.

Figura 144: Heitor Jovem interagindo com a projeção do templo indiano.

- **Imagens do Poder**

As imagens são detentoras de poder inquestionável. Os simbólicos das imagens são disputas de poder e facilmente encontramos exemplos por toda História. A propaganda nazista foi um exemplo célebre dessa disputa através de imagens. Entretanto, sabe-se que as imagens foram apropriadas politicamente, muito antes de Joseph Goebbels, e subvertidas, muito antes do da queda do Muro de Berlim. Como diz Burke (2001):

Há também a iconoclastia política ou “vandalismo”. O último termo foi cunhado pelo abade Henri Grégoire (1750-1831), um partidário da Revolução Francesa, mas um oponente ao que ele considerava seus excessos. Ainda assim, Grégoire reconheceu o ponto fundamental levantado pelos iconoclastas [...], que é a ideia de que as imagens propagam valores. Ele descreveu os monumentos do antigo regime como “contaminados pela mitologia” e levando “a marca do regalismo e do feudalismo”. Apoiou a remoção dos monumentos, mas desejava que fossem colocados em museus em vez de serem destruídos. De fato, alguns monumentos foram destruídos em 1792, entre eles as duas estátuas de Luís XIV mencionadas anteriormente, uma na Praça Luís, o Grande, cujo nome foi modificado para Praça Vendôme, e a outra na Praça das Vitórias. (BURKE, 2001, p. 96).

Sabe-se, igualmente, que o trabalho de subversão de uma imagem pode ser realizado, inclusive, por elas próprias e “até mesmo um monumento público pode ocasionalmente ser subversivo” (BURKE, 2001: p. 97). Tem-se também encontrado uma reação contra formas monumentais, de modo que, numa campanha contra a imagem de Luís XIV, conduzida por holandeses após a invasão francesa de 1672, a paródia da imagem do rei francês fez com que o “rei sol” fosse comparado com Faetonte (BURKE, 2001), “um condutor incompetente cuja carruagem celestial espatifou-se” (BURKE, 2001: p. 97-98). Portanto, as imagens podem

literalmente comporem-se para uma “guerra de imagens”. Mas seria o filme capaz de se apropriar do poderio dessa guerra? Seria o filme capaz de construir imagens de poder ou mesmo de subverter imagens de poder? O cinema mostra que sim.

Nesse espaço de memórias, Lucia captura imagens e as evoca até mesmo ironizando-as. Os militares, que um dia foram seus algozes, são mostrados em toda sua pequenez e em certo ridículo. Eles marcham de forma tão coordenada quanto desvalida de sentido e, mesmo nas imagens de acervo, os antigos soldados soam tão ridículos quanto os atuais:



Figuras de 145 a 149: Os soldados marcham sem propósito em rua vazia e lutam como crianças 'bobas' em treinamento de quartel, nas imagens de arquivo.

Ao mesmo tempo em que os antigos algozes tornam-se sem sentido, os antes “subversivos” Panteras Negras, considerados como “terroristas”, “criminosos” e procurados até pelo FBI, surgem imagetivamente em imagens tão suntuosas que seu poder, sua potência,

são inegáveis e, antes delas, uma tranquila Lucia Murat revisita o espaço de sua antiga prisão, agora tão antiquada quanto as suas portas enferrujadas, e sem nenhum conflito maior aparente.







Figuras de 150 a 171: Imagens de Lucia Murat e dos Panteras Negras em sequência de potência poderosa, alternando imagens de protesto nos EUA com imagens da prisão de Bangu nos dias atuais.

Também os arquivos de jornal com suas manchetes sensacionalistas – que antes, talvez tivessem o poder de inferir sobre a opinião pública – agora parecem tão somente comporem uma memória antiquada e ultrapassada, que não reverbera força de ação no espaço atual, apesar de seu poder de evocação do passado.





Figuras de 172 a 177: Manchetes de jornais de época.

Mais uma vez, os soldados parecem tão desprovidos de sentido quanto as grades escuras e vazias do que, um dia, porém não mais, foram espaços de poder sobre os revolucionários.





Figuras de 178 a 184: Os soldados e as grades de Bangu.

Lucia Murat também compara o período ditatorial brasileiro com a ditadura grega, cuja marcha e desfile militar são imaginários de poder autoritário e demonstrações de força bruta e repressora.



Figuras de 185 a 188: O desfile militar na Grécia (acervo).

E, mesmo em preto e branco ou em um colorido “apagado” de vídeo, as imagens de acervo da França no Dia da Libertação da ocupação nazista e as imagens dos protestos pelas *Diretas Já* no Brasil, causam efeito de bem impressionar, emocionam pela sua construção e pela edição orquestrada.



Figuras de 189 a 196: Imagens de arquivo da França no Dia da Libertação da ocupação nazista.



Figuras de 197 a 200: Imagens de arquivo dos protestos pelas Diretas Já.

- **Referências Fílmicas**

São os filmes evidências? Outro conjunto de imagens importantes utilizadas em *Uma longa viagem* (2011) constitui-se em fragmentos de referências fílmicas. Quando Burke (2001) tratou dos filmes como possíveis evidências, ele citava os filmes documentários, filmes da natureza de um registro histórico de um acontecimento, quase à margem da imagem jornalística. Porém, ali, as evidências são filmes ficcionais. Como compreender o sentido deles?

No caso da referência a *A Chinesa* (1967), de Jean-Luc Godard, Murat buscava uma imagem simbólica da preocupação de jovens como ela em não burocratizar a luta contra a ditadura militar e pelo socialismo pleno. A referência registra um imaginário político particular dos anos de 1960. O mesmo acontece em *OK vs KO* (1983): a referência capta o espírito libertário de Heitor, bem como referencia seu auto-exílio.

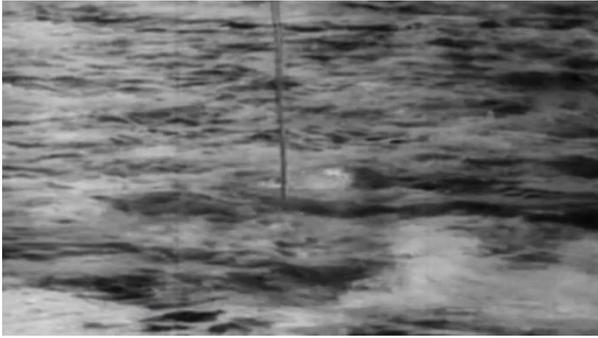


Figuras de 201 a 204: Referência a *A Chinesa* de Jean-Luc Godard, 1967.



Figuras 205 a 208: Referência à performance de Chacal em super-8: *OK vs KO* (1983).

Já nos casos das referências a *Tabu* (1931) e a *Sansão e Dalila* (2009), os excertos tem função de associação e acesso espacial de memórias:





Figuras de 209 a 220: Referências ao filme *Tabu* (1931), de F. W. Murnau.





Figuras de 221 a 228: Referências ao filme *Sansão e Dalila* (2009), de Warwick Thornton.

Como podemos perceber, a imagem é potência e, ao mesmo tempo, espaço privilegiado de disputa de poder e de disputa de imaginários sociais e afetivos de todo tipo. São esses os principais conjuntos de imagens escolhidos por Murat: de familiares, do sagrado, de poder e subversão política e de costumes, conjuntos dispostos à elaboração de camadas arqueológicas de sentidos do passado em *Uma longa viagem* (2011).

### 3. DOCUMENTÁRIO FICCIONAL E A EPÍSTOLA

Um jovem e ficcional Heitor, de mochila nas costas – interpretado pelo ator Caio Blat –, atravessa um corredor escuro sugestivamente repleto de quadros nas paredes. Ao acessar o cômodo posterior, sua jovem figura desaparece e podemos ver um Heitor “real”, com sua idade atual, sentado em uma escrivaninha com caneta e papel em mãos redigindo uma carta. Fotografias de família, bem como imagens, livros, mapas e mensagens textuais de todo tipo percorrem as paredes do cômodo sendo mostradas por uma câmera que bem poderia ser o olhar do jovem Heitor vivido por Caio Blat. Os créditos iniciais com o nome do filme são sobrepostos por variadas camadas de envelopes de cartas e postais. Assim se inicia *Uma longa viagem* (2011), de Lucia Murat. O exercício epistolar não cessará: inclusive, se tornará mais complexo. Este percorrerá todo filme, em variados modos estéticos e de enunciação. Modos, sobretudo, amparados também por uma estética que advém dos recursos que o vídeo tornou possíveis (DUBOIS, 2004).

Começaremos com algumas definições sugeridas pela pesquisadora espanhola Lourdes Monterrubio Ibáñez em seu livro *De un cine epistolar: la presencia de la misiva en el cine francés moderno y contemporáneo* (2018). Primeiramente, a carta pessoal, que Ibáñez define como:

Escrito de carácter privado dirigido por una persona a otra. Con esta elección, evidentemente esencial, queremos restringir lo menos posible el concepto de misiva, ya que la evolución de la misma irá descubriendo los márgenes de dicha definición, hasta llegar incluso a su manipulación, como tendremos oportunidad de comprobar. Y si escribimos en cursiva el término “escrito” en la definición propuesta, es con el propósito de ampliar, desde este momento, nuestro concepto de escrito lingüístico para abarcar también el *escrito audio-visual*, noción imprescindible para entender el desarrollo de nuestra investigación. Debemos contemplar al mismo nivel que la carta escrita, la misiva sonora y la audiovisual. En este último caso, el material epistolar se compone entonces de imágenes que irán acompañadas, o no, de sonido directo, voz *off*, música etc. (IBÁÑEZ, 2018, p. 15).

Prosseguindo com as definições de Ibáñez (2018), temos então a carta pessoal como *discurso* e suas características básicas:

- Função comunicativa e função pragmática: a *função comunicativa* seria a função da carta como transmissora de informação, já a *função pragmática* estaria na

intencionalidade que revela o discurso, trazendo certa “força elocutiva” (IBÁÑEZ, 2018) de uma “busca por parte do emissor de modificar ou condicionar a conduta ou os atos do destinatário” (IBÁÑEZ, 2018: p.17, tradução nossa).

- Diálogo diferido no tempo e no espaço: o *diálogo diferido no tempo e no espaço* trata-se da “resposta do destinatário que está mediada pela distância temporal e espacial” (IBÁÑEZ, 2018: p.17, tradução nossa).
- Formato fixo e definido e a amplitude indefinida de conteúdos: o *Formato fixo e definido* é a estruturação canônica da carta, contendo dados como local, corpo do texto e despedida; também reitera com isso, o princípio de endereçamento de um *eu* a um *você*. A *amplitude de conteúdos* traz consigo a suposição de manipulações, desabafos, confissões, mentiras etc que a carta pode carregar.
- Marcas de situação de enunciação - emissão e recepção: trata-se da concepção de que um *eu enunciador* é criador do *eu narrado*; portanto, existirão igualmente um *tempo de enunciação*, um *tempo da narração*, um *espaço de enunciação* e um *espaço de narração*. E, finalmente, dado o exercício epistolar de enunciação, deve-se considerar o *tempo de recepção*, o *tempo da leitura*.
- Tendência à autorreferencialidade ou auto-objetivação: o autor da carta, definido como *eu enunciador*, antes de expor-se ao destinatário, configurar-se-ia em um *eu-narrado*. Isso aconteceria, pois, ao escrever, o remetente realiza um exercício de observador e observado, julgando-se e comentando-se, compreendendo-se e projetando-se, num processo de construção, conhecimento e objetivação da própria identidade que “pode chegar ao exercício de ficcionalidade – consciente ou inconsciente – sobre si mesmo” (IBÁÑEZ, 2018, p. 19, tradução nossa).
- Existência de um destinatário específico: sobre esse aspecto entende-se que “o leitor ideal é única e exclusivamente o destinatário real” (IBÁÑEZ, 2018: p. 20, tradução nossa).
- Dimensão simbólica da caligrafia: a caligrafia é entendida como marca da identidade, característica de personalidade. Desta forma, a correspondência manuscrita é única.
- Concepção de uma resposta antecipada: ao contrário do diálogo, que pressupõe uma resposta imediata, a carta pressupõe uma reflexão anterior à resposta. Portanto, o emissor deve considerar o impacto de seu texto.
- Importância dos subentendidos: é o que torna a epístola algo íntimo e particular. Sendo, desta forma, a subjetividade que somente ao destinatário original seria

possível entender, ainda que outro leitor tivesse acesso ao texto.

Além de discurso, a carta pessoal é *fonte de informação psicológica* (IBÁÑEZ, 2018), possuindo ainda outras características importantes:

- A necessidade de ausência: a carta pressupõe a ausência do outro para sua escrita, fazendo com que o emissor tenha que recriar a imagem do receptor. É necessário, ainda, que reconheçamos “a diferença entre o receptor real e o projetado pelo emissor” (IBÁÑEZ, 2018: p. 24, tradução nossa) para que possamos compreender a psicologia do personagem através de como este reconstrói o destinatário epistolar (IBÁÑEZ, 2018).
- O estrangeiro/alheio como enteléquia: como resultado da característica anterior, deve-se aceitar que não conheceremos nem o emissor nem o receptor reais, mas somente suas projeções.
- A carta como diálogo interno: desvios autorreflexivos do emissor da escrita epistolar a um destinatário impossível ou sobre uma ilusão de uma simultaneidade inexistente; desvios estes que podem materializar um diário íntimo devido à necessidade de diálogo interno (IBÁÑEZ, 2018).
- Intensa autorreflexão: prosseguindo o exposto do último item, a carta servirá como desculpa e/ou ferramenta para a autorreflexão e digressão.
- Desabafo e exibição: de forma oposta à autorreflexão, a carta também pode servir ao desabafo emocional ou à exibição de seu emissor, que realiza uma *performance* sobre si mesmo.
- Ilusão de simultaneidade, inexistência de futuro: devido a uma ilusão de simultaneidade, o emissor pode esquecer-se, descuidar-se ou não responsabilizar-se do espaço-tempo futuro da leitura e suas implicações (IBÁÑEZ, 2018).
- Imaginário do eu interpretado pelo receptor: trata-se da decodificação realizada pelo receptor da carta, que deve conseguir integrar o espaço da ausência, sendo capaz de se situar em um espaço-tempo passado, para não ser vítima da simultaneidade.
- Informação de grande significação: considerando que a ausência gera certa impunidade, tratam-se das confissões e informações adicionais do emissor que seriam inviáveis diante da presença do receptor, ganhando espaço na escrita epistolar.
- Característica (não) invasiva devido ao diálogo diferenciado: discussão sobre o caráter invasivo ou não invasivo da carta. Ao mesmo tempo em que a carta é considerada não

invasiva pelo caráter diferenciado, pode também ser considerada invasiva, visto que o receptor não pode controlar seu recebimento nem é consultado sobre as informações que deseja ou não conhecer, ficando à mercê das intenções do emissor.

Concluída a exposição das características da carta pessoal, partiremos para sua inserção cinematográfica, na qual “a carta se converte no dispositivo discursivo da obra e também em seu elemento estruturador” (IBÁÑEZ, 2018: p.29, tradução nossa). O filme epistolar seria, portanto, a equivalência cinematográfica da definição literária, “uma obra fílmica onde a narração está enunciada e estruturada a partir de diferentes *textos audiovisuais epistolares*” (IBÁÑEZ, 2018: p. 29, tradução nossa).

Neste sentido, partiremos agora para alguns dos principais quadros<sup>26</sup> de *Uma longa viagem* (2011) em que o exercício epistolar faz-se presente.

Na primeira sequência epistolar, começando pelo quadro 34 da *tabela descritiva do filme*, temos o jovem Heitor. Há uma suntuosa estante com livros e discos ao fundo. O ator, em voz intradieética, entre pausas, parece pensar em voz alta o texto da carta que começa a escrever. Esse texto vem de uma correspondência real escrita por Heitor, irmão de Lucia Murat. O ator movimenta-se de um lado para o outro enquanto pensa e lê a carta que está escrevendo: “Minha irmãzinha querida... Minha irmãzinha querida... Minha irmãzinha querida... Não necessito de lhe escrever uma carta muito grande, pois bem conheces os meus sentimentos para contigo. Sabes muito bem...[...]” (MURAT, 2011, min.00:03:43-00:04:22). Há uma leve transição para o quadro 35, com o plano um pouco mais aberto. O ator se senta em uma cadeira em frente à estante que ocupa toda a parede de fundo. Ao lado da cadeira há um abajur coberto por um pano branco com palavras manuscritas. O personagem apanha um caderno e uma caneta numa mesinha que possivelmente está ao lado e começa agora a escrever enquanto fala. Heitor suspira, coloca os braços para trás e olha para o papel. Não mais escreve depois disso, apenas continua sua fala, ainda em voz *on*: “[...] que nunca deixei de pensar em ti e de admirá-la. Durante todo este tempo, sempre a tive fresca, viva, ativa, na minha memória...” (MURAT, 2011, min. 00:04:23-00:04:39) e a câmera retorna a um plano mais fechado nele. O ator então olha diretamente para a câmera ao comentar sobre os livros, quebrando a quarta parede: “[...] Irmãzinha, comprei quatro livros para você. Espero que goste. Senão escreva-me contando os que você quiser; e nem que eu venda as calças, pode

---

<sup>26</sup> Estes quadros estão disponíveis na íntegra na *tabela descritiva do filme*, localizada no Apêndice. Mantivemos o número utilizado na tabela para facilitar a busca.

estar certa... que os livros que você quiser, eu mandarei.” (MURAT, 2011, min. 00:04:40-00:04:57). Enquanto fala olhando para a câmera, ele põe um cigarro na boca, pega um fósforo e o acende; tira o cigarro da boca em determinado momento, retorna a colocá-lo e o acende. Apaga então o fósforo e escutamos um apito e uma música que não são desta cena (pertencem à cena posterior).

A segunda sequência percorre os quadros 47, 48 e 49 da *tabela descritiva do filme*. Trata-se da narração *over* de uma carta de George Jackson para Angela Davis, interpretado pela voz de Jonathan Nossiter, enquanto imagens de arquivo em preto e branco entre vídeos e fotos, nos mostram pessoas correndo com armas, um homem discursando ao fundo de um palco, outro homem sendo preso e uma foto de uma multidão assistindo Angela Davis e outras lideranças num palco. Temos o áudio de um discurso em inglês, também documento de arquivo e o som intradieético de multidões agitadas. Posteriormente, temos a imagem de um documento do Departamento de Justiça dos EUA procurando Angela Davis (e avisando sobre a “perigosa” Angela). Também no mesmo documento, vemos duas fotos de Davis em um cartaz de procurada “WANTED FBI” (sendo uma do ano de 1969 e outra de 1970). Uma leve transição nos traz mais algumas imagens de arquivo em vídeo e foto de jovens protestando, exigindo a liberdade de Angela Davis. Em destaque, uma dessas faixas tem os dizeres: “FREE ANGELA DAVIS! YOUTH AGAINST WAR AND FASCISM”. Também vemos um *bottom* com escritos pela liberdade dela. Sons intradieéticos de multidões agitadas e gritos de ordem pela liberdade de Angela ganharão o primeiro plano de som assim que a narração de Jonathan termina.

A próxima sequência perpassa os quadros 60 e 61. No quadro 60, o jovem Heitor está de costas, retirando uma folha de papel de um bloco e o dobrando. É o mesmo cenário em que aparece na primeira sequência (quadro 34), mas, desta vez, vemos também uma janela. Sons *on* do ambiente do quarto e dos ruídos das ações do ator ao contato com o bloco de papel. A trilha sonora é a música (*off*) *Trust*, por *Pretty Things*. Heitor não se utiliza da fala na cena, sua voz epistolar está em forma de narração *off*, que aqui denominaremos como *voz-pensamento* (IBÁÑEZ, 2018). A *voz-pensamento* em uma análise epistolar é uma escolha de Lourdes Monterrubio Ibáñez (2018) que considera que o espaço-tempo da narração não é distinto do espaço-tempo da imagem: “Londres, oito de junho de setenta e um [...]”. (MURAT, 2011, min. 00:08:23). Então, uma breve transição para o quadro 61, que altera o cenário, com imagens de arquivo em vídeo de Londres: há o trânsito, há as pessoas passando, outras se aglutinando nas calçadas enquanto conversam. Logo em seguida, é possível

descobrir que as imagens devem estar sendo projetadas, já que o personagem aparece em silhueta no canto. Ele começa a interagir com a projeção das pessoas. Observa como um forasteiro e finge conversar com os transeuntes das projeções, intrometendo-se nas conversas alheias. Ele “belisca” a imagem de um dos homens de cartola, finge “beijar” o rosto de uma mulher que aparece, faz cumprimento ao homem fechando a porta do carro antigo etc. A trilha sonora permanece com a música (*off*) *Trust*, por *Pretty Things*. Sons *on* ambiente, com ruídos remetendo ao local urbano das projeções e também às interações de Caio Blat com elas como o áudio do beijo estralado ou do beliscão (bem como o som da porta do carro que fecha). A voz-pensamento do personagem continua:

[...] Hoje de manhã, fui com minha classe de comércio visitar o Stock Exchange. Eu tive de rir ao ver os homens de cartola gritando e brigando simplesmente por dinheiro. Mamãe, os diplomas são todos secundários, essa não é a razão pela qual estou aqui. Só os faço pela senhora. Eu os detesto, não provam nada. Nunca necessitarei deles. Espero nunca tomar lugar nessa sociedade. O que estou realmente aprendendo aqui mostrarei um dia quando voltar.

(MURAT, 2011: min. 00:08:32-00:09:20)

Na sequência epistolar do quadro 66, temos o jovem Heitor de volta ao cenário com a estante de livros. Ele lê algo; o papel em mãos. No fundo, na estante, fotografias em preto e branco parecem estar sendo projetadas. O personagem decide escrever, enquanto fala. Em determinado momento, ao final da carta que lê e escreve, ele olha diretamente para a câmera. No texto da carta em voz intradieética de Heitor, ele defende a irmã:

Mãezinha linda do meu coração. Sei que tudo depende de nós. Talvez as coisas não tenham saído como a senhora esperava. Nossa querida Lucia não destruiu família nenhuma, muito pelo contrário; sinto que estamos dia a dia nos unindo mais, nos abrindo. Enfim, enfrentando as bordoadas da vida com muito brio. Amor, Heitor.

(MURAT, 2011: min. 00:11:22-00:12:05)

Já no quadro 70, a imagem é de Heitor interagindo com as projeções de um centro urbano e de anúncios em fachadas de prédios. A voz *off* de Lucia Murat em entrevista dialoga com o Heitor real contando que em relação à breve prisão de Miguel pelo porte de maconha a mãe do trio dissera que não tinha mais elasticidade com as prisões dos filhos. Posteriormente a esse comentário, sons *on* que remetem à cidade projetada e, então, a voz-pensamento do ator sobre o texto de outra carta de Heitor, seguido de sons *off* de sinos:

Se mandarem cigarros, mandem Continental. O tão famoso disco do Caetano que eu não consigo encontrar aqui. Cartas e mais cartas, muito amor e carinho. Um sorvete da Kibon, pois aqui não tem. Um pedaço da praia de Copacabana, de preferência, com gente dentro. Não mandem o Cruzeiro e a Manchete, pois causam-me arrepios.  
(MURAT, 2011: min. 00:13:52-00:14:12)

No quadro 71 o jovem Heitor surge em plano médio no cenário da estante. Ele escreve, embora não vejamos suas mãos ou o papel. Expressa o texto epistolar em voz *on*. Em determinado momento ele ri, olha para a câmera e sussurra sobre os padres: “Li ontem uma matéria, no *Observer*, sobre a América Latina. O crítico pegou cada país isoladamente. Quando chegou a vez do verde e amarelo... Meu Deus do céu e da Terra... O homem baixou o nível que eu até me assustei... Parabéns pelos padres!” (MURAT, 2011, min. 00:14:17-00:14:40). A sequência termina com sons *over* de sinos de igreja.

A sexta sequência epistolar se dá no quadro 78. O ator está encolhido de frio no canto esquerdo do quadro, o cigarro em mãos. As projeções perpassam o corpo do ator, em tons azulados. Nestas projeções é possível notar árvores sem folhas, prédios e outras imagens diversas, todas em movimento. Heitor fuma, nada fala, parece melancólico e incomodado com o clima. Trata-se de um plano médio, fixo, com leve *contra-plongée*. O áudio *on* da ambientação da projeção transmite a sensação de sons de cidade, vento, carros etc. A atuação permanece muda e a voz-pensamento traz o texto da carta: “Acabou a tinta? Já lá se vão oito dias e nada de carta?! Amanhã, se eu não receber carta, eu vou chorar. Tudo e todos bem. Torcicolo vai e vem. Saudades aumentando.” (MURAT, 2011, min. 00:16:22).

A próxima e sétima sequência epistolar também ocorre por voz-pensamento no quadro 80:

Me dou ultra bem com o Robert. Os dois estávamos pensando em ir para Amsterdam de bicicleta no próximo fim de semana, mas as nossas foram roubadas... Meleca, cocô! Talvez partiremos para Katmandu em três semanas. Escreverei contando quando tiver certeza. PS: Não se preocupe, mamãe. Tudo o que faço não teria vergonha de lhe contar. Espero que me compreenda.  
(MURAT, 2011: min. 00:17:43-00:18:09)

Heitor está no cenário do quarto onde costuma escrever as cartas. O vemos passando os olhos pelo papel, mas não escrevendo. Acende um cigarro. Tosse. Em determinado

momento, mais ao final, ele tira o papel do bloco e dobra a carta. Em continuação, no quadro 81, temos um plano aberto onde podemos ver o ator interagindo com uma projeção de imagem de estrada movimentada, com sons *on* de estrada, de carros, de buzinas. Ele pede carona. Em determinado momento, um carro da projeção estaciona e abre a porta e o ator prepara-se para “entrar”, tirando a mochila das costas. O texto epistolar surge mais uma vez através da voz-pensamento: “Finalmente decidimos ir para o Marrocos. Somos oito ao todo. Uma grande família, na qual todos se amam.” (MURAT, 2011, min. 00:18:13-00:18:23).

A oitava sequência epistolar trata-se dos quadros 83 e 84. No quadro 83 temos um vídeo em preto e branco, possivelmente composto de imagens de arquivo, com mulheres dançando na praia. A trilha sonora é a música (*over*) *That’s Amore*, por Dean Martin, e há um leve som *on* de “mar”, quase imperceptível. Posteriormente, no quadro 84, temos Heitor de perfil e ao seu lado, no fundo, projeções em preto e branco de arquivo em vídeo de Cannes à época da carta, em vários *flashes*. No final de sua fala, ele observa bem as projeções para depois dizer, suspirando, que Cannes é doentia. A música (*over*) *That’s Amore*, por Dean Martin, também continua neste quadro, porém em plano de fundo. Em voz *on*, Heitor diz:

Estava tudo planejado para eu ir a Casablanca encontrar meus amigos. No último momento, meu amigo Greg me convidou para ir a Cannes tentar fazer a cobertura do festival. A vida em Cannes é caríssima. E o nosso dinheiro acabou quase que no primeiro dia. O ambiente é doentio.  
(MURAT, 2011: min. 00:18:52-00:19:10)

O quadro 87 é a nona sequência epistolar do filme. Heitor aparece em novo cenário. Uma iluminação artificial simula um “dia ensolarado”. Há um portão de ferro atrás e ao fundo uma paisagem de cidade com casebres antigos. O ator está de perfil, em plano aproximado. Ele escreve ao mesmo tempo em que diz (voz *on*): “Marrocos, maio de setenta e dois. Querido pessoal: deu zebra outra vez. Não consegui encontrar meus amigos. Em compensação, encontrei um lindo casal dinamarquês que está me alojando.” (MURAT, 2011, min. 00:20:05). A voz *over* do Heitor real, começa ainda no quadro 87 e prossegue na transição para o 88 que trará a imagem da entrevista com comentários do Heitor real.

A próxima sequência é a do quadro 89. A trilha sonora é a música (*over*) *The Weight*, de *The Band*. A narração de Heitor prosseguirá com a voz-pensamento em dois momentos de imagens:

Londres. Bedi arrumou um emprego pra mim na corte da justiça. É lógico que eu não ia pegar esse trabalho de jeito nenhum. Mas o fato engraçado é que um dos juízes disse que eu teria de cortar os cabelos. Eu tive que rir. Todos eles usam perucas enormes, só porque meu cabelo é natural, eu não poderia trabalhar lá. Daqui a pouco eu pinto aí, ficarei mais ou menos dois meses. Papai, vou ver se levo a espingarda pro senhor. E a gente dá uma descidinha até Palmas para matar alguns perdígões. A caça e a pesca aqui é cara e está tudo muito civilizado. Fazendeiro aqui bota banca com meio alqueire de terra e dez vacas, por sinal, bem mais gordas que as nossas. (MURAT, 2011: min. 00:21:12-00:21:35)

No primeiro momento, a imagem é uma projeção da performance de Chacal em Londres retirado do filme em *super 8 OK e KO* (1973) de Luciano Figueiredo e Oscar Ramos. O jovem Heitor interage com as projeções de Chacal, muitas vezes imitando-o. Num segundo momento da narração, temos fotografias de arquivo em preto e branco, não mais como projeção e sem a presença do ator: uma com um pai e filho jovens com um cachorro; outra de homens exibindo suas caças; outra de uma porteira de fazenda; outra com uma mulher e crianças em uma porteira; foto também de uma casa de campo.

A sequência do quadro 94 traz um plano detalhe da estante do cenário de Heitor (o cenário onde mais costuma escrever as cartas até agora). Percebemos que estão sendo projetadas uma carta de Heitor e uma fotografia de família sobre a estante de livros e sobre a parede. No momento em que a câmera, enfim, desce seu “olhar” e abre o plano até o ator, vemos então a parede da estante de livros com a projeção e o ator está no canto direito, de costas para nós, escrevendo e falando. Percebemos o som ambiente, como o da caneta ao escrever. Há dois modos epistolares: um deles acontece em voz-pensamento e outro em voz *on*. Em voz-pensamento: “O muito difícil para mim é escrever para Lucia, mas tentarei fazê-lo. Assim que puder.” (MURAT, 2011, min. 00:24:35-00:24:44). Em voz *on*:

A carta que a senhora me escreveu me impressionou muitíssimo. Fiquei até mesmo sem dormir, pensando sobre os problemas da Lucia e tudo mais. Tentei milhões de vezes escrever pra ela, mas sempre rasgava a carta no final. Tenho a impressão de que não vou escrever pra ela. Tenho certeza que ela sabe o que tenho a dizer e até o que penso. (MURAT, 2011: min. 00:24:45-00:25:19)

A décima segunda sequência é a do quadro 98. É possível notar a silhueta do ator de costas, olhando as projeções que se desencadeiam com agilidade, mostrando fotografias de locais de Londres. Há um pequeno corte. O ator aparece melhor na tomada seguinte,

fumando, com as cartas embaixo do braço direito. Ele se vira para frente. Em determinado momento, as projeções tornam-se incompreensíveis. O ator desaparece do quadro e ficamos apenas com essas projeções. A trilha sonora é uma música (*off*) de instrumental de violão e há sons *on* de ruídos baixos da ambientação. A expressão epistolar de Heitor surge em voz-pensamento:

Pode parecer irreal, mas juro ser verdade. Um antigo amigo do Robert, da Austrália, estava em Atenas há um ano. Ele tinha uma Kombi 1970, mas sua mãe adoeceu e ele teve de voltar imediatamente pra Austrália. Agora ele não consegue tirar o passaporte, pois o Governo grego o acusa de deixar propriedades no país. Assim sendo, pediu ao Robert para aceitar o carro, se ele conseguir tirar o próprio dentro de duas semanas. Estamos partindo para Atenas amanhã.

(MURAT, 2011: min. 00:26:44-00:27:20)

A próxima sequência epistolar é a do quadro 101. Heitor Jovem surge no canto de um cômodo – um quarto pequeno alugado no país onde está – e as sombras das imagens – não tanto como projeções, apenas sombras imprecisas e fracas – de fotografias de arquivo dos protestos pelas *Diretas Já* estão acima de seu corpo. Entretanto, esses arquivos são breves, pois, logo depois, outras imagens, imprecisas, de cotidiano é que perduram. O personagem está em pé, encostado na parede e começa a se movimentar pelo quarto. Ele parece impaciente e bate a caneta no bloco de papel. Em seguida, ele acende um cigarro e move também, vez ou outra, os objetos que estão na janela. Há projeções diversas no cômodo, que possui uma janela bem pequena e uma arara de roupas onde está sua mochila e um casaco. Em determinado momento, Heitor apanha a mochila e parte. Durante toda essa cena, se alternam planos mais abertos e outros mais fechados ou médios. Há sons *on* do ambiente e ruídos da movimentação do ator. Também sons da caneta que bate e do cigarro que acende, bem como sons *on* dos ruídos das projeções, com vozes quase imperceptíveis e outros ruídos. A epístola surge em voz-pensamento:

Atenas, três de setembro de setenta e dois. Recebemos um telegrama ontem dizendo não para o carro. Não é nem preciso dizer o estado de tristeza que se apossou de mim e do Rob. O que fazer? Chegamos a conclusão que a melhor maneira de aproveitar os próximos três meses, seria numa viagem para a Austrália, onde faríamos bastante dinheiro. Acreditamos gastar dois meses e meio para chegar a Sidney. Pois o trajeto será todo feito por via terrestre e marítima, devido à situação insular da Austrália. Pelo tom de voz, a senhora talvez pense que é brincadeira, mas é tão verdadeira quanto a minha saudade de vocês. Não haverá problemas nem perigo algum, posto que Rob conhece

o caminho muito bem e as estradas são muito movimentadas. A decisão não foi tomada abruptamente, ponderamos e pesamos todas as consequências. Fiquei receoso que a senhora e o papai se preocupassem muito. Mas pensem bem: andar pelas ruas de Nova York é muito mais perigoso do que pela pacífica Índia.

(MURAT, 2011: min. 00:28:32-00:29:41)

Outra sequência epistolar inicia-se no quadro 104. Temos uma imagem de gravura ou pintura ao fundo, com uma rua de casebres antigos e chão de pedra onde passam pessoas. A cena é emoldurada. Heitor surge em “sombra”, como uma silhueta que vem em nossa direção e atravessa a moldura, tirando o caderno da mochila. Vemos pouco de seu rosto parcialmente iluminado no momento em que ele se encosta à parede dessa moldura. Como ambientação, temos ruídos *on* de vozes e de sons diversos. A epístola surge em voz-pensamento, enquanto o personagem escreve: “Ancara, vinte e cinco de setembro de setenta e dois. Chegamos de manhã e tentamos todo o dia arranjar um meio de ir direto a Teerã [...]” (MURAT, 2011, min. 00:30:18-00:30:58). Heitor prossegue a narração da carta, contando sobre as dificuldades financeiras da viagem. A sequência continua no quadro 105, em que o personagem atravessa um corredor escuro, onde há uma espécie de passagem emoldurada de portal e, ao fundo dessa passagem, há projeções de imagens de comércio locais, objetos, ruas e dia a dia árabes. Heitor parece observar o local com olhar estrangeiro. É possível perceber sons *on* de ambientação, com ruídos diversos. Há também uma música (*on*) que remete a toques árabes. No quadro 106, vemos o Heitor atual, irmão de Lucia Murat, no cenário de entrevista, onde este conta que o Iraque é lindo. Então, a sequência continua com Heitor jovem (Caio Blat) em um quarto em tema árabe, com tapeçarias, gravuras e cores vibrantes em laranja, vermelho e amarelo. O personagem escreve e fala ao mesmo tempo. O plano vem fechado em leve panorâmica até o ator e depois “abre” um pouco mais. O texto epistolar é narrado em voz intradieética:

Finalmente chegamos ao Afeganistão, após um longo, demorado e cansativo Irã. Ficamos um dia e meio em Mahshahr a espera de visas e lotações à fronteira. Tivemos que pegar cinco ônibus diferentes, mas os preços estão cada vez mais baratos. O hotel em que estamos ficando custa dez dinheiros, treze *cents* por noite, mas não tem cama. Estamos em oito dentro do mesmo quarto.

(MURAT, 2011: min. 00:31:41-00:32:09)

No quadro 108, o Heitor real explica como era a casa de chá e o local em que dormiam, complementando a memória da carta narrada pelo ator no quadro anterior. Já no quadro 109 desta mesma sequência, retornamos ao personagem de Heitor na juventude, no

mesmo cenário e contexto do quadro 107, e, ao final, ele pega o bloco de papel e coloca embaixo do braço, terminando de falar enquanto observa o cenário. A voz epistolar é *on* e o personagem conta sobre os próximos passos da viagem e sobre como o Afeganistão tem um povo muito pacífico e gentil.

A documentarista, no quadro 110, em voz *off*, questiona Heitor, seu irmão, sobre a venda de drogas que ele fazia durante essa viagem. Lucia Murat dispara a memória de Heitor em momentos como este durante todo filme, sempre relacionando a conversa da entrevista do irmão com a estrutura das epístolas.

Esse diálogo sobre os acontecimentos durante a estadia no Afeganistão atravessam também os quadros 111, 112, 113, 114, 115, 116 e 117. Sempre mesclando cenas do ator Caio Blat em exercícios epistolares – ora em voz-pensamento, ora em voz *on* – com as interrogações da documentarista em pertinentes questionamentos ao entrevistado sobre esse conteúdo epistolar e sobre informações que ficam subentendidas ou são omitidas da carta pessoal. Essas características da carta pessoal como elemento de discurso (IBÁÑEZ, 2018) são importantes para o filme, que perfaz camadas de memórias entre o Heitor personagem e o Heitor entrevistado, bem como sobre a relação familiar deles.

Na décima quinta sequência, no quadro 118, vemos Heitor jovem no canto esquerdo da tela, ligeiramente de lado. No canto direito da tela, temos uma parede com tecido quase imperceptível que vemos parcialmente projetar uma imagem fixa de pessoas indianas. Ao fundo, percebemos sombras do cenário em branco. O plano é fechado. Heitor jovem está fumando e falando como quem olha para o infinito (seu olhar não é direto nem para a câmera nem para a parede com o tecido da projeção). O texto epistolar é narrado em voz *on*, e o personagem conta sobre a estadia em Delhi, tranquilizando a família sobre a felicidade com o local onde mora. Sons *off* diversos tais como vozes de pessoas, animais, música indiana, cantos, passos etc corroboram com o conteúdo da narração epistolar, trazendo valorização à esta. Já no quadro 119, temos a documentarista complementando as informações da carta com a ajuda de Heitor real, durante a entrevista. Ela reativa a memória de Heitor sobre a variedade de animais e belezas do local onde vivia. No quadro 120, a documentarista narra como se respondesse no tempo presente do filme para um Heitor do passado: são-nos mostradas fotografias de arquivo e áudios de ambientação de uma viagem posterior e mais atual de Lucia Murat à Índia, e sobre essas imagens, Lucia narra da seguinte forma: “Heitor, tirei uma foto pra você de um templo de Ganesha. Depois, soube que era proibido.” (MURAT, 2011, min. 00:38:33-00:38:56). Assim, o quadro 121 retorna ao Heitor personagem que narra em voz-

pensamento mais uma carta sobre a vida na Índia e sobre o afeto para com a família que está no Brasil. Na imagem, uma projeção lateralmente disposta da passagem de um trem, dando-nos a sensação de que o personagem está em uma estação, aguardando mais uma viagem.

No quadro 122, o jovem Heitor surge em plano aberto, encostado a uma parede com tecidos pesados e claros, que só percebemos por causa da textura, onde há uma projeção (que parece ser de um envelope de carta com carimbo postal da Índia) que sobrepõe seu corpo. Ele não tem nada em mãos, está olhando pra câmera, braços cruzados e narrando o texto epistolar em voz *on* em que conta que: “Bombaim é uma cidade interessantíssima, onde se pode conseguir o que quiser. É um mundo.” (MURAT, 2011, min. 00:39:29-00:40:28). O texto epistolar se contradiz logo no quadro seguinte em que o personagem aparece com as mãos para trás, impaciente, em uma parede branca com sombras que sugerem grades. E então descobrimos, nos quadros 124 e 125, através da entrevista da documentarista com o irmão, que Heitor acabou sendo preso.

A décima sexta sequência epistolar são os quadros 130, 131 e 132. As cartas tratam da viagem a São Francisco, EUA. Heitor em silhueta escura de frente à projeção ao fundo do cenário. Ele interage com os locais e imagens mostrados. As imagens estão em lente grande angular. Os cabelos do ator parecem estar “ao vento”. Posteriormente, as projeções farão parecer que ele anda de bicicleta por uma avenida da cidade. A conversa epistolar acontece de forma íntima com a família, desabafando sobre o dinheiro emprestado do pai, sobre o que sente e o que anseia para a vida, em uma narração em voz-pensamento.

Na próxima sequência, no quadro 133, diversos vídeos de arquivo em preto e branco do que parecem ser cenas de uma Londres urbana e periférica. Música (*on* e *off*) de toques estilo *country* (instrumental), que aparece em um dos vídeos de arquivo mostrado no começo, sendo tocada por artistas se apresentando; depois disso, outras imagens passam, mas a música prossegue. O personagem já está em Londres, conforme o texto epistolar narrado em voz-pensamento:

Londres. A senhora tem toda razão em não entender as minhas bruscas resoluções. Pouco falei sobre elas, mas poucas são as cartas que tenho escrito. Mas é muito difícil pra mim explicar por cartas a razão da minha vinda pra cá. Foi mais um fato instintivo, no qual a razão e a lógica não tem muito valor. O subterrâneo onde moraremos é muito interessante. Principalmente pelo local. Norte de *Nothing Hill Gate*. Famoso pela mistura de raças, sujeira e decadência.

(MURAT, 2011, min. 00:46:00-00:00:46:47)

No quadro 135, o personagem volta a escrever de São Francisco, EUA. As imagens de arquivo mostram a juventude *hippie* local. Aqui, o subentendido da carta pessoal acaba necessitando da explicação posterior da documentarista (no quadro 136), para que nós, espectadores, receptores terceiros da carta – já documento do filme epistolar – possamos compreender. A narração segue em voz-pensamento:

São Francisco, vinte e cinco de outubro de setenta e três. *A lot!* Estamos todos de acordo que a vida é um mar de problemas, então não tem fundamento estarmos falando disso, pois mãe e filho estão inteiramente de ‘*accord*’. Prometo do fundo do coração que não mandarei mais nenhuma carta pro Miguel. Para falar a verdade, nunca mandei nada que pudesse ter esse sentido, essa história está mal contada.  
(MURAT, 2011, min. 00:47:30-00:48:15)

Segundo Lucia Murat, no quadro 136, a carta de Heitor tratava do envio de mesalina para Miguel, o que havia gerado uma nova crise familiar. A documentarista só saberia dessa história anos mais tarde, já que na época estava presa em Bangu e a família evitava lhe contar coisas assim.

No quadro 138, em nova sequência epistolar, vemos Heitor escrevendo, sentado sobre lençóis (remetendo a uma possível cama) e, ao fundo, imagem de placas com escritos em inglês. Ele pára de escrever, deixa o bloco de folhas na cama, olha para a câmera e fala. Posteriormente, após dizer que pensa que qualquer coisa poderia ter acontecido, a imagem se aproxima de seu rosto. E, ao final da fala, ele volta a pegar o bloco de papel e deita para trás na cama.

A narração *on* epistolar de Heitor cobra a resposta dos destinatários, com ironia: “Essa minha família é tão ‘tantan’ que quando não recebo notícias por algum tempo, eu fico a pensar que qualquer coisa poderia ter acontecido a vocês. Final do ano eu chego por aí, então vocês tem que escrever agora ou então nunca terão outra oportunidade.”. (MURAT, 2011, min. 00:49:13-00:49:32).

Na décima nona sequência epistolar, no quadro 149, o ficcional Heitor está sem camisa, caderno e caneta em mãos escrevendo enquanto fala. A gravura ao fundo do cenário remete a mata/selva. A iluminação é um pouco escura, em plano médio. Som *on*, inclusive da caneta ao escrever. Na metade da fala, o plano abre e é possível ver, inclusive, uma palmeira cenográfica no canto. Heitor brevemente olha para a câmera e depois volta a escrever. Ao final da fala, o ator olha para frente, guarda o caderno embaixo do braço. Em voz *on* epistolar

de Heitor, há uma continuação ao áudio iniciado em voz-pensamento do quadro 148, no qual falava sobre os missionários europeus:

Nego traçou foram logo onze franceses, o que deixou a turma de preto bem apreensiva até o século passado, mas em compensação, agora são mais de mil e cem – estatística popular, não confirmada pelo IBGE (*ele olha para a câmera ao falar sobre a estatística*) – tipos só de protestantismo. E se eu, por exemplo, chegar com a minha igreja ‘o último santo da reencarnação do sétimo dia de Heitor’, a vila toda se reúne pra construir o templo, fazendo ainda uma ‘intera’ para o material.  
(MURAT, 2011: min. 00:54:58-00:55:41)

Ao final, por um breve momento a música da trilha sonora do filme *Tabu* transita deste quadro para o quadro 150.

A próxima sequência epistolar se dá no quadro 152. Há uma “cachoeira” projetada em preto e branco – referente ao filme *Tabu*, de F. W. Murnau – que sobrepõe (DUBOIS, 2004) o corpo de Heitor, em novo cenário de mata. Heitor finge tomar banho de cachoeira nas águas projetadas. Trilha sonora (*off*) do filme *Tabu*, de F. W. Murnau, por Hugo Riesenfeld. Não apenas música, mas também os sons (inclusive da cachoeira) de ruídos; também há o som *on* ambiente e som de projetor. Dando continuidade, temos o quadro 153, em que Heitor ainda está em cenário de mata, mas já percebemos o mar ao fundo. O personagem lê um livro e depois o fecha. Vez ou outra olha para a câmera. Voz *on* de Heitor para o texto epistolar:

O livro da Doutora Mead sobre os hábitos samoanos é realmente muito interessante. Apesar de ter se tornado completamente obsoleto. Mas é bom lê-lo, pois compreende-se muito do que está se passando hoje em dia. Me sinto muito leve aqui, andando de ‘lava-lava’ e camiseta, de baixo pra cima. Só que às vezes as crianças se tornam um pouco excessivas em sua curiosidade e número. Só faltando levantar meu ‘lava-lava’ pra ver se o meu é igual o delas.  
(MURAT, 2011: min. 00:56:45-00:58:17)

Na próxima sequência epistolar, no quadro 155, o jovem Heitor está semi-deitado, escrevendo enquanto fala. Ao final, ele pausará a escrita e apenas falará. Na parede frontal desse cômodo há a projeção de uma tenda com desenhos tribais (talvez para sugerir que o local onde está o personagem está coberto por essa tenda). O texto da carta é narrado em voz *on*:

E como eles todos ficavam contentes quanto mais eu bebia, fui virando, até entrar num estado de torpor – apesar de total lucidez. Quando pensei que ia

acabar a festa, eles começaram a cantar as mais lindas canções, onde todos participavam; de umas três ou quatro vozes, total liberdade. O som perfeito me tocou profundamente. Dava vontade era de chorar.  
(MURAT, 2011: min. 00:58:17-00:58:52)

No quadro 157, em nova sequência epistolar, temos um plano fechado em parede com cartas sendo projetadas. Esta é uma das mais significativas sequências, pois a partir dela sentiremos como o personagem aos poucos perde seu cerne e se desloca do mundo. Uma panorâmica segue para o lado esquerdo e, em determinado momento, vemos Heitor de lado, escrevendo uma carta sobre uma escrivaninha no canto direito do quarto, enquanto fala. O plano abre. Vemos também um abajur e mais projeções de escritos de cartas nas outras paredes e também sobrepostas sobre o corpo do personagem e sobre os objetos cênicos. Há também uma poltrona no canto direito mais à frente do quadro. Ao final da fala, o personagem suspira e olha o papel. Essas sobreposições que atravessam o cenário e o corpo são poderosas ferramentas para o entendimento do psicológico do personagem: afogado em memórias que não mais se realizam no plano real. A materialidade da carta como documento que projeta o íntimo, o psicológico e a lembrança. Documento da ausência e da saudade. O texto epistolar inicia através de voz-pensamento até a parte em que conta sobre os amigos terem casado e, após isso, continua em voz *on*:

Sidney. As coisas estão bem mudadas. Principalmente, no campo matrimonial. Todos os amigos do tempo de Londres já se casaram. Greg e Gemina estão esperando o segundo bebê e moram num chalé nas montanhas. Agora, o Robert, às portas do casamento. Depois de viver dois anos com Gina, que por sinal está barrigudinha de cinco meses, resolveram se casar no domingo que vem.  
(MURAT, 2011: min. 00:59:04-00:59:51)

Então, a voz da documentarista Lucia Murat, atravessa os segundos finais do áudio do quadro 157, em leve transição para o quadro 158, no qual voltamos à entrevista. Lucia, sempre fora de quadro, em voz *off*, pergunta ao irmão se ele não se sentiu sozinho. Heitor, o 'real', acende um cigarro e parece estar com uma expressão ligeiramente triste. Ele responde que se sentiu distante do Robert, que era o seu grande amigo. A documentarista o questiona se ele nunca teve vontade de também conhecer uma pessoa e se casar. Heitor diz que tivera várias chances, mas o seu desejo mesmo, na época, era atravessar a Índia a pé. Ele completa

que, entretanto, hoje em dia isso acabou e que ele mal faz viagens curtas dentro do próprio Rio de Janeiro.

Ainda na mesma sequência epistolar, no quadro 159, Heitor está no mesmo quarto com os escritos de cartas projetadas. A diferença é que à direita se projeta também parte de um envelope e agora se consegue notar uma pia antiga de bela cerâmica trabalhada numa parede lateral. O plano é aberto e o personagem está em pé, com fala reflexiva. Também olha vez ou outra para a câmera. Em determinado momento, ele acende um cigarro e o plano se aproxima um pouco. Mais para o final, temos um *close* em seu rosto. O texto epistolar se dá em voz *on*:

Bebi feito um gambá, mas até que não passei vexame. Só dancei um pouquinho depois que eu comecei a tomar umas tequilas. Foi engraçado ver todo grupo de Londres junto outro vez. As pessoas atravessam experiências distintas, depois fica difícil comunicar como nos velhos tempos. Eu tenho me achado extremamente pesado às vezes, talvez por ter a impressão de que as pessoas esperam alguma coisa de mim. Ou talvez seja pura paranóia. No fundo, no fundo, eu acho que não.  
(MURAT, 2011: min. 01:00:25-01:01:15)

É possível perceber a voz *off* de Lucia Murat ao final da cena, que depois será continuada no quadro seguinte do qual faz parte. Ela pergunta ao irmão o que significava quando ele escrevia que estava “de cabeça feita”. No quadro 160, o Heitor 'real' continua sentado para a entrevista, mas está mais agitado. A câmera está ligeiramente mais “trêmula” também. Ele responde que se tratava do mescal, que ele consumia todos os dias, principalmente pela manhã.

No quadro 160, o som *on* ambiente de ruídos das paisagens em movimento, do vento, de sons que lembram de forma muito abstrata e indefinida os sons de estrada; além, é claro, dos sons gestuais de Heitor. Há uma música (*over*) de toques suaves, com violão, apenas instrumental. Na imagem, as mãos em plano detalhe, escrevendo; e atrás dele, há o que parece ser uma janela com imagens em movimento projetadas, dando a impressão de se estar dentro de um veículo numa estrada. Depois disso, a imagem sobe levemente em direção a seu rosto. Em determinado momento, o personagem pára de escrever e olha para a câmera. Então, a imagem segue para um detalhe lateral da projeção de paisagem e sai do ator. Nas imagens em movimento, percebe-se um céu mais azul. Metade do rosto do personagem surge e mais projeções surgem também. A leve panorâmica para a direita vai seguindo até estarmos com a outra metade do rosto do ator, no canto oposto. Heitor, então, sai de cena, embora sua voz

continue ainda por mais um momento. O personagem reaparece, em um quadro mais aberto, num plano médio, com as projeções em movimento atrás de si. Ao término da fala, ficamos apenas com o plano das projeções. O texto epistolar é narrado em voz *on*:

Bilpin. Setembro de setenta e sete. A coisa mais preciosa que possuo nesse momento é a minha liberdade. É a certeza de poder sair de qualquer quebrada sem ter que dar satisfação a ‘personi’. Não a venderia por nada neste mundo. Bem, retiro o que escrevi, pois como dizem, todo homem tem seu preço, mesmo apesar de eu não estar a venda. Essa liberdade que me mantém indo. Se a perdesse agora, perderia a razão de viver. Eu sinceramente não sei a que está me dirigindo essa liberdade ou essa ânsia pela liberdade. Mas a ideia dela me alimenta, estimula, me faz levantar da cama nessas manhãs frias. Talvez esteja me carregando para um total incapacidade de conviver socialmente. A solidão é dura. Dizem que o homem é um animal puramente social. Vou ver se ponho isso à prova.  
(MURAT, 2011: min. 01:01:43-01:03:10)

A próxima sequência epistolar é a do quadro 163. Heitor aparece do ombro à cabeça, à frente. Atrás, há uma paisagem em plano aéreo em movimento rápido pelos campos e montanhas australianos – esse trecho de paisagem pertence ao filme *Sansão e Dalila*, de Warwick Thornton – e o personagem narra em desfoque, enquanto a paisagem é nítida. No entanto, aos poucos – da metade para o final da narração – Heitor torna-se nítido e a paisagem, desfocada. Sugere-se movimento nos cabelos do ator, como se houvesse vento. O texto epistolar é narrado em voz *on*:

O governo aqui paga uma pensão aos aborígenes, que eles imediatamente vão e torram tudo em birita, ficando completamente ébrios, enquanto as mulheres se prostituem. Mas o país vai em frente e mantém a Austrália no futuro, pois o urânio abunda. Apesar das passeatas, vão começar a explorar a terra de ninguém, como os aborígenes chamam os grandes campos de urânio.  
(MURAT, 2011: min. 01:03:11-01:04:44)

No quadro 165, nova sequência epistolar, com um plano médio de Heitor à frente de uma projeção e, sobre ele, imagens aéreas de paisagem do filme *Sansão e Dalila*, de Thornton. O personagem olha para a câmera enquanto narra o texto epistolar em voz *on*, contando sobre a saída de *Post Highlands*, sob sol quente, pegando carona em um jipe com um engenheiro inglês que estava bêbado. O quadro 166 continua a mesma sequência, mas aqui só temos a projeção do asfalto da estrada, em imagem turva. O personagem não está em quadro. A voz-pensamento de Heitor continua o texto epistolar, ainda sobre o motorista

bêbado, que acelerava o carro perigosamente. No quadro 167, Heitor continua a história e volta à tela, sentado e escrevendo. Atrás há a projeção de deserto australiano. Em determinado momento, quase ao final da narração, o personagem desaparece outra vez e temos uma imagem nítida – não mais projetada – do deserto e da estrada, como se fosse um chão em movimento. O efeito do som e da imagem remete ao “frear” de um veículo e a imagem entorta como um carro que “capota”. A tela torna-se branca ao final. A voz-pensamento narra: “[...] Nisso, pintaram umas pedras na estrada, não sei vindas de onde, talvez da lua. O velho caiu na besteira de frear e o carro avançava de lado em duas rodas, deslizando suavemente pelos colorados areais de *Great Lizard*.” (MURAT, 2011: min. 01:05:23-01:05:42).

No quadro 168, ainda na mesma sequência, Heitor está no canto direito do quadro, lateralmente e há uma projeção “estourada” de branco. As projeções estão na parede atrás do personagem e também sobre ele e dão a sensação de uma perspectiva diagonal do espaço mostrado. Percebe-se que as projeções mostram sombras, iluminação de janelas sobre paredes brancas de corredores de hospital – e, em alguns momentos, as portas dos quartos de hospital, com suas camas e também as silhuetas de funcionários pelos corredores – e o personagem, enquanto caminha alguns poucos passos, reproduz em voz *on* o texto epistolar. Quando começa a falar sobre a defesa de que a esquizofrenia não deva ser tratada, o ator olha diretamente para a câmera. Plano médio. É possível ouvir o som *off* de sirenes de ambulância. Eis o texto epistolar, parecendo cada vez mais com um diário íntimo:

O ego e o *selfie*, em inglês. Um que se apegar com todas as garras à vida e o outro que quer conhecer o eterno, divino. Foram segundos altamente esquizofrênicos. A esquizofrenia não é uma doença e não deve ser curada clinicamente. Nada mais é do que uma susceptibilidade maior em direção ao eterno. Uma vida em êxtase. Como Deus deu a Adão.  
(MURAT, 2011: min. 01:05:43-01:06:17)

Na próxima sequência, no quadro 169, temos um plano detalhe das mãos de Lucia Murat numa pilha de cartas que estão em seu colo. Na imagem, depois da primeira fala da documentarista, vemos uma parte da mão de Heitor 'real' a segurar uma caneca verde e a mão de Lucia a mostrar a carta. Plano detalhe da mão de Heitor a segurar uma carta, enquanto ele cita a mãe. Quando Lucia diz que ele não contaria as coisas ao Miguel por carta, temos um plano detalhe do rosto de Heitor na altura dos olhos, de perfil, e logo em seguida um *zoom* em recuo que abre a imagem para um plano médio em que conseguimos ver Heitor e Lucia também, ao seu lado, o encarando, ambos sentados, conversando no espaço da entrevista,

enquanto Heitor parece beber algo. A documentarista alfineta que as cartas parecem bem diferentes das lembranças dele, sendo mais “caretas”. Heitor responde que eram para a mãe. Lucia diz que, mesmo para Miguel, ele não parecia contar o que estava fazendo de verdade. Heitor responde que contava tudo ao Miguel, porém não em cartas.

No quadro 170, o jovem Heitor está no mesmo cômodo onde foram projetadas, nas paredes, cartas de sequências anteriores. A poltrona está agora ao fundo, onde o personagem está sentado. Ao lado, há um abajur. Não há projeções de cartas dessa vez, mas há a projeção de uma fotografia de arquivo de Miguel, em preto e branco, na parede branca principal e frontal à direita do espaço. O personagem fala, olhando em direção à câmera. Em determinado momento, ao dizer que gostaria de escrever uma carta séria, ele chega a pegar o papel, mas não escreve. E quando ele conta sobre o pequeno detalhe que o impede de fazer tais comentários, o plano aproxima mais em seu rosto. Ao final, temos um destaque em seu rosto com *close*. O texto epistolar está em voz *on* e denota profundo ressentimento entre os irmãos, além da dificuldade de pertencimento de Heitor, o remetente:

Miguel, imagino que com toda essa labuta que estais atravessando, debes encontrar dificuldade até pra mijar. Mas como diz o filósofo cabeção, o trabalho enobrece, enriquece e enlouquece. Gostaria de lhe escrever uma carta séria também falando do meu trabalho, das possibilidades de expansão do mesmo... Mas há um pequeno detalhe que me impede de cometer tais comentários... É o fato de que eu não estou trabalhando. É isso aí. Não consigo imaginar razão mais apropriada. Mas então eu devia falar sobre a minha ânsia e busca da necessária função da labuta (*sorri, cínico*). Mas nem mesmo sobre esse vago sentimento encontro concreto o suficiente para cimentar essas duras linhas. Então, eu vou continuar me mexendo, meio perdido, feito barata tonta.

(MURAT, 2011: min. 01:06:28-01:07:42)

A próxima sequência pertence aos quadros 174 e 175. Heitor está no cômodo das cartas projetadas. Plano aberto. Uma única carta é projetada nas paredes. O personagem está sentado no braço da poltrona e, posteriormente, cruza as pernas, sorrindo, enquanto escreve na escrivania próxima e acende um cigarro. Quando a narração diz que as lembrancinhas chegarão na Páscoa, temos um plano médio. O plano abre mais uma vez (no momento em que pede que a mãe liste o que chegou inteiro). O texto epistolar está em voz-pensamento:

Estou chegando do correio agora, onde depus nove embrulhos. Todos endereçados praí. São lembrancinhas de Natal, mas que devem chegar aí só na Páscoa... Ou talvez, pro Natal do ano que vem. Devem também chegar

em pedacinhos, mas não faz mal; o que importa é o ato, pra que vocês saibam que eu não me esqueço de vocês. Queria que a senhora mandasse a lista dos que chegaram por inteiro. Hoje passei o dia rodando feito peru pelo centro de Sidney, me deixando levar pelos enormes cardumes humanos [...]  
(MURAT, 2011: min. 01:09:08-01:09:54)

No quadro 175, temos a continuação do quadro anterior, mas em outro cenário, que transita para este através do som de uma buzina de veículo. Heitor aparece em plano médio. Há uma projeção sobre ele e sobre a parede atrás, que remete a algo “urbano/ movimentado” com paisagens de cidades. Ao final, quando a narração cita uma moça linda, o ator parece mirar o olhar para algo fora do quadro e então sai de cena. O texto epistolar continua em voz-pensamento:

[...] Estava me despedindo dos grandes centros, onde as pessoas se sentem protegidas por edifícios e gente à beça procura saber nas lojas o preço da própria frustração. É caro, muito caro, mas não tem problema, pois trabalharei dobrado, venderei o anel de formatura do papai, penhorarei, se for preciso, a própria esposa. Mas acaba de passar uma moça linda. Linda como somente as aves do paraíso o são também.  
(MURAT, 2011: min. 01:09:54-01:10:20)

Na próxima sequência epistolar, no quadro 177, o jovem Heitor está sentado na moldura de uma grande e fechada janela, escrevendo e fumando. Em determinado momento, o plano fecha em seu rosto. Ele narra o texto epistolar em voz *on*:

Já poderia dizer que estou no Oriente. E dessa vez estou entrando pela porta dos fundos. De mansinho, para evitar o choque cultural. Na minha geografia, considero essas ilhas, as Molucas, como ponto extremo do Oriente, a Turquia sendo o outro extremo, a porta da frente. Cheguei aqui tranquilo. Sem ter de paquerar barco. Chega desses papos de complicar. Saí do mijo. Ainda me sobra uns trocados. E se eu puder chegar nas Índias, tudo bem. Só quero atravessá-la a pé. Fim de papo. Amor, Heitor.  
(MURAT, 2011: min. 01:10:45-01:11:37)

A voz *off* do irmão de Lucia Murat surge ao final desta cena, começando aqui e transitando para a cena da entrevista, na qual descobrimos que Heitor foi preso ao chegar nas Ilhas Molucas.

Na próxima sequência epistolar, no quadro 179, Heitor está em plano médio, escrevendo em um bloco de folhas. O ambiente é aparentemente noturno, pelo que a iluminação quer sugerir. Parece remeter à natureza, inclusive pelos ruídos de grilos e

pássaros. Não se vê mais do que o personagem, com projeções disformes de cor verde sobre seu corpo, e um espaço escuro atrás de si, com sombras como as que estão sobre o rosto do ator. No final, quando já temos o áudio da entrevista do próximo quadro aparecendo, o ator olha fixamente por alguns segundos para a câmera. O texto epistolar é narrado em voz intradieética:

Ujung Pandang, abril de setenta e oito. Há uma semana não vejo homem branco e minha altura é bem mais saliente que a vigente. Então resolvi ir para Bali amanhã, pois esta ilha é muito visada por australianos, deixando eu de ser o centro das atenções.  
(MURAT, 2011: min. 01:12:22-01:12:50)

Em seguida, ainda sobre a imagem do jovem Heitor, surge a voz *off* do Heitor 'real' em entrevista, começando um áudio pertencente à próxima cena, onde ele contará sobre a experiência espiritual através do consumo de drogas: “Depois fui pra Bali, onde eu tive aquele momento maravilhoso... Satyananga... [...]” (MURAT, 2011, min. 01:12:50-01:12:56).

Em nova sequência epistolar, no quadro 184, Heitor está fumando em um quarto, sentado, com as pernas cruzadas. Há um cinzeiro, folhas de papel e luminária próximos ao personagem. Depois, ele deita. A iluminação é baixa, avermelhada. Não há projeções. Há uma suave música *over* instrumental de violão. A narração da carta se dá através da voz-pensamento:

É uma pena que sejamos fracos e tenhamos que banir drogas como o ópio. É de um valor medicinal incomparável. Rara a velha chinesa que não a usa como relaxante. Mas deixa pra lá porque não sou médico e como ser humano sou facilmente induzido ao vício. Não gostaria de terminar como De Quincey, ingerindo dez gramas diárias. Diga ao papai que ele tem toda razão de não entender minhas cartas, pois eu mesmo tento lê-las após ter escrito e pouco entendo do que quero dizer.  
(MURAT, 2011: min. 01:15:46-01:16:30)

No quadro 186, temos uma luz laranja disforme e estourada, mas pode-se perceber a silhueta do rosto do ator chegando próximo à câmera, com um refletor atrás de si, embora seja tão abstrato e rápido que é quase imperceptível. Depois, vemos Heitor fumando e uma iluminação laranja – com sombras – sobre ele, que acende e apaga, tal qual o cigarro quando ele traga ou para de tragar. Em seguida, uma imagem disforme do que parece ser uma estrada, também abstrato. Sobrepondo em montagem, uma camada acima dessa imagem, há o que

parece ser um ventilador de teto no canto esquerdo do quadro. Em seguida, essa imagem se torna projeção sobre o ator e sobre o cenário. Os sons são de ruídos *on* do ambiente como o som de um ventilador e do cigarro a queimar. A narração epistolar acontece em voz-pensamento:

Uma incursão ou outra no campo das drogas é sempre tida como desnecessária ou perigosa por um amor de mãe, que é inflexível e egoísta. Mas em mim, sinto não haver esse perigo, pois amo a vida. Ópio nada mais é que a volta ao ventre materno, o único lugar em que supostamente nos sentimos em total conforto e calor. Mas andar para trás não é pra mim. Quero ir em frente. Deve haver um ventre mais largo, que nos há de abrigar a todos. Talvez seja um assunto que não lhes interessa, mas acho que faz parte de Penang. É ir a Roma e não ver o Papa. Feliz dia das mães até para quem é pai.

(MURAT, 2011: min. 01:17:20-01:18:04)

Na próxima sequência, no quadro 188, imagens de templos budistas e/ou hinduístas. Depois vemos o ator à frente e a projeção desses religiosos ao fundo. O personagem faz o mesmo gesto que a pessoa da projeção e também está vestido igual. Mas o ator só aparece brevemente, pois depois seguem apenas as imagens. Imagens de um templo e seus corredores. Essas imagens sempre parecem estar divididas/partidas como um espelho ou janelas (DUBOIS, 2004). Há também momentos, como no plano do chão, em que essas janelas não acontecem, porém, em todas elas, se tem um efeito turvo das bordas para o centro da tela.

Podemos ouvir o som *off* de rezas, cânticos e outros ruídos da projeção. A narração se dá por voz-pensamento:

Bankok. Encontrei dois brasileiros depois de um ano sem contato com o português. O português me pareceu bonito, bem falado, pelo Lagi e pelo Louis. Ambos lá do colégio e brilhantes *young artists*. Como é bom ser chamado pelo sobrenome. Já tinha até esquecido as alegrias dos velhos amigos... E a amizade, amigo, onde é que fica? Nos velhos tempos também. Tenho que viajar só, *one travels alone, travels fast*. Consegui um visto de três meses para a Índia. Pode-se estender por mais três meses, que completam meio ano, tempo mínimo que quero ficar. Depois, não sei e tenho raiva de quem sabe.

(MURAT, 2011: min. 01:18:52-01:19:45)

Na sequência epistolar do quadro 191, Heitor está sentado no chão com as pernas cruzadas, fumando um cigarro, visivelmente alterado pelas drogas, com o olhar perdido no infinito. Ao fundo, há uma projeção de um trem que passa em movimento e também o seu

som. Algumas sombras atravessam sobre o corpo do personagem. A narração se dá por voz-pensamento, em tom de confissão:

Sentado num estrado de madeira, pronto para dormir a minha última noite birmanesa. Amanhã, se Deus quiser, estarei na Índia. Não gosto nem de pensar, pois no fundinho, tenho colocado tantas esperanças nela que receio ser desapontado. O meu sonho é de passar pelo menos o próximo ano no subcontinente índico, mas se for só uma noite, estarei feliz. Pois estarei fechando a minha circo-navegação de oito anos de luta.  
(MURAT, 2011: min. 01:21:02-01:21:37)

Já no quadro 195, Heitor é apenas silhueta, uma sombra no canto direito do quadro, escrevendo, sentado. Atrás de si, a projeção de imagens do rio indiano e o cotidiano de pessoas lavando roupa. Os sons da projeção vêm com batidas de roupas, vozes e outros ruídos. Escutamos também o som da escrita de Heitor. A narração do texto epistolar se dá por voz-pensamento: “É sujo. Vaca tem que cagar. E não é só vaca, é cabra, macaco, mangusto, tudo misturado com uma variedade indescritível de gente. Creia-me, mamãe... é uma urde de loucos”. (MURAT, 2011, min. 01:23:22-01:23:54). Em seguida, temos a voz *off* do Heitor da entrevista, que conta que quando chegou na Índia, estava com uma febre altíssima.

No quadro 197, Heitor está escrevendo. A iluminação é ‘recortada’, atingindo sua face: ora o enquadrando, ora saindo do seu rosto. Também em voz-pensamento é narrado o texto da carta: “Agora vou me perder nas linhas do hermético livro do Doutor Lang sobre a anti-psiquiatria. Doutor Lang terminou no Ceilão meditando dezessete horas por dia e eu me interrogo qual será o meu fim.” (MURAT, 2011, min. 01:24:18- 01:24:42).

A sequência se dá no quadro 198. Temos uma tela “*black*” e, em seguida, a câmera ruma à direita e começamos a ver o cômodo onde está Heitor. Há uma janela dupla e uma espécie de cama abaixo da janela, onde o personagem está. Aparece então o quarto onde Heitor está sentado, confuso, ofegante, tendo ao seu lado uma luminária baixa e cartas/folhas amassadas ao seu redor. Ele está sem camisa. Fala enquanto escreve. Em determinado momento, o plano se aproxima e Heitor esbarra talvez no interruptor da luminária, enquanto procura algo entre os papéis jogados próximos a si. A luz apaga. O texto acontece desta vez em voz *on*:

Estou sentado há dois dias escrevendo cartas. Quando saio do quarto, é pra comer; e volto correndo pra minha correspondência. Esta carta comecei pra mamãe, mas depois de encabeçá-la, me lembrei que já tinha escrito para minha mamãe hoje de manhã. Então resolvi escrever de qualquer maneira,

pois estas são as duas últimas folhas deste bloco, que tem me acompanhado há uns dois meses e tem servido muito de travesseiro. Tenho que andar muito por aqui ainda. E quando começar a me sentir em casa, volto pra casa. (MURAT, 2011: min. 01:24:42-01:25:59)

No quadro 200, o personagem está no mesmo cenário de sua última aparição (quadro 198). Observa um maço de papéis e depois começa a escrever. O texto da carta se dá em voz *on*:

Sei que não lhe diz respeito o que tomo e o que não tomo. Tomo conta da minha saúde como aprendi e como a minhas frustrações permitem. Nunca tentei convertê-la a tornar-se *hippie* ou agregar-se a uma comuna Khan Kong. Lhe enviei os folhetos da sociedade teosófica, pura e simplesmente pra mostrar algo que achei interessante para estudar inglês ou então dobrar bem dobradinho e forrar a gaiola do pássaro. O Brasil me afugenta. Quero ficar um bom ano por aqui. (MURAT, 2011: min. 01:26:11-01:27:10)

A última sequência epistolar se dá no quadro 203. Neste quadro especificamente, Heitor está sem camisa olhando para frente em um plano médio, ele fecha os olhos e parece estar sentado com as pernas cruzadas. Atrás dele – apenas atrás dele, pois aqui a projeção não está sobre o corpo do ator – há uma tela onde uma projeção frenética dispara lembranças das viagens de Heitor, como: escritos de cartas, de postais, fotografias impressas em postais etc. A música (*off*) é instrumental, com toques indianos. O texto epistolar se dá em voz-pensamento: “Quatro de agosto de setenta e oito. O último adeus de Benares, pois amanhã de manhã parto pra Deli, a fim de descolar um visto pro Nepal, onde pretendo passar um mês.” (MURAT, 2011, min. 01:27:54-01:28:09).

Focamos nas principais cenas: cabe lembrar, no entanto, que Lucia Murat também se utiliza dos documentos de cartas, fotografias e postais de outras formas no documentário: todos, demandas extrínsecas da narrativa épica e epistolar. O filme é concluído com a narração de Lucia Murat, inclusive fazendo uso de fotografias e postais para tanto.

O que Lucia Murat faz não é novo no cinema, embora seja uma das experiências mais interessantes no documentário brasileiro contemporâneo. Segundo Dubois (2004), em Godard, os filmes políticos entre as décadas de 1960 e 1970 eram profundamente textuais. Sendo que o texto não estaria no filme nem mesmo na imagem (DUBOIS, 2004), pois que o texto é o próprio filme. Com o advento do vídeo, os recursos tornaram-se ainda mais amplos,

tendo permitido que os cineastas praticassem um trabalho de colagem – colagem da qual Ibáñez (2018) também trata ao definir que o filme epistolar se utilizaria de outros documentos para a narrativa, tais como os que Lucia utiliza em sua demanda extrínseca.

No trabalho de colagem, seguindo os modos que Dubois (2004) definiu, seria possível usar de *janelas*, *incrustações* e *sobreimpressões*. Portanto, os meios específicos do vídeo consumaram:

[...] uma relação inteiramente nova com o tempo, que não está distante do que se passa na experiência escrita sobre o papel na qual lemos o que escrevemos no momento em que os escrevemos e que podemos variar, modificar, corrigir, desenvolver ao nosso bel-prazer e no meio do caminho. Com a diferença principal – e aí reside o aspecto revolucionário e longamente perseguido por Godard – de que, em vídeo, isto se fará tanto ou mais com as imagens (e os sons) quanto com as palavras. O vídeo será inteiramente pensado como modo de escrita em e pelas imagens e sons.  
(DUBOIS, 2004: p. 274)

O documentário político-epistolar de Lucia Murat recolhe os modos do vídeo, utiliza da carta pessoal e dos documentos de colagem para tratar do *tempo*, da *memória*, da *história* de três irmãos como uma jornada épica, da qual, nós – espectadores – participamos ativamente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluimos essa pesquisa com a mesma acepção de Burke (2001) acerca das narrativas visuais: a de que elas podem servir enquanto evidências históricas. Neste caso, o documentário político de Murat, enquanto objeto artístico pode ser considerado ele próprio documento de um tempo, reflexão de um passado recriado por meio de textos ou vozes sonoro-visuais. Muito se tratou sobre a câmera ao longo da história das imagens em movimento, todavia, a câmera em si não é a historiadora, pois “dada a importância da mão que segura a câmera e do olho e do cérebro que a direcionam, seria melhor dizer o cinegrafista como historiador” (BURKE, 2001: p. 199). O autor do postulado do filme é ele um historiador. É ele a testemunha das testemunhas, o organizador dos testemunhos, o conjurador de sentidos daquelas memórias, o montador primeiro da narrativa, construtor de relações e de estéticas, aquele que escolhe sobre qual olhar e de que modo, plano a plano, documento a documento, imagem a imagem, será a mensagem final. Seria ingênuo dizer o contrário. Um filme só é um filme quando cimentado pela substância única daquele que o assina. É por isso que há vários filmes sobre a história ou sobre a militância, mas há poucos destes que podem se dizer filmes políticos. O documentário político é a intenção em sê-lo. Qualquer autor realiza qualquer filme, mas autor do documentário político é o autor cuja intenção primeira é a responsabilidade para com a história político-social e para com seus personagens.

Como “estar lá” sem “ser lá”? De certo, Lucia Murat é testemunha ocular (BURKE, 2001) dos assuntos cujas memórias organiza, porém, ser testemunha ocular pode mais dificultar o trabalho do cineasta-historiador do que ajudá-lo. Em *Que bom te ver viva* (1989), Lucia tanto “estava” quanto “era”, e seu filme, mesmo que verdadeiro em muitos detalhes, era mais um documentário militante do que um documentário político. Ao retornar ao tema da ditadura militar e dos núcleos íntimos familiares, Lucia Murat amadurece em *Uma longa viagem* (2011) e se faz presente, tocando o fundo de suas memórias, sem precisar entrar intimamente no campo da militância política pessoal. E isso é ainda mais impressionante quando consideramos que o universo narrativo de *Uma longa viagem* (2011) é diretamente sua própria família.

Todo o trajeto que fizemos ao longo desta análise tenta apontar que as facetas primordiais do documentário político são a responsabilização e a responsabilidade sobre as memórias (afetivas, sociais, políticas, sacras, geracionais, biográficas e autobiográficas). Ou

seja, a primeira faceta é *o que*. A segunda faceta é o *como* abordar esse “o que”: neste filme, isso se dá através da epístola.

A conclusão fundamental da análise de *Uma longa viagem* (2011), de Lucia Murat, é que o filme aborda variados aspectos firmados pelo que se compreende enquanto *filme epistolar*. De acordo com Bordwell (1997, p. 207), conforme citado por Ibáñez (2018, p.32), o cinema clássico, por exemplo, utilizava das cartas enquanto uma forma muito convincente de começar *in media res* que, como vimos, trata-se de um elemento central na forma de narrar de Murat.

De Chris Marker a Godard, grandes cineastas ensaístas também utilizaram a forma epistolar, principalmente durante a experiência do *cinéma militant* desde Maio de 1968, mas já antes desse momento (IBÁÑEZ, 2018). E, embora não se trate de um filme militante, *Uma longa viagem* (2011) é um documentário político, cuja memória nacional e geracional perpassa através de sua história. “La forma epistolar se consolida aquí como una eficaz herramienta discursiva del ensayo filmico al servicio de la práctica política.” (IBÁÑEZ, 2018, p. 54).

É preciso confessar que, no início desta pesquisa, tentar intitular esta narrativa sob a ótica de um filme-ensaio parecia tentador e até mesmo lógico. Grande parte das análises de caso que Ibáñez (2018) realiza em seu livro, por exemplo, são de filmes-ensaios. Entretanto, pareceu-nos mais interessante tentar captar suas especificidades como um filme contemporâneo epistolar que é, ao mesmo tempo, um documentário político, comprometido com uma ética da memória; sempre tendo como norte a sensação de estar contemplando um épico atual.

O importante nesta obra, desde o título à sua construção, é a jornada e não o fim, conforme já afirmado anteriormente. O ato de narrar é sagrado. Lucia Murat não faz uma mera reconstituição de cenas de vivências de Heitor e também não reconstitui o ato de recebimento dessas cartas na época em isso ocorreu. O que ela faz aqui é nos colocar no exato momento de confissão, o momento individual da escrita e, posteriormente, refletir junto ao espectador do presente – *narrando* a memória e construindo conjuntamente ao “ato de leitura” do filme – sobre as modificações passadas pelos personagens-protagonistas. Ela consegue isso resgatando mais algumas confissões: a confissão da *memória* que só a entrevista acessa e que as imagens de demanda extrínseca ajudam a preencher no espaço de narração intrínseco.

E o que a memória busca preencher? Ela busca preencher a ausência. E, como já abordado no primeiro capítulo, não seria a ausência o vazio deixado pela finda jornada dos irmãos exatamente o que desperta o ímpeto de narrar em *Uma longa viagem* (2011)?

Diz Lourdes Monterrubio Ibáñez:

El Cine Contemporáneo se sirve de la materia epistolar a fin de explorar la temática de la alteridad, complejizando su enunciación e intelección. Escrituras epistolares que evidencian la necesidad de comunicación con el otro ausente y con uno mismo a través de esa ausencia; de crear una imagen de uno mismo que ofrecerle al otro y a sí mismo; de explorar los espacios de la identidad y la alteridad con el anhelo de descubrir alguna verdad. Remitentes y destinatarios, reales o ficcionales, tras los que se ocultan y mediante los que se manifiestan la identidad fílmica y su alteridad, el cineasta y su espectador, intentando superar la ausencia que los define a través de su particular correspondencia epistolar, la obra cinematográfica. (IBÁÑEZ, 2018: p.455)

Tal qual Odisseu, no clássico épico, Lucia Murat oferece em *Uma longa viagem* uma releitura daquela jornada pessoal, familiar, geracional atravessada por marcas subjetivas e pelas crenças políticas, científicas e sagradas que marcaram o passado apontado. E, desta forma, reconta os fatos - esperanças, amores e desejos vividos -, tornados *ausências* que renascem, desmorrem nas emoções e na consciência de cada novo espectador-cúmplice.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. *In*: COHN, Gabriel (Org.). **Theodor W. Adorno: Sociologia**. São Paulo: Ática, 1986.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: foto, cinema, vídeo**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1997.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**. 3ª ed. São Paulo: Ateliê, 2013.
- BRANDÃO, A. S. e SOUSA, R. L. (Orgs.). **A sobrevivência das imagens**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2015.
- BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo, SP: Editora 34, 2000.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- CAPELATO, M. H. et alii (Orgs.). **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. 2ª ed. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2011.
- CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- CORNELSEN, E. L. e VIEIRA, E. M. A. e SELIGMANN-SILVA, M. (Orgs.). **Imagem e Memória**. Belo Horizonte: Editora FALE/UFMG, 2012.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FERNANDES, F. S. **A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória**. São Paulo: Intermeios, 2015.
- \_\_\_\_\_. O monumental e o íntimo: dimensões da memória da resistência no documentário brasileiro recente. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 51, jan.-jun. 2013.
- FERREIRA, M. M. e AMADO, J. (Orgs.). **Usos e abusos da História Oral**. 2ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- FREIRE, Marcius. **Documentário: ética, estética e formas de representação**. São Paulo: Annablume, 2011.
- \_\_\_\_\_. História e narrativas audiovisuais: de fato e de ficção. **Revista CMC – ESPM**, Ano 10 vol.10 n.28 p.71-86 mai./ago. 2013. Disponível em:

<<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/506/pdf>>. Acesso em 15 de junho de 2019.

\_\_\_\_\_. Sombras esculpindo o passado: métodos... e alguns lapsos de memória no estudo das relações do cinema com a História. **Revista Fragmentos de Cultura**, Goiânia, v. 16, n. 9/10, p. 705-719, set./out. 2006. Disponível em: <<http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/fragmentos/article/view/93/82>>. Acesso em 15 de junho de 2019.

FREUD, SIGMUND. **Obras completas**: introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, v.12.

GAGNEBIN, J. M. O preço de uma reconciliação extorquida. In: TELLES, E.; SAFATLE, V. (orgs.). **O que resta da ditadura**. São Paulo: Boitempo, 2010.

GAUDREAU, A. e JOST, F. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2009.

GAUTHIER, Guy. **O documentário**: um outro cinema. Campinas, SP: Papyrus, 2011.

IBÁÑEZ, Lourdes Monterrubio. **De un cine epistolar**: la presencia de la missiva em el cine francés moderno y contemporáneo. Santander, Cantabria: Shangrila Ediciones, 2018.

KAMINSKI, R., KERN, M. L. B. (coords.) Dossiê - As imagens no tempo e os tempos na imagem. **História**: questões e debates, v. 61, n. 2, 2014.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

LINS, C. e MESQUITA, C. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LUKACS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

MACHADO, Arlindo. O filme ensaio. In: **Chris Marker**: bricoleur multimídia (catálogo). Rio de Janeiro, Brasília, São Paulo: CCBB, 2009.

\_\_\_\_\_. **Pré-cinema e pós-cinemas**. 5ª ed. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2008.

MORETTIN, E. e NAPOLITANO, M. (ORG.). **O cinema e as ditaduras militares** – contexto, memórias e representações audiovisuais. Intermeios/ FAMECOS/ FAPESP. São Paulo: 2018.

- MOURÃO, D. M. e LABAKI, A. (Orgs.). **O cinema do real**. 1ª Ed. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2014.
- NAPOLITANO, M. e VILLAÇA, M. O ensino de História e os 'passados dolorosos' A questão das ditaduras na América Latina. In: MAIA, T. de A. et alii (orgs.). **(Re)construindo o passado: o papel insubstituível do ensino da História**. Porto Alegre: EdIPUCRS, p. 155-195, 2016.
- NESTROVSKI, A. e SELIGMANN-SILVA, M. (Orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2005.
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo, SP: Editora Ática, 2002.
- POLLACK, M. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**. São Paulo: UNESP, 2010.
- SARMENTO-PANTOJA, Augusto. Na trilha do testemunho: imagem, violência e memória no cinema e na literatura pós-ditatorial. In: CORNELSEN, E. L. e VIEIRA, E. M. A. e SELIGMANN-SILVA, M. (Orgs.). **Imagem e Memória**. Belo Horizonte: Editora FAE/UFMG, 2012.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Revista de Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, Vol. 20, nº1, p.65-82, 2008.
- \_\_\_\_\_. Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros. **Revista Dimensões**, vol. 30, p. 17-51, 2013. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/6144>>. Acesso em 10 de junho de 2019.
- \_\_\_\_\_. O local do testemunho. **Tempo e Argumento Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UDESC**, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3 – 20, jan-jun. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/download/1894/1532>> . Acesso em 05 de maio de 2019.

TEIXEIRA, E. F. **Cinemas não-narrativos: documentário e experimental - passagens**. São Paulo: Alameda, 2013.

\_\_\_\_\_. Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus Editorial, 2004. Cap. Metamorfoses de um gênero: documentários em tempos de proliferação dos híbridos, p.29-67.

TOMAIM, C. S. Documentário, história e memória: entre os lugares e as mídias de memória. **Revista Significação**, São Paulo, v. 46, n. 51, p. 114-134, jan-jun. 2019. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/147902>>. Acesso em 12 de julho de 2019.

WELLEK, R. e WARREN, A. **Teoria da literatura**. 2ª ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.

XAVIER, Ismail. A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo. **Aniki - Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**. Publicação da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM), v.1, n.1, pp.33-48, 2014. Disponível em: <<http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/52/19>>. Acesso em 12 de jul. 2019.

ZYLBERMAN, Lior. Ante la imagen ausente: exploraciones de la subjetividad en el cine de no ficción. **Revista Doc On-line**. nº. 17, pp. 100-127, 2015.

## FILMOGRAFIA

A CHINESA. Jean-Luc Godard. 96 min. Cor. França, 1967.

A MEMÓRIA QUE ME CONTAM. Lucia Murat Vasconcellos. 100 min. Cor. Brasil, 2012.

BRAVA GENTE BRASILEIRA. Lucia Murat Vasconcellos. 100 min. Cor. Brasil, 2000.

EM TRÊS ATOS. Lucia Murat Vasconcellos. 76 min. Cor. Brasil, 2015.

OLHAR ESTRANGEIRO. Lucia Murat Vasconcellos. 70 min. Cor. Brasil, 2006.

PRAÇA PARIS. Lucia Murat Vasconcellos. Cor. Co-produção internacional, 2017.

QUASE DOIS IRMÃOS. Lucia Murat Vasconcellos. 105 min. Cor. Brasil, 2004.

QUE BOM TE VER VIVA. Lucia Murat Vasconcellos. 100 min. Cor. Brasil, 1989.

SANSÃO E DALILA. Warwick Thornton. 101 min. Cor. Austrália, 2009.

TABU. F. W. Murnau. 81 min. P&B. EUA, 1931.

UMA LONGA VIAGEM. Lucia Murat Vasconcellos. 97 min. Cor. Brasil, 2011.

**FICHA TÉCNICA**

*Uma longa viagem*

2011

95 min

Roteiro, direção e produção: Lucia Murat

Direção de fotografia: Dudu Miranda

Fotografia adicional: Rodrigo Monte

Montagem: Mair Tavares

Som: José Moreau Louzeiro

Edição de som: Maria Muricy e Simone Petrillo

Mixagem: Roberto Leite

Trilha sonora: Lucas Marcier e Fabiano Krieger

Elenco: Heitor jovem: Caio Blat

Direção de produção: Tainá Prado

Pesquisa e primeiro assistente de direção: Leo Bittencourt

Edição, arte e concepção das projeções: Julia Murat

Direção de arte (cenário das cartas): Mônica Costa

Assistente de arte: Cedric Aveline

Figurino (Caio Blat): Inês Salgado

Assistente de figurino: Natalia Silveira

Câmera adicional e entrevistas Heitor: Leo Bittencourt

Câmera suplementar: Julia Murat e André Markwald

Operador de *steady cam*: Fabrício Tadeu

Finalização e pós-produção: Bernardo Varela

Estúdio de finalização: ComDomínio

Abertura e videografismo: Chapa Estúdio (Patricia Chueke e Phil)

Assistente de montagem: Marih Oliveira

Pesquisa em arquivo de imagens: Antônio Venâncio

Coordenadora de finalização: Luciana Motta

Assistente de produção: Tatiana Ostrower

Assistente de câmera: Tomás Camargo

Assistente de *steady cam*: Fabrício Jota

Assistente de som: Rômulo Hughes Drumond

Eletricista: Joe

Assistente de elétrica: Wellison Rodrigues e Drengue

Maquinista: Gilson de Souza

Assistente de maquinária: Everton de Souza

Participação afetiva (voz *off* George Jackson): Jonathan Nossiter

Locução rádio: Luiz Nascimento

Estúdio de som e mixagem: Meios e Mídia Comunicação

Ruído de sala: Tressonido

Assistente de mixagem: Cauê Leal

Assistente de direção musical: Antônio de Pádua

Trilha sonora original: Gravada no Estudio Arpx (Lucas Marcier e Antônio de Pádua).

Mixagem da trilha sonora: Lucas Marcier

Guitarra, violão e baixo: Fabiano Krieger

Teclados, programação e baixo: Lucas Marcier

Sax: Daniel Vasques

Equipe New York:

Câmera Igor Cabral

Assistente de câmera: Roberto Caliman

Produção: Sabrina Bitencourt

Administração Taiga: Lauro Tomaz

Cenotécnico: Fábrica de cenários

Cabeleleiro: Luana

Catering: Sabor 22

Motoristas: Walter, Washington, Claudecy, Flavio, Esmeraldo

Serviços gerais: Rafa

Segurança: Claudio

Locações gentilmente cedidas por:

Colégio Santo Inácio

Hospital Pinel

Penitenciária Talavera Bruce

Cartas escritas por Heitor Murat Vasconcellos entre dezembro de 1970 e dezembro de 1978.

Imagens

Performances de Chacal em Londres:

Fragmentos do filme super 8 *OK vs KO*, 1973, de Luciano Figueiredo e Oscar Ramos

Material Diretas Já: Acervo super-8 Clovis Molinari:

Imagens de Cannes: Luz Mágica/Canal Brazil

Imagens de Irã, Estados Unidos, Tailândia e Índia: Luis Nachbin:

Imagens de Londres em super-8: Macalé e Ana Sette

Imagens de Benares: Fabito Rychter

Imagens do Afeganistão: Duccio – Théâtre de Soleil

Fotos de Heitor na Índia: Pedro Lage

Fotos Afeganistão, Índia e Mares do Sul: Lui Fontes

Fotos de Londres: Ricardo Mello  
Fotos de Marrocos: Julia Murat e Leo Bittencourt

Arquivos de imagens:  
Arquivo Nacional  
Consulado Francês  
Film Archives  
ITN  
Latinstock Brasil

Filmes:

Filme: *A Chinesa*  
Diretor: Jean-Luc Godard  
Detentor dos direitos: Gaumont

Filme: *Tabu*  
Diretor: F. W. Murnau  
Detentor dos direitos: Transit Film GmbH

Filme: *Samson and Delilah*  
Diretor: Warwick Thornton  
Cortesia: Scarlett Pictures Pty Ltd.

Músicas:

*Araçá Azul*  
Autores: Caetano Veloso  
Editora: Warner Chappell  
Intérprete: Caetano Veloso  
Fonograma: Universal Music Brasil

*Mamãe Coragem*  
Autores: Caetano Veloso e Torquato Neto  
Editora: Warner Chappell  
Intérprete: Nara Leão  
Fonograma: Universal Music Brasil

*Summertime*  
Autores: George Gershwin, Du Bose Heyward, Ira Gershwin and Dorothy Heyward  
Editora: Warner Chappell  
Interprete: Janis Joplin  
Fonograma: Sony Music Brasil

*Lather*  
Autores: Grace Slick

Intérprete: Jefferson Airplane  
Fonograma: Sony Music Brasil

*That's Amore*

Autores: Harry Warren/Jack Brooks  
Editora: Sony/ATV Music Publishing e Universal Music Publishing Group  
Intérprete: Dean Martin  
Fonograma: EMI Music

*The Weight*

Autores: Jaime Robertson  
Editora: Sony/ATV Music  
Intérprete: The Band  
Fonograma: EMI Music

*Trust*

Autores: Phil May, Dick Taylor e Wally Allen.  
Editora: Universal Music Publishing Group  
Intérprete: Pretty Things

*Vamos a la playa*

Autores: Jards Macalé  
Intérprete: Jards Macalé  
Fonograma: Gentilmente cedido pelo autor

*Improvisos de violão*

Autores: Jards Macalé e Torquato Neto  
Intérprete: Jards Macalé  
Percussão: Naná Vasconcelos  
Fonograma: Gentilmente cedido pelos autores

Trilha original de *Tabu*

Autor: Hugo Riesenfeld

*Mao-Mao* (trilha do filme *La chinoise*)

Autores: Claude Channes  
Intérprete: Claude Channes  
Fonograma: Fontana

*Nightblindness* (trilha Sonora de *Samson & Delilah*)

Autores: David Gray  
Editora: Chrysalls Music/ Mushroom Music Publishing  
Intérprete: Troy Cassar Daley  
Fonograma: Tarampa Music Pty Ltd

**APÊNDICE - TABELA DESCRITIVA DO FILME**

Nº	TEMPO	NARRAÇÃO	IMAGEM	SOM
1	00:00:00	Não há.	Créditos iniciais. Tela 'black'. Escritos: "Taiga Filmes apresenta". Tela 'black'.	Música <i>off Summertime</i> , por Janis Joplin.
2	00:00:18	Não há.	Heitor jovem (Caio Blat) de costas, com uma mochila, atravessa um corredor enquanto olha os quadros pendurados na parede (possivelmente fotografias de família, visto que parece estar em uma residência particular). Está escuro. A luz vem do final do corredor, onde há uma sala (possivelmente, trata-se de um escritório). Ele prossegue pelo corredor até adentrar o escritório, passando pela moldura do final do corredor, indo para a esquerda. Caio Blat sai de quadro.	Música <i>off Summertime</i> , por Janis Joplin.
3	00:00:45	Não há.	Emoldurado pelo batente final do	Música <i>off Summertime</i> , por Janis Joplin.

			<p>corredor, é possível ver a parede direita do escritório com mais molduras de fotos, um espelho, objetos de decoração, três cadeiras. Na parede à frente uma estante com as prateleiras cheias de fotos, livros e outros objetos. No chão, um tapete. Ainda na parede frontal, ao lado da estante do canto, um cesto de guardas-chuva, e do outro lado uma mesa com uma fotografia, livros, papéis, um copo e acima da janela parcialmente coberta por uma persiana escura é possível ver o que parece ser um carro prata parado na rua à frente. A câmera vai adentrando no cômodo.</p>	
4	00:00:54	Não há.	<p>Vemos Heitor (o real, mais velho), descalço, sentado numa cadeira e escrevendo na mesa. Não há Caio Blat. Na janela, vemos carros e pessoas passando. Há um vaso de girassóis no lado esquerdo da mesa.</p>	<p>Música <i>Summertime</i>, por Janis Joplin.</p>

5	00:00:57	Não há.	Imagem em plano detalhe da mão de Heitor real com a caneta escrevendo em uma folha de papel.	Música <i>off Summertime</i> , por Janis Joplin.  Ruído ( <i>on</i> ) da escrita da caneta sobre o papel.
6	00:01:02	Não há.	Plano detalhe de uma estante de livros, prateleira por prateleira. A imagem da câmera segue reta, na vertical, de cima para baixo. Aqui, na primeira prateleira, à frente dos livros (entre eles, livro sobre Moçambique), um vasinho pequeno marrom (possivelmente de cerâmica) com três flores artificiais (rosas de cores: laranja, vermelha e branca), duas fotos em preto e branco (uma foto com uma jovem mulher de vestido bufante, posando sorrindo e meio sentada e na outra foto, uma mulher de meia idade com um bebê na mão direita e uma criança maior na mão esquerda no que parece ser um parque ou praça arborizada) e outro pequeno vaso com uma única rosa artificial vermelha. A	Música <i>off Summertime</i> , por Janis Joplin.

			câmera segue descendo até a prateleira abaixo desta.	
7	00:01:10	Lucia Murat: “Dos cinco filhos, éramos três os que cresceram nos anos sessenta, que queríamos mudar o mundo ou pelo menos que ele nos deixasse ser como éramos: libertários. [...]”	Na prateleira abaixo da primeira, mais duas fotos à frente dos livros (inclusive, livros sobre Cleópatra) em uma delas uma mulher que parece ser a mesma da prateleira de cima e na outra foto um homem jovem de blazer/smoking e óculos (possivelmente os pais de Lucia Murat) e mais um pequeno vaso com rosas artificiais de cor salmão/coral. A câmera continua a descida.	Música <i>off Summertime</i> , por Janis Joplin.  Narração <i>off</i> de Lucia Murat.
8	00:01:20	Lucia Murat (cont.): “[...] Com histórias tão diferentes, nunca deixamos de ser os três os que puseram a ordem de cabeça para baixo... [...]”	Na prateleira abaixo, mais livros (incluindo “Os Três Mosqueteiros” no canto esquerdo) e à frente dos livros uma latinha com desenhos que remetem ao oriental/japonês com flores artificiais (rosas vermelhas e pequeninas flores brancas), no centro a foto em preto e branco dos três irmãos na praia em traje de	Música <i>off Summertime</i> , por Janis Joplin.  Narração <i>off</i> de Lucia Murat.

			<p>banho, de joelhos, com prédios ao fundo da paisagem da praia; ao lado um castiçal pequeno/pires de metal com rosas artificiais de cor coral e flor vermelha artificial e há uma vela amarelada ainda grande (mas já com aparência de ter sido acesa).</p> <p>Obs: a vela está no canto direito da prateleira, bem como Miguel criança da foto está “ao lado” da vela, pois está no canto direito da foto (para nossa visão).</p>	
9	00:01:26	Lucia Murat (cont.): “[...] os que aprontaram, os que trouxeram um monte de problemas.”	<p>A foto dos três irmãos (ocupando a tela toda, preenchendo todo o plano).</p> <p>Obs: a fumaça que provém de um dos prédios ao fundo da paisagem da praia, onde estão os irmãos na foto, parece “sair” da cabeça de Heitor criança.</p>	<p>Música <i>off</i> <i>Summertime</i>, por Janis Joplin.</p> <p>Narração <i>off</i> de Lucia Murat.</p>
10	00:01:32	Não há.	Superfície de madeira (prateleira ou mesa),	Música <i>off</i> <i>Summertime</i> , por Janis Joplin (parte

			<p>contendo: uma estátua de motivo oriental e cerâmica clara, um quadro de uma santa de perfil, um quadro de Shiva e uma fotografia antiga em preto e branco de um casamento com os noivos sentados (parecem ser os pais de Lucia Murat) e a família inteira ao fundo em pé. À frente disso, poeira ou brasas por toda a superfície com um incensário meio coberto de cinzas, em vaso com mais flores artificiais de varias cores, um pequeno Santo Antônio à frente da foto do casamento e um elefante de cerâmica marrom. Acima do quadro de Shiva e da foto de família há um cartaz antigo colado na parede com desenhos de bandeiras de vários países. A parede é de cor bege.</p>	instrumental dela).
11	00:01:34	Não há.	Plano detalhe de um documento do Colégio Santo Inácio com o nome de Heitor Murat Vasconcellos e vemos, segundos depois, que se trata de um	Música <i>off Summertime</i> , por Janis Joplin (parte instrumental dela).

			documento numa moldura (que deve estar na parede).	
12	00:01:40	Não há.	Plano detalhe com imagens desenhadas desgastadas de Santo Antônio (uma delas é colorida e ele está com as mãos para o céu; e a outra é em preto e branco e ele está rezando ajoelhado em altar).	Música <i>off Summertime</i> , por Janis Joplin (parte instrumental dela).
13	00:01:42	Não há.	Plano detalhe de imagem colorida de rosto de Shiva com o olhar para baixo.	Música <i>off Summertime</i> , por Janis Joplin (parte instrumental dela).
14	00:01:45	Não há.	Plano fechado de uma prateleira alta com um vaso maior de gravuras orientais, um vaso médio arredondado com gravura de pássaros, um vaso menor com gravura de flores, com flores artificiais e sob dois livros grossos. Mais livros ao lado e acima dos livros uma placa marrom onde se lê em preto: “COPACABANA IPANEMA JÓQUEI (e mais alguma palavra escondida pelos	Música <i>off Summertime</i> , por Janis Joplin (parte instrumental dela).



			(parece ter a Austrália em maior foco).	instrumental dela).
20	00:02:05	Não há.	Plano fechado, mas em movimento. Parede onde há quadros não identificáveis (exceto o que parece ser a Monalisa virada de lado) e prato de cerâmica colorida. Também se vê foto não identificável ao lado (parece ter uma menina).	Música <i>off Summertime</i> , por Janis Joplin (parte instrumental dela).
21	00:02:10	Não há.	Plano detalhe de parte de uma foto em preto e branco com uma menina maior e sua mãe com um bebê de colo e abaixo desta menina, outra menina, menor (que parece ser Lucia).	Música <i>off Summertime</i> , por Janis Joplin (parte instrumental dela).
22	00:02:19	Não há.	Volta ao local da onde está a foto de casamento, mas dessa vez, aparecendo apenas (e maior) parte do vaso e da foto (e no lado direito, algo não identificável em marrom).	Música <i>off Summertime</i> , por Janis Joplin (parte instrumental dela).
23	00:02:23	Não há.	Plano detalhe de muitas flores artificiais	Música <i>off Summertime</i> , por Janis Joplin (parte

			(amarelas, corais, cor-de-rosa, amarelas de novo, brancas).	instrumental dela).
24	00:02:26	Não há.	Plano detalhe (lateral) de uma prateleira com vasos de cerâmica e no centro um pequeno calendário amarelado onde se lê “Friday December 31”.	Música <i>off Summertime</i> , por Janis Joplin (parte instrumental dela).
25	00:02:29	Não há.	Plano fechado, mas com movimento de câmera, em fotos em preto e branco: uma delas tem homens de terno assistindo um homem à frente ‘apresentando’ algo; em outra há duas crianças pequenas na praia e ao fundo dessa foto pode-se ver uma rua. Ambas as fotos estão pregadas à parede, ao que parece.	Música <i>off Summertime</i> , por Janis Joplin.
26	00:02:37	Não há.	Plano detalhe de Mapa Mundi com Papa Nova Guiné em destaque.	Música <i>Summertime</i> , por Janis Joplin.
27	00:02:40	Não há.	Plano fechado de prateleira com livros diversos, a maioria antigos e amarelados, mas acima deles e à frente há frutas (maçã,	Música <i>off Summertime</i> , por Janis Joplin.

			laranja e bananas em cachos) e caixas de chá matte leão de camomila.	
28	00:02:42	Não há.	Plano fechado em foto emoldurada de algum monarca.	Música <i>off Summertime</i> , por Janis Joplin.
29	00:02:45	Lucia Murat: “Mas o que fazer diante da morte além de chorar ininterruptamente? [...]”	Plano fechado, mas a câmera se movimenta de baixo para cima. De novo a parede com fotos dos homens de terno e das crianças na praia. Quando a câmera sobe, vemos uma concha pendurada. Ao lado dela e acima da foto das crianças, há o retrato de um menino posando com chapéu na mão direita (parece ser uma foto mais antiga do que as outras). Ao lado deste e acima da foto dos homens de terno, uma gravura de um anjo socorrendo uma mulher desmaiada; e acima da concha há um quadro com escritos em japonês e uma data de 1996 escrito também nesse quadro.	Música <i>off Summertime</i> , por Janis Joplin.  Narração <i>off</i> de Lucia Murat.

30	00:02:52	Lucia Murat (cont.): “[...] Foi porque perdemos Miguel que Heitor precisou falar, que eu resolvi recuperar as cartas que mamãe tinha guardado [...]”	Plano detalhe de foto preto e branco (amarelada) com menino de chapeuzinho em rua movimentada.	Música <i>off Summertime</i> , por Janis Joplin.  Narração <i>off</i> de Lucia Murat.
31	00:02:57	Lucia Murat (cont.): “[...] e comecei a fazer esse filme.”.	Plano detalhe de mapa mundi (destaque em América do Sul) e foto em preto e branco emoldurada com criança (um menino) por cima desse mapa mundi (essa foto está pregada abaixo do Brasil e cobrindo a Argentina).  Obs: até essa sequência 31, há impressão de a câmera ter substituído o olhar de Caio Blat, que interpreta o Heitor jovem. No começo, antes de desaparecer da cena, o ator estava olhando as fotos na parede. A câmera faz o mesmo até aqui.	Música <i>Summertime</i> , por Janis Joplin.  Narração <i>off</i> de Lucia Murat.
32	00:03:02	Não há.	Externa. Plano aberto de praia. O céu está nublado, as ondas quebram na areia. O	Música <i>off Summertime</i> , por Janis Joplin.

			<p>nome do filme “Uma longa viagem” vai aparecendo desgastado como um carimbo, em preto, aos poucos, sobrepondo o mar. Embaixo do nome do filme, aparece “um filme de LUCIA MURAT com CAIO BLAT” e os carimbos de passaporte e de referências às postais aparecem ao redor como se, e aos poucos, se formasse um envelope de carta. Inclusive, acima temos algumas inscrições como “São Francisco, 14 de março de 1973” escrito à caneta, o endereço de vários locais como a Califórnia, Austrália e Malásia; há carimbos de passaporte diversos que aparecem por toda tela. A praia desaparece por completo durante a transição dessa sobreposição até a imagem da tela finalmente remeter à superfície de papel.</p>	<p>Voz <i>off</i> de Heitor real ao final, que dará transição a imagem seguinte na sequência 33: “<i>Eu fui para Londres...</i>”</p>
33	00:03:25	Não há.	<p>Aparece Heitor real, em plano médio, sentado com uma mesa à frente, mas a imagem está um pouco lateral.</p>	<p>Voz <i>on</i> de Heitor real (cont.): “[...] <i>porque minha irmã revolucionária estava começando a me envolver nas passeatas. E daí meu pai e</i></p>

			Na mesa há muitos objetos, como canetas e papéis. As paredes ao fundo são brancas e com tijolos à vista atrás dele. Há uma janela ao canto iluminando naturalmente com a luz do dia.	<i>minha mãe ficaram com medo de eu seguir os rumos dela. Daí me mandaram para a boa vida.”</i>
34	00:03:43	Não há.	Heitor jovem (Caio Blat). Plano fechado. Estante grande de livros e discos ao fundo. O ator anda de um lado para o outro, com a fala em pausas, enquanto parece pensar em alto a carta que está escrevendo.	Sons <i>on</i> de respiração do ator.  Sons ( <i>on</i> ) ambiente.  Voz <i>on</i> de Heitor Jovem/Caio Blat: “ <i>Minha irmãzinha querida... Minha Irmãzinha querida... Minha irmãzinha querida... Não necessito de lhe escrever uma carta muito grande, pois bem conheces os meus sentimentos para contigo. Sabes muito bem...[...]”</i>
35	00:04:23	Não há.	Continua a cena 34, com o plano um pouco mais aberto. O ator senta numa cadeira em frente à estante que ocupa toda a parede de fundo. Ao lado da cadeira há um abajur coberto por um pano branco com letras escritas à mão. Pega um caderno e uma	Voz <i>on</i> de Heitor Jovem/Caio Blat (cont.): “[...] <i>que nunca deixei de pensar em ti e de admirá-la. Durante todo este tempo, sempre a tive fresca, viva, ativa, na minha memória... Irmãzinha, comprei quatro livros para você. Espero que goste. Senão escreva-me contando o que você quiser; e nem que eu venda as calças, possa estar</i>

			<p>caneta na mesinha possivelmente ao lado (mas que mal vemos) e começa a escrever enquanto fala. O ator respira fundo, coloca os braços para trás e olha para o papel. Não mais escreve depois disso, só fala e a câmera volta a um plano mais fechado nele. O ator então olha diretamente para a câmera quando fala dos livros, quebrando a quarta parede. Enquanto fala olhando para a câmera, ele põe um cigarro na boca, pega um fósforo, acende o fósforo, tira o cigarro da boca em determinado momento, retorna a colocá-lo e o acende. Apaga então o fósforo, e escutamos um apito e uma música que pertencem à cena posterior. Corte.</p>	<p><i>certa... que os livros que você quiser, eu mandarei.”</i></p> <p>Som <i>on</i> do ator acendendo fósforo e som ambiente.</p> <p>Som <i>off</i> de apito.</p> <p>Som <i>off</i> de música/banda que remete a Exército/desfile.</p>
36	00:04:59	Lucia Murat: “Depois de viver dois anos e meio clandestina... [...]”	<p>Imagem do alto, vemos telhados e mais adiante uma rua onde soldados e cães marcham. Há um muro mais adiante onde se lê “Polícia do Exército”. Atrás disso, há um quartel.</p>	<p>Som <i>on</i> de marcha (passos) e dos apitos e da banda do desfile militar.</p> <p>Narração <i>off</i> de Lucia Murat.</p>

37	00:05:06	Lucia Murat (cont.): “[...] fui presa em março de 1971 [...]”	A imagem aproxima um pouco. Vemos melhor os soldados e o muro.	Som <i>on</i> de marcha (passos) e dos apitos e da banda do desfile militar.  Narração <i>off</i> de Lucia Murat.
38	00:05:11	Lucia Murat (cont.): “[...] Passei dois meses e meio incomunicável, sendo torturada no DOI-CODI, o centro de investigação do Exército [...]”.	A imagem aproxima ainda mais dos soldados e do muro.	Som <i>on</i> de marcha (passos) e dos apitos e da banda do desfile militar.  Narração <i>off</i> de Lucia Murat.
39	00:05:16	Lucia Murat (cont.): “[...] localizado no Rio de Janeiro [...]”.	Imagem da fachada do prédio imponente do Exército, com palmeiras na frente. Carros passam na rua. É uma imagem aérea e das laterais para centro a imagem parece estar em distorção (efeito).	Som <i>on</i> dos carros que trafegam na rua à frente.  Narração <i>off</i> de Lucia Murat.
40	00:05:21	Lucia Murat (cont.): “Então, foi mais ou menos em junho que me mandaram para a Vila Militar [...]”.	Imagem de baixa resolução (em leve <i>contra plongée</i> ) de soldados marchando (aparência de imagem de arquivo, mais antiquada, uniformes não parecem ser iguais aos dos soldados da	Instrumental <i>on</i> de Fanfarras militares de desfile.  Som <i>on</i> de marcha (passos) e dos apitos.

			imagem anterior que é atual).	Narração <i>off</i> de Lucia Murat.
41	00:05:24	Lucia Murat (cont.): “[...] e que eu passei a ser oficialmente presa política, com direito a visita uma vez por semana e a receber cartas [...]”	Fachada de mais um prédio (de cor rosada), rua tranquila, placa no jardim diz “Comando da 1ª Divisão de Exército”. O movimento de câmera é como uma panorâmica feita de dentro de um carro em movimento.	Instrumental <i>on</i> de Fanfarras militares de desfile.  Narração <i>off</i> de Lucia Murat.
42	00:05:31	Lucia Murat (cont.): “[...] censuradas, é claro. [...]”.	Continuação da imagem em movimento de rua com fachadas de prédio, dessa vez da Polícia do Exército.	Instrumental <i>on</i> de Fanfarras militares de desfile.  Narração <i>off</i> de Lucia Murat.
43	00:05:36	Lucia Murat (cont.): “[...] Dos presentes que recebi de Londres [...]”.	Mais uma vez, a imagem que remete a arquivo de soldados marchando (vê-se o chão e as pernas/botas).	Instrumental <i>on</i> de Fanfarras militares de desfile.  Som <i>on</i> de marcha (passos) e dos apitos.  Narração <i>off</i> de Lucia Murat.
44	00:05:38	Lucia Murat (cont.): “[...] ninguém entendeu como [...]”.	Mesma imagem dos soldados do quadro 43, mas com a câmera da cintura para cima.	Instrumental <i>on</i> de Fanfarras militares de desfile.  Som <i>on</i> de marcha (passos) e

				<p>dos apitos.</p> <p>Narração <i>off</i> de Lucia Murat.</p>
45	00:05:40	<p>Lucia Murat (cont.): “[...] Letters From Prison, de George Jackson, um ativista negro, preso nos Estados Unidos, passou pela censura [...]”.</p>	<p>Imagens de soldados lutando em treinamento no quartel (também parece ser uma imagem mais antiga/de arquivo).</p>	<p>Instrumental <i>on</i> de Fanfarras militares de desfile.</p> <p>Sons <i>on</i> das vozes abafadas e dos contatos corporais de luta em treinamento.</p> <p>Som <i>on</i> de marcha (passos) e dos apitos.</p> <p>Narração <i>off</i> de Lucia Murat.</p>
46	00:05:47	Não há.	<p>Imagem da própria documentarista, Lucia Murat, lendo o livro “Soledad Brother: Letters from prison”, sentada no chão de uma cela. As bordas pretas da tela remetem possivelmente às “passagens” que existem nas portas de celas para uso do carcereiro.</p>	<p>Áudio de um discurso em inglês (possivelmente de arquivo) e sons <i>off</i> de multidões agitadas.</p>
47	00:05:53	<p>Narração de carta de George Jackson para Angela Davis, interpretado pela</p>	<p>Imagens de arquivo em preto e branco entre vídeos e fotos. Pessoas correndo com</p>	<p>Áudio <i>on</i> de um discurso em inglês (possivelmente de arquivo) e som <i>on</i> de</p>

		voz de Jonathan Nossiter.	armas, homem discursando ao fundo num palco, homem negro sendo preso, foto de multidão assistindo Angela Davis e outras lideranças num palco.	multidões agitadas.  Narração <i>off</i> de Jonathan Nossiter interpretando George Jackson.
48	00:06:20	Narração de carta de George Jackson para Angela Davis, interpretado pela voz de Jonathan Nossiter.	Imagem de documento do Departamento de Justiça dos EUA, procurando Angela Davis (e avisando sobre a “perigosa” Angela). Também no mesmo documento, vemos duas fotos dela de procurada “WANTED FBI” (uma de 1969 e outra de 1970).	Narração <i>off</i> de Jonathan Nossiter interpretando George Jackson.
49	00:06:33	Narração de carta de George Jackson para Angela Davis, interpretado pela voz de Jonathan Nossiter.	Imagens de arquivo em vídeo e foto de jovens protestando, exigindo a liberdade de Angela Davis. Em destaque, uma dessas faixas tem os dizeres: “FREE ANGELA DAVIS! YOUTH AGAINST WAR AND FASCISM”. Também vemos um <i>botom</i> com escritos pela liberdade dela.	Narração de Jonathan Nossiter interpretando George Jackson.  Sons <i>on</i> de multidões agitadas e gritos de ordem pela liberdade de Angela ganharão o primeiro plano de som assim que a narração de Jonathan termina.

50	00:06:41	Lucia Murat (cont.): “[...] Me apaixonei por George Jackson e por toda a história. Presa como ele, senti 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 em Nova York, ao assistir uma peça que a homenageava. Só um pouco menos do que chorei quarenta anos antes numa cela da Vila Militar.”.	Imagem de arquivo colorida. Bandeiras e faixas vermelhas em movimento e jovens que exigem “ <i>Free Angela</i> ” se manifestando em caminhada.	Sons <i>on</i> de multidões agitadas e gritos de ordem pela liberdade de Angela.  Narração <i>off</i> de Lucia Murat.
51	00:06:45	Lucia Murat (cont.): “[...] Tínhamos conseguido que entrasse clandestinamente um rádio na cadeia. E a gente ouvia todo dia bem cedinho as poucas e censuradas notícias brasileiras e algumas internacionais. [...]”.	Imagem sem definição da porta de cela, como quem vê pela fresta. Em seguida, imagem da porta de ferro de uma cela enferrujada.	Narração de Lucia Murat.  Leve som <i>off</i> de locução de rádio.

52	00:07:18	Não há.	A imagem segue em direção à fresta da porta da cela. Há também imagem da tranca da porta.	Leve som <i>off</i> de locução de rádio, onde escutamos que a polícia parece ter conseguido conter um “motim” causado pelos protestos contra a morte de George Jackson durante uma “tentativa de fuga”.
53	00:07:28	Não há.	Abre a porta cela. O rádio está em cima do que parece ser uma cama de cimento da cela.	Leve som <i>off</i> de locução de rádio, onde escutamos que a polícia parece ter conseguido conter um “motim” causado pelos protestos contra a morte de George Jackson durante uma “tentativa de fuga”.  Som <i>on</i> de porta da cela a abrir a tranca.
54	00:07:34	Não há.	Plano fechado no rádio que prossegue a locução. Em seguida, vemos as mãos de Lucia Murat a trocar a estação ou abaixar o volume do rádio.	Leve som <i>off</i> de locução de rádio, onde escutamos que George Jackson fazia parte do grupo “subversivo” Pantera Negra.  Música <i>on</i> , instrumental de Jazz em saxofone, que por um breve momento parece vir do rádio.
55	00:07:40	Não há.	Imagem de rua movimentada à noite, pessoas caminham e andam de bicicleta também, há carros e	Sons <i>on</i> ambiente/ruídos remetendo ao centro urbano.  Música <i>off</i> instrumental de

			luzes como qualquer centro urbano.	Jazz em saxofone.
56	00:07:45	Lucia Murat: “Somos hoje duas senhoras respeitáveis [...]”.	Jovem mulher, negra, de chapéu vermelho cumprimenta e abraça homem negro na porta de um local onde mais pessoas entram subindo as escadas.	Sons <i>on</i> ambiente/ruídos remetendo ao centro urbano.  Música <i>off</i> , instrumental de Jazz em saxofone.  Voz <i>on</i> da jovem mulher que cumprimenta o homem.
57	00:07:53	Lucia Murat (cont.): “[...] Ela, professora emérita numa universidade da Califórnia. Eu, uma cineasta brasileira. [...]”.	Pessoa de costas em <i>close</i> tirando foto de algo, com flash.  Em seguida, foto de Lucia Murat com Angela Davis ocupa toda tela.	Narração <i>off</i> de Lucia Murat.  Som <i>on</i> do flash da camera.  Sons <i>on</i> ambiente/ruídos remetendo ao teatro.  Música <i>off</i> , instrumental de Jazz em saxofone.
58	00:08:03	Lucia Murat (cont.): “[...] Nesse encontro ao acaso num pequeno teatro <i>off</i> Broadway, com choros escondidos da minha parte, ela não devia estar entendendo muito bem porque aquela	Cadeiras de teatro em plano detalhe (primeiro lateralmente, depois de frente, aparecendo os nºs 15, 16, 14, 15 e 13). Depois disso, luz de refletor de teatro no canto superior esquerdo. E em seguida, imagens de	Narração <i>off</i> de Lucia Murat.  Sons <i>on</i> ambiente/ruídos remetendo ao teatro.  Música <i>on</i> , instrumental de Jazz em saxofone.

		brasileira – e branca, além de tudo – estava tão emocionada. A vida, afinal... [...]”.	detalhes dos cantos do teatro e seus refletores. Por fim, teto do teatro (visto como alguém olhasse do chão para o cima) e da visão à frente, as cadeiras.	
59	00:08:16	Lucia Murat (cont.): “[...] tinha sido tão diferente, para nós três.”.	Imagem incompreensível que dá transição para Lucia Murat com pequena câmera fotográfica nas mãos, dentro de casa, fazendo um vídeo caseiro. A imagem desse vídeo caseiro tem Miguel (comendo) e Heitor sorrindo timidamente, sentados juntos num sofá, espontaneamente gravados.	Narração <i>off</i> de Lucia Murat.  Sons <i>on</i> ambiente/ruídos remetendo ao ambiente do vídeo caseiro.
60	00:08:23	Narração <i>off</i> de Heitor Jovem/Caio Blat: “Londres, oito de junho de setenta e um [...]”.	O ator está de costas, retirando uma folha de papel do bloco e dobrando. É o mesmo cenário em que aparece da primeira vez, mas dessa vez, vemos também uma janela. Ela não fala na cena, sua voz está como uma narração.	Música ( <i>off</i> ) <i>Trust</i> , por Pretty Things.  Sons <i>on</i> ambiente/ruídos remetendo ao ambiente do quarto e às ações do ator ao mexer com o bloco de papel.  Narração <i>off</i> de Heitor Jovem, interpretado por Caio Blat.
61	00:08:37	Narração <i>off</i> de	Imagens de arquivo	Música ( <i>off</i> ) <i>Trust</i> , por Pretty

		<p>Heitor Jovem/Caio Blat, que remete a uma carta real: “[...] Hoje de manhã, fui com minha classe de comércio visitar o Stock Exchange. Eu tive de rir ao ver os homens de cartola gritando e brigando simplesmente por dinheiro. Mamãe, os diplomas são todos secundários, essa não é a razão pela qual estou aqui. Só os faço pela senhora. Eu os detesto, não provam nada. Nunca necessitarei deles. Espero nunca tomar lugar nessa sociedade. O que estou realmente aprendendo aqui mostrarei um dia quando voltar.”.</p>	<p>em vídeo de Londres: há o trânsito, as pessoas passando, as pessoas aglutinadas nas calçadas conversando.</p> <p>Logo em seguida, percebemos que as imagens devem estar sendo projetadas visto que o ator Caio Blat aparece em sombra, no canto. Ele começa a interagir com a projeção das pessoas, sempre como uma sombra. Olha como um forasteiro e finge conversar interagindo com as pessoas das projeções e se intrometendo nas conversas delas. Ele “belisca” a imagem de um dos homens de cartola, finge “beijar” o rosto de uma mulher que aparece, faz cumprimento ao homem fechando a porta do carro antigo etc.</p>	<p>Things.</p> <p>Sons <i>on</i> ambiente/ruídos remetendo ao local urbano das projeções e também às interações de Caio Blat com elas como o áudio do beijo estralado ou do beliscão (bem como o som da porta do carro que fecha).</p> <p>Narração <i>off</i> de Heitor Jovem, interpretado por Caio Blat.</p>
62	00:09:21	Não há.	<p>Imagem de Heitor real da entrevista, no mesmo ambiente em que apareceu a primeira vez.</p>	<p>Voz <i>on</i> de Heitor real em entrevista: ele conta de terem levado um baseado, da primeira experiência com drogas, que teve ataque de epilepsia na cama, que foi caminhar uma hora, que nem se despediu do assaltante;</p>

				conta que foi jogar bola com os espões russos, que foi tomar sopa, que conheceu um velho indiano que foi seu primeiro guru e que foi aí que se converteu ao hinduísmo e começou a sonhar com a Índia.
63	00:10:11	Não há.	A imagem da entrevista é cortada para aparecer como se projetada na parede do quarto do Heitor Jovem/Caio Blat. Após a última frase de Heitor, que sai do quadro, Caio Blat vai chegando à frente da projeção, como quem vem do cenário atrás dela. O ator senta na cadeira que estava ao lado da projeção e continua a história sobre os amigos russos, que o Heitor real estava contando (e faz isso olhando diretamente para a câmera).	<p>Voz <i>on</i> de Heitor real em entrevista, continuando a história da cena 62: “<i>Mas daí é uma outra história!</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor Jovem/Caio Blat, que continua a história sobre amigos russos que jogavam futebol junto com ele, dizendo que foram expulsos do país, porque espões. E agora, diz ele, joga bola com os gatos.</p> <p>Som <i>off</i> de breve miado.</p>
64	00:10:26	Lucia Murat: “Espões russos e ouro de Moscou... Comunista, além de comer criancinha, usava terno, tinha expressão séria e	Imagens de arquivo de jornais da época. Na primeira manchete (escrita por correspondente na Inglaterra) se lê: “LONDRES DESCOBRE REDE	<p>Música <i>Mao-Mao</i> (trilha sonora de <i>La chinoise</i>), por Claude Channes.</p> <p>Narração <i>off</i> de Lucia Murat.</p>

		<p>uma pastinha... [...].</p>	<p>DE ESPIONAGEM PRÓ-MOSCOU”. Na segunda manchete (escrita por correspondente de Moscou), se lê: “URSS acusa Inglaterra de agredir cidadãos soviéticos”. Na terceira manchete, se lê: “URSS protesta contra expulsão de seus 105 agentes”.</p> <p>Na quarta manchete, se lê: “Britânicos: 72% dos diplomatas soviéticos na Europa são espiões”.</p>	
65	00:10:39	<p>Lucia Murat (cont.): “[...] Mas nós éramos contra a União Soviética, o socialismo real e tudo mais. Queríamos enforcar o último capitalista nas tripas do último burocrata. Mesmo assim, confesso que tive medo quando entrei na organização. No ponto que marcaria solenemente a minha entrada no movimento clandestino, eu tremi esperando o</p>	<p>Imagens do filme <i>La chinoise</i> (<i>A chinesa</i>), de Jean-Luc Godard (mais especificamente a sequência em que o homem, com a flecha, mediante os olhos atentos da moça, mira a pontaria para um desenho de um “corpo” dos “ENNEMIS PUBLICS” onde há fotos de autoridades russas na cabeça do desenho, referências à filosofia (como Descartes) e ao cinema soviético nas mãos e braços do desenho).</p>	<p>Narração <i>over</i> de Lucia Murat.</p> <p>Som <i>on</i> do filme <i>La chinoise</i>, de Jean-Luc Godard num segundo plano, bem baixinho.</p>

		homem de terno e pastinha. Quem apareceu ao meu lado, vestia jeans e camiseta, a barba era rala... tínhamos dezenove anos.”.		
66	00:11:15	Não há.	Caio Blat/Heitor Jovem no cenário da estante e abajur. Ele lê algo (papel em mãos). No fundo, na estante, fotografias em preto e branco parecem estar sendo projetadas. O personagem decide escrever, enquanto fala. Em determinado momento, ao final da carta que fala e escreve, ele olha diretamente para a câmera.	Voz <i>on</i> de Heitor Jovem/Caio Blat: “ <i>Mãezinha linda do meu coração. Sei que tudo depende de nós. Talvez as coisas não tenham saído como a senhora esperava. Nossa querida Lucia não destruiu família nenhuma, muito pelo contrário; sinto que estamos dia a dia nos unindo mais, nos abrindo. Enfim, enfrentando as bordoadas da vida com muito brio. Amor, Heitor.</i> ”.  Som <i>on</i> ambiente.
67	00:12:13	Lucia Murat: “Tudo ficou muito difícil para minha mãe. As duas filhas mais velhas cresceram nos anos cinquenta, quando a vida tinha regras muito definidas. Criadas nos padrões mais moralistas de sua época, minha mãe teve que se debater contra si mesma	Imagens em <i>Super-8</i> de acervo familiar dos Murat em preto e branco (amareladas) e antigas.  Após muitas fotos de família com as crianças pequenas e os pais ainda jovens, surge uma cartela de legenda: “O Dr. Miguel de Vasconcelos, no dia de seu aniversário, e Sua Exma. Família, em 18-	Música <i>Mamãe Coragem</i> , por Nara Leão.  Som ( <i>on</i> ) como se fosse um barulhinho de projetor de cinema.  Narração <i>off</i> de Lucia Murat.

		para defender as filhas que vieram depois.”.	8-944”. E após a legenda, mais fotos de família. Até que uma foto com os filhos já jovens e adolescentes e os pais, todos reunidos, surge fixa.	
68	00:12:56	Lucia Murat: “Miguel já tinha saído do colégio de padres onde todos os homens da família estudaram e estava na faculdade de Medicina quando, como qualquer jovem da época, experimentou drogas. Os tempos eram outros. A Ditadura fazia propaganda sobre um suposto conluio tóxico comunista. E Miguel também acabou tendo sido preso por um mês por ter sido pego fumando maconha.”.	Corredor. Imagem com distorções. Vemos escrito nas paredes do corredor à esquerda: “FORMANDOS 1968”. Após isso, temos um detalhe de foto de Miguel no quadro de formandos.  Em sequência, temos foto de Miguel na carteirinha da faculdade.  Após, temos imagem da escadaria do colégio com distorções de imagem.	Música <i>Mamãe Coragem</i> , por Nara Leão.  Narração <i>off</i> de Lucia Murat.
69	00:13:25	Não há.	Heitor real, em entrevista. Atrás uma estante de ferro com muitos livros e parede branca. E, conforme o quadro vai abrindo um	Voz <i>on</i> de Heitor: “ <i>O Sartre que dizia que quem chega aos trinta sem ser preso é um idiota.</i> ”

			pouquinho, vemos a silhueta de Lucia Murat de costas, o entrevistando.	Voz <i>on</i> de Lucia Murat, conversando com Heitor durante a entrevista: “ <i>Nós três fomos presos, de alguma maneira.</i> ”. Ela prossegue contando sobre uma frase memorável que a mãe deles dissera.
70	00:13:37	Narração <i>off</i> de Heitor jovem, interpretado por Caio Blat (texto de carta, ao que parece): “Se mandarem cigarros, mandem Continental. O tão famoso disco do Caetano que eu não consigo encontrar aqui. Cartas e mais cartas, muito amor e carinho. Um sorvete da Kibon, pois aqui não tem. Um pedaço da praia de Copacabana, de preferência, com gente dentro. Não mandem o Cruzeiro e a Manchete, pois causam-me arrepios.”.	Imagem de Caio Blat, o Heitor Jovem, interagindo com as projeções de um centro urbano e de anúncios em fachadas de prédios. Quando a voz de Lucia Murat da entrevista, cessa, começa a narração do ator.	Voz <i>off</i> de Lucia Murat, conversando com Heitor durante a entrevista, contando sobre a frase memorável que a mãe deles dissera com relação à Miguel (cont.): “ <i>eu não tenho mais elasticidade, preso político tudo bem, mas preso comum é demais.</i> ”  Sons <i>on</i> que remetem a uma cidade, assim como na projeção.  Narração <i>off</i> de Heitor Jovem/Caio Blat.  Sons <i>off</i> de sinos batendo.
71	00:14:17	Não há.	Heitor jovem/Caio Blat, em plano médio,	Voz <i>on</i> de Heitor Jovem/Caio Blat: “ <i>Li ontem uma matéria,</i>

			no cenário do quarto com a estante. Ele escreve, embora não vejamos suas mãos ou o papel, e enquanto escreve também fala. Em determinado momento ele ri, olha para a câmera também e sussurra baixinho sobre os padres.	<p><i>no Observer, sobre a América Latina. O crítico pegou cada país isoladamente. Quando chegou a vez do verde e amarelo... Meu Deus do céu e da Terra, o homem baixou o nível que eu até me assustei.”.</i></p> <p>E sussurrando, termina: <i>“Parabéns pelos padres!”</i></p> <p>Som <i>off</i> de sinos de igreja.</p>
72	00:14:41	Lucia Murat: “Sem entender o que se passava: a grande ida pela liberação sexual, drogas, política, prisões, mortes... No desespero, a teologia da libertação surgiu para minha mãe como a ponte possível entre o velho e o novo mundo [...]”.	Imagem de igreja vazia com distorções (dos cantos para o centro), em <i>travelling</i> pelo corredor principal.	<p>Sons <i>off</i> de sinos de igreja.</p> <p>Sussurros <i>off</i> de vozes a rezar.</p> <p>Narração <i>off</i> de Lucia Murat.</p>
73	00:15:01	Lucia Murat (cont.): “[...] Eu, virei Jesus, salvador de todos, mais cristã do que todos [...]”	Fotos de arquivo de Lucia Murat criança em roupas “de ir à igreja” e em celebração católica vestida de ‘anjinho’. Em sequência, imagem de vitral de Igreja com gravura de Jesus.	<p>Sussurros <i>off</i> de vozes a rezar.</p> <p>Narração <i>off</i> de Lucia Murat.</p>

74	00:15:05	Lucia Murat (cont.): “[...] os cristãos, pois dava a minha vida à humanidade. Devo confessar hoje que era um saco.”.	<p>Imagem de arquivo de Jornal, com manchete, onde se lê: “PADRES DO TERROR TINHAM FORMADO CÉLULA COMUNISTA” e como subtítulo: “AQUI SE ESCONDIAM OS TERRORISTAS”.</p> <p>Após isso, temos mais uma imagem do vitral da igreja.</p> <p>Em seguida, mais uma manchete de jornal, onde se lê: “OS PADRES DEMOLIDORES”.</p> <p>Sendo que esta manchete é do jornal <i>O Globo</i> de 06/11/1969 (página 10) e acima da manchete se lê também: “Para muitos católicos, no Brasil, a Ordem dos Dominicanos é sinônimo de subversão e demolição de conceitos religiosos, sociais e políticos, intimamente associados à formação do nosso povo. Conta-se que, em São Paulo, num convento de freiras situado não muito longe da Igreja de São Domingos, esta oração é diariamente</p>	<p>Sussurros <i>off</i> de vozes a rezar.</p> <p>Narração <i>off</i> de Lucia Murat.</p>
----	----------	--	---	--

			levada nos altares: ‘Senhor, fazer com que nossos irmãos dominicanos se convertam ao cristianismo’”. E, abaixo desta manchete, também é possível ler: “Companheiros de Marighella podem ter pena capital”.	
75	00:15:12	Lucia Murat (cont.): “[...] Larguei a religião aos treze anos, quando provoquei uma confusão no jantar de família ao comunicar que não acreditava mais em Deus. Meu pai, pragmático como sempre, me disse: ‘tudo bem, mas precisava dessa confusão toda? Não podia só não acreditar mais?’ Não, não podia.”.	Vitrais da igreja (Maria e Jesus bebê e Jesus do Sagrado Coração; após, a imagem do pé do Jesus dos vitrais e imagens de detalhes dos vitrais diversos.).	Sussurros <i>off</i> de vozes a rezar.  Narração <i>off</i> de Lucia Murat.
76	00:15:29	Não há.	Heitor real entrevistado, plano médio, ele gesticula ao falar.	Voz <i>on</i> de Heitor real na entrevista: “ <i>Eu adoro quando o padre faz assim com o paninho e coloca em cima do cálice. Eu acho aquilo tão bonito. Todo dia é a mesma coisa, não muda. Adoro uma missa. Faz mal a ninguém.</i> ”.

				<p>Voz <i>off</i> de Lucia Murat entrevistando: “<i>Você comunga?</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>Eu comungo. Eu acho que eu não tenho pecado.</i>”.</p>
77	00:15:57	<p>Lucia Murat: “Na política, militei com os padres simpáticos que não tentavam fazer a minha cabeça. Mas eu não tinha o sentimento religioso em mim. Na tortura, foi muito difícil não acreditar e mesmo assim continuei não conseguindo acreditar. Miguel virou cientista. Compartilhamos pelo resto de nossas vidas nosso agnosticismo. Mas éramos dois, dessa vez.”.</p>	<p>Pés de estátua de Jesus crucificado. A imagem vai “subindo” pela estátua.</p>	<p>Narração <i>off</i> de Lucia Murat.</p>
78	00:16:22	<p>Heitor jovem/Caio Blat (texto de carta): “Acabou a tinta? Já lá se vão oito dias e nada de carta?! Amanhã, se</p>	<p>O ator está encolhido de frio no canto esquerdo do quadro, o cigarro em mãos. Projeções em tons azulados, árvores sem</p>	<p>Sons <i>on</i> de ambientação da projeção: sons de cidade, vento, carros etc.</p> <p>Narração <i>off</i> de Heitor Jovem/</p>

		eu não receber carta, eu vou chorar. Tudo e todos bem. Torcicolo vai e vem. Saudades aumentando.”	folhas e prédios e outras imagens diversas. Ele fuma, nada fala, parece melancólico e incomodado com o frio. (Plano médio, fixo, leve <i>contre-plongée</i> ).	Caio Blat.
79	00:16:58	Não há.	Heitor real em entrevista (cenário das estantes de livros). Plano médio.	<p>Voz <i>on</i> de Heitor real: “Aí chegou o Robert, daí...”.</p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia Murat que o está entrevistando: “Onde você conheceu o Robert?”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor real, que responde que durante um bico num restaurante que vendia lanches durante a madrugada, o Robert aparecia dando uma caixinha de fósforo com haxixe dentro para os funcionários. Heitor então convida Robert para ir à casa dele e diz que o Robert tinha uma mala com uns cinco ou seis quilos de um tipo de droga que ele define como “<i>uma bomba, né</i>”, completando.</p>
80	00:17:39	Heitor Jovem/Caio Blat (texto de carta): “Me dou ultra bem com o Robert. Os dois	Heitor jovem no cenário do quarto onde costuma escrever as cartas. O vemos passando os olhos pelo	<p>Narração <i>off</i> de Heitor Jovem/Caio Blat.</p> <p>Tosse <i>on</i> de Heitor</p>

		estávamos pensando em ir para Amsterdam de bicicleta no próxima fim de semana, mas as nossas foram roubadas... Meleca, cocô! Talvez partiremos para Katmandu em três semanas. Escreverei contando quando tiver certeza. PS: Não se preocupe, mamãe. Tudo o que faço não teria vergonha de lhe contar. Espero que me compreenda.”	papel, mas não escrevendo. Acende cigarro. Tosse. Em determinado momento, mais ao final, ele tira o papel do bloco e dobra a carta.	Jovem/Caio Blat.  Som <i>on</i> ambiente.
81	00:18:16	Heitor Jovem/Caio Blat (texto de carta): “Finalmente decidimos ir para o Marrocos. Somos oito ao todo. Uma grande família, na qual todos se amam.”	Plano aberto, vemos o ator interagindo com uma projeção de estrada movimentada. Ele pede carona. Em determinado momento, um carro na projeção estaciona e abre a porta e o ator prepara-se para entrar, tirando a mochila das costas.	Narração <i>off</i> de Heitor Jovem/Caio Blat.  Sons <i>on</i> de estrada, de carros, de buzinas etc.
82	00:18:25	Não há.	Cenário da entrevista, plano mais fechado em Heitor real, que está fumando e em alguns momentos, rindo.	Voz <i>on</i> de Heitor real: “ <i>Não pergunta de Cannes. Cannes não aconteceu nada. Cannes é horrível!</i> ”.

				<p>Voz <i>off</i> de Lucia Murat, entrevistando: “<i>Mas você andou de Rolls Royce em Cannes...</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor, que antes ri: “<i>Eu só fiz isso. E joguei futebol com os marroquinos na praia. Ia para a porta do festival e era barrado</i>”. Ele fuma, ainda rindo.</p> <p>Sons <i>on</i> ambiente.</p>
83	00:18:46	Não há.	Vídeo em preto e branco, possivelmente de imagens de arquivo, com mulheres dançando na praia.	<p>Música <i>That's Amore</i>, por Dean Martin.</p> <p>Leve som <i>on</i> de fundo de “mar”, quase imperceptível.</p>
84	00:18:52	Não há.	Heitor Jovem/ Caio Blat de perfil e ao seu lado, no fundo, projeções em preto e branco de arquivo em vídeo de Cannes naquela época, em vários <i>flashes</i> . No final de sua fala, ele observa bem as projeções para depois dizer, suspirando, que Cannes é doentia.	<p>Voz <i>on</i> de Heitor Jovem/ Caio Blat, falando em alto (texto de carta): “<i>Estava tudo planejado para eu ir à Casa Blanca encontrar meus amigos. No último momento, meu amigo Greg me convidou para ir a Cannes tentar fazer a cobertura do festival. A vida em Cannes é caríssima. E o nosso dinheiro acabou quase que no primeiro dia. O ambiente é doentio.</i>”</p> <p>Música <i>That's Amore</i>, por</p>

				Dean Martin (bem baixinha, ao fundo).
85	00:19:12	Lucia Murat: “O cinema se tornou parte da minha vida e me ajudou a sobreviver. Talvez por isso não tenha vergonha dos <i>paparazzi</i> , da multidão ansiosa em cima das celebridades, das ridículas formalidades e do muito de <i>business</i> que é feito para que o circo continue girando. Quando hoje estou nos lugares por onde Heitor passou, vejo que pela vida nos cruzamos no espaço, nunca no tempo.”.	Imagens atuais de Cannes e do seu festival, inclusive de celebridades passando pelo tapete vermelho.	Narração <i>off</i> de Lucia Murat.  Sons <i>on</i> do ambiente de Cannes com ruídos do trânsito, das pessoas, dos locais.  Música <i>That's Amore</i> , por Dean Martin (bem baixinha, ao fundo, mas retorna mais forte ao final).
86	00:19:39	Não há.	Heitor real no ambiente da entrevista, plano médio, mesmo cenário/locação.	Voz <i>on</i> de Heitor real, que conta em entrevista, sobre a praia Portuguesa onde “ <i>juntou muito doidão, por causa das praias, do haxixe...</i> ”.  Som <i>on</i> ambiente.

87	00:20:05	Não há.	Heitor Jovem/ Caio Blat em novo cenário. Luz artificial “queima” quase como se fosse de fato “dia ensolarado”. Há um portão de ferro atrás e ao fundo uma paisagem de cidade com casebres antigos. O ator está de perfil, plano aproximado. Ele escreve, e enquanto o faz, também fala.	<p>Som <i>on</i> de vozes e cânticos.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor Jovem/ Caio Blat: “<i>Marrocos, maio de setenta e dois. Querido pessoal, deu zebra outra vez. Não consegui encontrar meus amigos. Em compensação, encontrei um lindo casal dinamarquês que está me alojando.</i>”</p> <p>Voz <i>off</i> de Heitor real, que começa aqui e prossegue na transição para o 88, com imagem da entrevista: “O Haxixe mais forte chamava-se Roserô...” (ou Roserot).</p>
88	00:20:32	Não há.	Heitor real no ambiente da entrevista.	<p>Som <i>on</i> do ambiente.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor real, em continuação: “[...] <i>E comprei meio quilo desse Roserô e botei na sola do pé. Com esparadrapo e as meias. Daí no aeroporto de Casa Blanca, a polícia me parou. Olharam até meu buraco anal. E não tiraram a meia. E fui para Inglaterra e assistimos Max Brothers dando muito gargalhada.</i>”</p>

89	00:21:02	<p>Heitor Jovem/ Caio Blat (texto de carta): “Londres. Bedi arrumou um emprego pra mim na corte da justiça. É lógico que eu não ia pegar esse trabalho de jeito nenhum. Mas o fato engraçado é que um dos juízes disse que eu teria de cortar os cabelos. Eu tive que rir. Todos eles usam perucas enormes, só porque meu cabelo é natural, eu não poderia trabalhar lá. . Daqui a pouco eu pinto aí, ficarei mais ou menos dois meses. Papai, vou ver se levo a espingarda pro senhor. E a gente dá uma descidinha até Palmas para matar alguns perdigões. A caça e a pesca aqui é cara e está tudo muito civilizado. Fazendeiro aqui bota banca com meio alqueire de terra e dez vacas, por sinal, bem mais gordas que as nossas.”</p>	<p>Projeção da performance de Chacal em Londres retirado do filme em super 8 <i>OK e KO</i>, de 1973, de Luciano Figueiredo e Oscar Ramos.</p> <p>Heitor jovem irá interagir com Chacal, imitá-lo, etc.</p> <p>Posteriormente, num segundo momento da narração, temos fotos de arquivo (não são projeção e não há o ator) em preto e branco: uma com um pai e filho jovens com um cachorro; outra de homens exibindo suas caças; outra de uma porteira de fazenda; outra com uma mulher e crianças em uma porteira; foto também de casa de campo.</p>	<p>Música <i>off The Weight</i>, por The Band.</p> <p>Narração <i>off</i> de Heitor jovem/ Caio Blat.</p>
----	----------	--	---	---

90	00:22:55	<p>Lucia Murat: “Tínhamos dois lados familiares muito bem definidos. Do lado de mãe, poetas, intelectuais, uma certa preguiça que justificava o não-trabalho. Era meio feio trabalhar para ganhar dinheiro. A licença de enlouquecer, o medo de enlouquecer. Da parte do pai, o sul, as fazendas, imigração, trabalho. A tia fazendeira a quem eu perguntava angustiada por uma prima muito doente, me olhava espantada diante de tantas dúvidas perante a morte certa. ‘É a vida minha filha, o que fazer?’ Plantar, colher, fenecer, recomeçar.”</p>	<p>Sequência de imagens de arquivo/fotografias de família: foto do casamento dos pais (a mesma que aparece no começo do filme); foto de duas mulheres e do lado, mais uma foto de um homem de terno, sentado; foto de mulher com crianças ao seu lado, em rua movimentada; foto de duas mulheres em rua movimentada; foto de jovem mulher em vestido, sentada no chão e ao lado outra foto, com a mesma mulher, em pé, próxima a uma cortina.</p> <p>Segunda sequência de imagens de arquivo/fotografias de família: foto aérea de uma cidade; foto de terreno de bairro residencial; foto familiar com mulheres; foto de uma família imensa, todos juntos, no quintal e se lê uma legenda “<i>após o churrasco realizado na granja São Lourenço do Sr...</i> (nome incompreensível), 25-</p>	<p>Narração <i>off</i> de Lucia Murat.</p>

			1-1942”.	
91	00:23:36	Não há.	Lucia sentada dentro de um ônibus com um jornal em mãos onde está escrito: “Casal comemora 70 anos de união” e uma foto do casal. Lucia conversa com as pessoas ao lado e à frente dela no ônibus, possivelmente familiares. Ela passa o jornal para a mulher da frente.	<p>Voz <i>on</i> de Lucia Murat, que pergunta à mulher no banco da frente ao seu se já ouviu falar de alguém que fez 70 anos de casado.</p> <p>Sons <i>on</i> do ambiente: estrada, vozes, movimentação, gestos que geram ruídos etc.</p>
92	00:23:52	Não há.	Placa em monumento em local aberto, onde está escrito: “Palmas aos seus intrépidos bandeirantes povoadores 1886-1936”.	<p>Música: valsa, instrumental.</p> <p>Sons <i>off</i> de palmas e de ruídos de pessoas.</p>
93	00:23:57	Lucia Murat: “Quando a fantasia da revolução acabou naqueles primeiros minutos de DOI-CODI, em que o pau comia e tudo desmoronava, achei que não resistiria. Ao resistir, me senti a tia fazendeira me recusando a ser enterrada antes da hora. Do túmulo,	Imagens de arquivo em vídeo familiar de festa de bodas. O casal de idosos dança no meio do salão, conversam, enquanto são filmados e admirados pelos convidados.	<p>Narração <i>off</i> de Lucia Murat.</p> <p>Música <i>on</i> da valsa tocada na festa, que aos pouquinhos vai sumindo.</p> <p>Sons <i>on</i> do ambiente da festa com palmas, ruídos de vozes, de festejos etc.</p>

		joguei fora a terra que estava sobre o meu corpo e me levantei. O ciclo não tinha chegado ao fim. Mas eu não era a tia fazendeira. Nem o Heitor.”.		
94	00:24:30	Não há.	<p>Plano detalhe da estante do cenário de Heitor Jovem/ Caio Blat (o cenário onde costuma escrever as cartas). Percebemos que estão sendo projetadas uma carta de Heitor e uma foto sobre a estante de livros e sobre a parede.</p> <p>No momento em que a câmera, enfim, desce e abre até o ator, vemos então a parede da estante de livros com a projeção e o ator está no canto direito, de costas para nós, escrevendo e falando enquanto escreve.</p>	<p>Voz <i>off</i> de Caio Blat/Heitor Jovem: “<i>O muito difícil pra mim é escrever para Lucia, mas tentarei fazê-lo. Assim que puder.</i>”</p> <p>Voz <i>on</i> de Caio Blat/Heitor Jovem: “<i>A carta que a senhora me escreveu, me impressionou muitíssimo. Fiquei até mesmo sem dormir, pensando sobre os problemas da Lucia e tudo mais. Tentei milhões de vezes escrever pra ela, mas sempre rasgava a carta no final. Tenho a impressão de que não vou escrever pra ela. Tenho certeza que ela sabe o que tenho a dizer e até o que penso.</i>”</p> <p>Sons <i>on</i> ambiente: como o da caneta que escreve etc.</p>
95	00:25:21	Lucia Murat: “Em 1972, Heitor vem ao Brasil com a	Foto de arquivo em preto e branco de Heitor real quando	Música instrumental que podem ser <i>os improvisos de</i>

		namorada. Eu continuava na Vila Militar onde só podiam entrar pais e irmãos. E na visita falava-se pouco. A distância entre o preso e o visitante, por ordens do Exército, era de no mínimo um metro com a presença de um militar que anotava todas as nossas palavras. Soube, portanto, muito pouco do que realmente acontecia com ele.”	<p>jovem.</p> <p>Fotos em preto e branco de Heitor jovem real e a namorada.</p> <p>Imagens de arquivo de vídeo de soldados em treinamento no quartel, visão aérea.</p> <p>Imagens de grades de prisão em plano fechado que aos poucos, ao subir, a imagem abre para notarmos um corredor escuro e comprido.</p>	<p><i>violão</i> de Jards Macalé.</p> <p>Narração <i>off</i> de Lucia Murat.</p> <p>Música de fanfarra militar (<i>off</i>).</p> <p>Sons <i>on</i> de militares em treinamento.</p> <p>Sons <i>on</i> de grades abrindo.</p>
96	00:25:51	Não há.	Plano fechado em rosto de Heitor real da entrevista.	<p>Voz <i>on</i> de Heitor real da entrevista: “<i>É, você tava presa, né? E ela: ‘e eu vou parecer brasileira, vou levar meu poncho’. Daí ela botou um poncho verde. Daí ela ficava gritando atrás das grades... Tinha duas grades, uma isolando você e outra isolando a gente. Daí ela ficou gritando ‘Hi! Hi!’.</i>”</p> <p>Sons <i>on</i> do ambiente.</p>
97	00:26:15	Lucia Murat: “Mas fora dali, mesmo em meio a	<p>Imagens de arquivo:</p> <p>Imagem aérea do</p>	Narração <i>off</i> de Lucia Murat.

		<p>Ditadura, a praia continuava linda, as pessoas amáveis, e quem não saia o que acontecia nos porões não percebia muita coisa. Bedi, a namorada americana, adorou o Brasil.”.</p>	<p>Cristo e do Rio de Janeiro. Imagem de surfista. Jovem de cabelos longos saindo do mar (que parece com Heitor) com jovem mulher ao seu lado. Eles se juntam a um grupo de jovens sentados na areia. Mais imagens de surfista.</p>	<p>Sons <i>on</i> do mar e do ambiente da praia, com as pessoas, ruídos etc.</p> <p>Música <i>off</i> <i>Vamos a la praya</i>, por Jards Macalé.</p>
98	00:26:42	<p>Heitor Jovem/ Caio Blat: “Pode parecer irreal, mas juro ser verdade. Um antigo amigo do Robert, da Austrália, estava em Atenas há um ano. Ele tinha uma Kombi 1970, mas sua mãe adoeceu e ele teve de voltar imediatamente pra Austrália. Agora ele não consegue tirar o passaporte, pois o Governo grego o acusa de deixar propriedades no país. Assim sendo, pediu ao Robert para aceitar o carro, se ele conseguir tirar o próprio dentro de duas semanas. Estamos partindo para Atenas</p>	<p>Silhueta do ator de costas, olhando as projeções que “disparam” com fotos de locais de Londres. Corta.</p> <p>O ator aparece melhor nessa tomada, fumando, cartas embaixo do braço direito. Olha para nós.</p> <p>Projeções incompreensíveis em determinado momento.</p> <p>O ator desaparece e ficamos apenas com as projeções incompreensíveis.</p>	<p>Música <i>off</i> de instrumental de violão.</p> <p>Narração <i>off</i> de Heitor Jovem/ Caio Blat.</p> <p>Sons <i>on</i> de ruídos baixos da ambientação.</p>

		amanhã.”		
99	00:27:19	Lucia Murat: “No Brasil e na Grécia de 1972, o samba e a taberna marcavam ponto e davam prazer convivendo muito bem com a Ditadura. Mas há momentos em que a Humanidade suspira, como se o mal tivesse sido definitivamente derrotado. E gosto e preciso desses momentos. De tanto mexer em imagem, às vezes confundo o que vivi e o que manuseei. Sempre me vi em Paris no dia da libertação, mesmo que eu tivesse nascido depois. Me vejo linda, vibrante, comemorando o fim do nazismo. Como se o mundo se resumisse naquele dia. [...]”	Imagens de arquivo diversas:  Aviões cortam o céu.  Desfile militar em ruas gregas, com o Exército marchando e os caminhões militares passando.  Imagens em preto e branco de moças felizes cumprimentando os soldados, uma aglomeração nas ruas. Os soldados sendo abraçados e beijados. As moças radiantes.	Narração <i>off</i> de Lucia Murat.  Sons intradieгéticos de aviões.  Sons intradieгéticos do desfile militar com sua música e ruídos de marchas e carros.  Sons dieгéticos das imagens de Paris, multidões correndo, carros de guerra, sons de ruídos diversos.
100	00:28:06	Lucia Murat (cont.): “[...] Lembro, e aí eu estava lá, com o	Imagens de arquivo diversas:	Narração <i>off</i> de Lucia Murat.  Sons dieгéticos de ruídos da

		<p>prazer imenso daquela multidão que se aglomerava na Avenida Presidente Vargas no centro do Rio de Janeiro, pedindo Diretas Já... Mas isso, foi muito mais tarde.”</p>	<p>Panelas batendo em plano fechado.</p> <p>Imagens de aglomerações com bandeiras vermelhas pedindo “DIRETAS JÁ”.</p>	<p>manifestação e também de microfone e multidões gritando em protesto coisas como: “eu quero escolher o presidente do Brasil” e “Diretas Já” e “ou ficar a Pátria livre ou morrer pelo Brasil...”.</p>
101	00:28:28	<p>Narração de Heitor Jovem/ Caio Blat (sempre que ele fala ou narra é provável texto de carta): “Atenas, três de setembro de setenta e dois. Recebemos um telegrama ontem dizendo não para o carro. Não é nem preciso dizer o estado de tristeza que se apossou de mim e do Rob. O que fazer? Chegamos a conclusão que a melhor maneira de aproveitar os próximos três meses, seria numa viagem para a Austrália, onde faríamos bastante dinheiro. Acreditamos gastar dois meses e meio para chegar a Sidney. Pois o</p>	<p>Heitor Jovem/ Caio Blat no canto de um cômodo (um quarto pequeno alugado no país onde está) e as sombras das imagens (não como projeções, apenas sombras imprecisas e fracas) das Diretas Já estavam acima de seu corpo, mas isso é breve; pois logo depois, outras imagens, imprecisas, de cotidiano é que perduram. O ator em pé, encostado na parede, depois começa a se movimentar pelo quarto.</p> <p>Ele parece impaciente e bate a caneta no bloco de papel. Depois acende um cigarro, movimenta também vez ou outra os objetos que estão na janela.</p>	<p>Narração <i>off</i> de Heitor Jovem/ Caio Blat.</p> <p>Sons <i>on</i> do ambiente e ruídos da movimentação do ator. Também sons da caneta que bate e do cigarro que acende.</p> <p>Sons <i>on</i> dos ruídos das projeções, com vozes quase imperceptíveis e outros sons de ambientes diversos.</p>

		<p>trajeto será todo feito por via terrestre e marítima, devido à situação insular da Austrália. Pelo tom de voz, a senhora talvez pense que é brincadeira, mas é tão verdadeira quanto a minha saúde de vocês. Não haverá problemas nem perigo algum, posto que Rob conhece o caminho muito bem e as estradas são muito movimentadas. A decisão não foi tomada abruptamente, ponderamos e pesamos todas as consequências. Fiquei receoso que a senhora e o papai se preocupassem muito. Mas pensem bem: andar pelas ruas de Nova York é muito mais perigoso do que pela pacífica Índia.”</p>	<p>Há projeções diversas no cômodo, que possui uma janela bem pequena e uma arara de roupas onde está sua mochila e um casaco.</p> <p>Em determinado momento, o ator pega a mochila e parte.</p> <p>Durante toda essa cena, se alternam planos mais abertos e outros mais fechados/médios.</p>	
102	00:29:44	Não há.	Final da sequência anterior do ator saindo	Voz <i>off</i> de Lucia Murat na entrevista com Heitor: “ <i>Você</i>

			do quadro.  Em seguida, vemos imagens de arquivo de crianças brincando na rua, que parecem ser projetadas, embora não dê pra ter certeza.	<i>queria fazer essa viagem da Grécia até a Austrália. E você achava que podia fazer isso. Você tinha quanto de dinheiro?”</i> .  Ruídos <i>on</i> de ambientação.
103	00:29:48	Não há.	Imagem da entrevista, com Heitor real em plano médio.	Voz <i>on</i> de Heitor real: <i>“Então, o Michael ganhou cinquenta dólares pra mim no Cassino e eu vendi meu sangue por cinquenta dólares, porque eu tava duro na Grécia. Daí fizemos cem dólares.”</i>  Voz <i>off</i> de Lucia Murat: <i>“Que eram para você e o Robert gastarem até a Austrália. E você e o Robert achavam que ia dar?”</i>  Voz <i>on</i> de Heitor real: <i>“Achávamos. Ele tinha feito o caminho contrário.”</i> .  Sons <i>on</i> do ambiente.
104	00:30:18	Heitor Jovem/ Caio Blat (texto de carta): “Ancara, vinte a cinco de setembro de	Projeção de imagem de gravura ou pintura estática ao fundo com uma rua de casebres antigos e chão de	Ruídos <i>on</i> da ambientação: vozes, sons diversos etc.  Narração <i>off</i> de Heitor Jovem/

		<p>setenta e dois. Chegamos de manhã e tentamos todo o dia arranjar um meio de ir direto a Teerã [...]” Aqui, ele conta das dificuldades financeiras que tiveram, pois o dinheiro não foi suficiente. Não transcrevemos, pois a carta, em síntese, é apenas sobre isso.</p>	<p>pedra com as figuras de pessoas estáticas ao fundo, como sombras e o ator é também sombra que vem em nossa direção e atravessa a moldura, tirando o caderno da mochila. Vemos pouco de seu rosto parcialmente iluminado quando ele encosta na parede dessa moldura.</p>	<p>Caio Blat.</p>
105	00:31:01	<p>Não há.</p>	<p>O ator atravessa um corredor escuro onde ao fundo há uma espécie de moldura/passagem emoldurada de portal e, ao fundo dessa passagem, há projeções de imagens de comércio, locais, objetos e dia a dia árabes. O ator parece observar o local com olhar estrangeiro.</p>	<p>Sons <i>on</i> de ambientação com ruídos diversos.</p> <p>Música que remete a algo árabe.</p>
106	00:31:26	<p>Não há.</p>	<p>Heitor real no local de entrevista, plano médio.</p>	<p>Voz <i>on</i> de Heitor real: <i>“Iraqe é lindo! Aquelas charretes, os cavalos todos coloridos, com pingentes, todos coloridos... Não tem um carro. Casa de barro, não tem edifício.”</i>.</p>

				Som <i>on</i> de ambientação.
107	00:31:42	Não há.	Heitor jovem/ Caio Blat em quarto com tema árabe, com tapeçarias, com gravuras e cores vibrantes em laranja, vermelho, amarelo. Ele escreve e fala ao mesmo tempo. O plano vem fechado em leve panorâmica até o ator e depois abre um pouco mais.	Voz <i>on</i> de Heitor Jovem/ Caio Blat (texto de carta): <i>“Finamente chegamos ao Afeganistão, após um longo, demorado e cansativo Irã. Ficamos um dia e meio em Mahshahr a espera de visas e lotações à fronteira. Tivemos que pegar cinco ônibus diferentes, mas os preços estão cada vez mais baratos. O hotel em que estamos ficando custa dez dinheiros, treze cents por noite, mas não tem cama. Estamos em oito dentro do mesmo quarto.”</i>  Sons <i>on</i> de ambientação e de gestos, como escrever.
108	00:32:10	Não há.	Heitor real em entrevista, plano médio.	Voz onde Heitor real: <i>“Tem o estrado... é todo um estrado a casa de chá, com aqueles tapetes magníficos! Só isso. Não tem mais nada. Não, tá elevado o chão, é um estrado, tipo um tatame alto, coberto daqueles tapetes. E as chaleiras são todas quebradinhas e emendadas com arame e não vaza. Aí era chá de... Daí era que eu e Robert íamos abrir uma casa de chá em Sidney, na Austrália.”</i>

				Sons <i>on</i> ambiente.
109	00:32:49	Não há.	Mesmo cenário e contexto do quadro 107, e no final, pega o bloco de papel e coloca embaixo do braço, terminando de falar olhando o cenário.	<p>Voz <i>on</i> de Heitor jovem/ Caio Blat: “<i>Vamos ficar dois dias por aqui. Depois, tomaremos o ônibus direto até Cabur. Trinta e seis horas de viagem, que custa um pouquinho menos de dois dólares. O Afeganistão é uma beleza. Povo muito pacífico e gentil.</i>”</p> <p>Sons <i>on</i> de ambientação e de gestos, como escrever.</p>
110	00:33:07	Não há.	Heitor real fumando, no mesmo local de entrevista. Plano fechado em seu rosto.	<p>Voz <i>off</i> de Lucia Murat: “<i>Como é que foi a compra? (incompreensível) Porque... ele não falava nada.</i>”</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor real: “<i>Ah! Nem eu, ué! Não, sei lá, ele falava afegão ou nem isso, um dialeto qualquer. Ele botou uma pedra desse tamanho, o ópio e o pollen e aí eu dei uma nota pra ele de cinquenta. Eu já me esqueci qual é a currency, o dinheiro do Afeganistão... e ele ficou satisfeito.</i>”</p> <p>Som <i>on</i> do ambiente.</p>

111	00:33:42	Não há.	Heitor Jovem/ Caio Blat no mesmo cenário de referência à tapeçarias/gravuras árabes em amarelo e vermelho. Ele fala, olhando para a câmera, num plano médio.	<p>Voz <i>on</i> de Heitor Jovem/Caio Blat (texto de carta): “<i>Naturalmente, eu concordei com minha independência financeira quando eu vos deixei. Reforço mais uma vez essa independência, que ao meu ver existe. Eu e Rob estamos pensando em comprar uns balangandãs na Índia e revender em Sidney. Com o lucro, eu reembolsar-vos-ia.</i>”</p> <p>Som <i>on</i> ambiente.</p> <p>Transição breve da voz <i>off</i> de fala da Lucia Murat para o quadro 113.</p>
112	00:34:00	Não há.	Heitor real na entrevista, plano médio.	<p>Voz <i>off</i> de Lucia Murat: “<i>Mas dessa vez você ia empresariar?</i>”</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor real: “<i>Não... Ia fumando... Com os amigos, pra levantar um dinheirinho... O Robert fez pouca grana com aquela mala que ele passou lá. Não fez grana nenhuma. Deu tudo. Fumou tudo. Fumamos tudo.</i>”.</p> <p>Som <i>on</i> ambiente.</p>

113	00:34:21	Não há.	<p>O ator aparece em plano fechado; o rosto bem enquadrado. Atrás o fundo bordô do cenário que lembra os motivos árabes do quadro 111. Ao chegar na parte em que o ator conta sobre a neve que eu começou maravilhosamente, a imagem abre um pouco mais e vemos, sobrepondo ligeiramente o ator, um veículo no deserto, com um grupo de pessoas, mas uma imagem fixa. No momento em que ator diz que não podia crer nos seus olhos, começa uma terceira sobreposição, da imagem do Heitor real da entrevista, dividindo a tela também, e ficando pouco a pouco, sua imagem e sua voz cada vez mais nítidas dividindo o espaço da fala do ator até alcançar a mesma altura do som da voz de Caio Blat. Heitor da entrevista está contando a mesma história (embora demore um pouco para sincronizar os áudios: Heitor real começa do início do “<i>saímos de</i></p>	<p>Voz <i>on</i> de Heitor Jovem/ Caio Blat: “<i>A volta de Mazar-i Sharif vale a pena ser contada. Saímos de bermuda e óculos escuro, aquela de turista que vai pro Saara. Seis horas da manhã, o ônibus arranca e leve chuva começa a cair. Passados exatamente vinte minutos, começa a nevar. Começou maravilhosamente, com pequenos flocos de neve embranquecendo todos os cenários... Eu não podia crer nos meus olhos. Depois de três horas de neve, a lotação se viu em problemas pra não atolar. Vez por outra deslizava. Ninguém se apavorou, com a certeza de que isso aconteceria em qualquer outro lugar. Por não ter limpador de para-brisa, um deles ficou a viagem inteira do lado de fora, limpando com as mãos...</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor real da entrevista. Cabe destacar que sua voz vai aparecendo pouco a pouco, em camadas, sobre a voz do ator e “bagunçando” a fala do ator, por não estarem tão sincronizados no começo. Em determinado momento eles sincronizam, mas essa última fala, é apenas do Heitor da entrevista: “[...]”.</p>
-----	----------	---------	---	---

			<p><i>bermuda...”</i> enquanto o ator já está na metade do relato).</p> <p>Na parte em que contam que uma das pessoas ficou a viagem inteira limpando a neve com as mãos, há também, nesse momento, a sincronização dos gestos entre os movimentos dos braços dos dois, na tela justaposta e sobreposta. E nesse momento final, o ator silencia ficando apenas com o gesto, enquanto Heitor da entrevista continua o relato. Ambos sorriem. O ator o tempo todo está olhando diretamente para a câmera.</p>	<p><i>Não sei quantas horas fazendo assim...”.</i></p> <p>Sons (<i>on</i>) ambiente.</p>
114	00:35:08	<p>Lucia Murat: “Quando em 2001 as Torres Gêmeas foram destruídas e o desconhecido Afeganistão surgiu na primeira página em todos os jornais, parecia impossível que o meu irmão tivesse estado lá há mais de trinta anos. Agora, lendo estas cartas, tudo parece</p>	<p>Imagens de arquivo diversas de pequenos vídeos feitos no Afeganistão, tais como: imagens da paisagem árida do país com casas e montanhas filmadas de dentro de carro; avião caído; caminhões e outros veículos militares; pessoas no dia-a-dia do Afeganistão; mais veículos e tanques</p>	<p>Narração <i>off</i> de Lucia Murat.</p> <p>Ruídos <i>on</i> de vozes de pessoas das cenas mostradas, de veículos, do ambiente, do vento, de pássaros, e outros sons diversos.</p>

		ainda mais fantástico, como se fosse impossível ligar esse presente com o passado.”.	militares; pessoas conversando; pessoas andando; caminhonete andando em estrada de terra; soldados entre as pessoas civis no dia-a-dia do Afeganistão; imagem de um monumento num paredão que remete a algo ancestral/arqueológico; imagem de criança e ao fundo esse monumento na paisagem, cravado no paredão; etc.	
115	00:35:48	Não há.	Heitor jovem/Caio Blat interagindo com projeção. O ator está sobre a projeção de uma imagem daquele monumento (que está sendo projetada sobre a tapeçaria vermelha e não sobre parede ou tecido claro) que contorna o ator, como se ele “se encaixasse” nos contornos da pedra. O plano é fechado do ombro à cabeça, mas na metade da fala, a imagem “abre” mais e vemos quase todo o corpo do ator.  Ao final, há o som de	Voz <i>on</i> de Heitor Jovem/Caio Blat (possivelmente texto de carta): “ <i>Mil vezes estar aqui do que em qualquer lugar da América. O subdesenvolvimento deles é incomparavelmente mais confortável e atraente do que o nosso. Eu gosto muito disso tudo aqui. Estou feliz. Não é isso que eu e vocês almejam?</i> ”.  Ao final, há a entrada de uma música ( <i>off</i> ) que parece remeter a algo árabe; e que dará transição para a próxima cena.

			<p>“troca de foto” e o ator desaparece. Fica apenas a imagem que antes aparecia na projeção do cenário, só que de forma mais nítida, já que não está em projeção. Há outro som de “troca de foto” que dá sequência a outra foto mais “aberta”, em que aparece todo o paredão esculpido/paisagem.</p>	
116	00:36:09	<p>Heitor jovem/ Caio Blat: “Estou em Cabul, no meio do caminho pra Sidney. É uma jornada que considero muito importante pra mim. Ponderei muito pensando no repercussão que aí teria, que parece ter sido maior do que eu esperava. Eu já vinha pensando em fazer essa viagem há muito tempo, pois o que para vocês pode parecer loucura, é normalíssimo para milhares e milhares de rapazes que fazem a mesmíssima viagem. O rádio</p>	<p>Plano médio de Heitor Jovem/ Caio Blat, que está sentado de lado, sorrindo, caderno e caneta em mãos e sua imagem está com sobreposição de tecidos (o que significa montagem em pós-produção e não a sobreposição do cenário) e há projeções de imagens fixas (de arquivo) também (talvez projetadas no tecido ou também na pós, que consistem numa terceira camada de imagem) que parecem remeter ao Paquistão mencionado.</p>	<p>Narração <i>off</i> de Heitor jovem/ Caio Blat (possivelmente de texto de carta).</p> <p>Música que parece remeter a motivo árabe; e cujo som parece provir de “rádio” que não está em cena, como um som “abafado com ruídos”.</p> <p>Ruídos <i>on</i> de caneta escrevendo e ambientação.</p>

		<p>disse que a quantidade de rapazes – e não se vê turistas mais velhos – em trânsito em Cabul é estimado em quinze mil. Essa viagem não apresenta absolutamente mais perigo do que se fosse feita na Europa. Notícias de rádio dizendo que o Paquistão está tenso, em estado de guerra: bullshit! Não tem povo mais calmo e pacífico do que esse aqui.”</p>		
117	00:37:06	Não há.	<p>Heitor real em espaço da entrevista, fumando, de lado, plano médio.</p>	<p>Voz <i>on</i> de Heitor real em entrevista: “<i>Eu menti pra mamãe</i>”. Ri e continua: “<i>Paquistão sempre foi aquela tensão louca com a Índia, já tavam meio querendo guerrear. Caxemira tinha bomba explodindo. Assam, lá do outro lado, fronteira com Bangladesh, querendo independência. Cadáver descendo no rio... Mas se eu falasse isso pra mamãe, ela ia ter uma crise histérica.</i>” .</p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia Murat: “<i>No Afeganistão não?</i>”.</p>

				<p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>Não! Uns amores, uns amores...</i>”.</p> <p>Som <i>on</i> ambiente.</p>
118	00:37:44	Não há.	<p>Heitor jovem/ Caio Blat está no canto esquerdo da tela, ligeiramente de lado e no canto direito da tela, temos uma parede com tecido quase imperceptível que vemos lateralmente e parcialmente com projeção de imagem fixa dos indianos. Ao fundo percebemos sombras do cenário em branco. O plano é fechado. Heitor jovem está fumando e falando como quem olha para o nada (seu olhar não é direto nem para a câmera nem para a parede com o tecido da projeção).</p>	<p>Voz <i>on</i> de Heitor Jovem/ Caio Blat (texto de carta): “<i>Tudo ótimo comigo. Me acostumei até à pimenta! Aqui em Delhi estamos morando num parque bem no meio do centro, mas ao mesmo tempo retirado, pois não é muito conhecido. Vivemos junto com alguns sagus, homens santos e uns outros rapazes. Há também uma variedade de animais que pulam, brincam e acordam todo mundo.</i>”.</p> <p>Sons <i>off</i> diversos tais como vozes de pessoas, animais, música indiana, cantos, passos, etc.</p> <p>Sons <i>on</i> do ambiente e de Heitor jovem fumando.</p>
119	00:38:16	Não há.	<p>Heitor real no espaço da entrevista, porém o plano está aberto. Vemos mais do cenário da sala e todo o Heitor sentado.</p>	<p>Voz <i>off</i> de Lucia Murat em entrevista: “<i>Nas cartas você descreve o parque como um paraíso.</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor real na</p>

				<p>entrevista: “É, tinha vaca, um macaco, pavão... E muito haxixe o dia inteiro. O dia inteiro, sem parar.”.</p> <p>Som <i>on</i> ambiente.</p>
120	00:38:33	<p>Lucia Murat: “Heitor, tirei uma foto pra você de um templo de ‘Ganesha’. Depois, soube que era proibido.”.</p>	<p>Imagem de indiano tocando instrumento musical e cantando.</p> <p>Depois, fotos de arquivo de Lucia Murat em viagem na Índia, possivelmente projetadas.</p>	<p>Música <i>on</i> de indiano cantando e tocando instrumento musical.</p> <p>Música <i>off</i> que prossegue (do mesmo indiano da primeira imagem) pelas imagens projetadas das fotos de arquivo.</p> <p>Narração de Lucia Murat.</p> <p>Sons <i>off</i> de ruídos diversos como a troca de fotos, a projeção, ambiente, etc.</p>
121	00:38:57	<p>Heitor Jovem/ Caio Blat (possivelmente texto de carta): “A semana que passei em Rishikesh foi maravilhosa pra mim. Eu fiquei na casa do Swami com outros dez atletas. O Swami é um homem de</p>	<p>O ator está esperando um trem que na verdade passa na projeção à sua frente. Plano médio.</p>	<p>Narração <i>off</i> de Heitor jovem/ Caio Blat.</p> <p>Sons <i>on</i> do trem e do ambiente (apito, sons dos trilhos, do vento etc.)</p>

		<p>sessenta e cinco anos, parecido com o papai, mas muito mais magro e nunca cortou o cabelo e a barba, que são extremamente grisalhos, longos, lisos e lindos. Swami se amarrou na minha e eu na dele. Os compromissos me trouxeram para Bombaim que é em todos os sentidos o oposto de Rishikesh. Mas sempre me adapto nas minhas trocas.”</p>		
122	00:39:29	Não há.	<p>Heitor jovem/Caio Blat em plano aberto, encostado a uma parede com tecidos pesados (mas claros, porque só percebemos por causa da textura) com projeção (que parece ser de um envelope de carta com carimbo postal da Índia) que sobrepõe seu corpo. Ele não tem nada em mãos, está olhando pra câmera, braços cruzados e falando.</p>	<p>Voz <i>on</i> de Heitor jovem/ Caio Blat (possivelmente de texto de carta): “<i>Bombaim é uma cidade interessantíssima, onde se pode conseguir o que quiser. É um mundo.</i>”.</p> <p>Sons <i>off</i> de vozes e ruídos urbanos.</p>

123	00:39:38	Não há.	<p>Heitor real da entrevista, no convencional plano médio. Tem-se um leve corte depois que ele diz “<i>deu eu</i>”, mas quase imperceptível, uma sequência, ainda em plano médio (ligeiramente menos fechado que o anterior, pois dá pra ver suas mãos).</p>	<p>Voz <i>on</i> de Heitor real na entrevista: “<i>Aí sorteamos pra ver quem ia pra Europa levar o bagulho. Deu eu. Eu fui para Amsterdã não por medo ou porque lá é mais liberal, mas porque era mais barato. Ficava sessenta dólares o voo.</i>”.</p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia Murat na entrevista: “<i>De Bombaim à Amsterdã?</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>É.</i>”.</p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia Murat: “<i>Aí conta do que aconteceu quando você chegou lá.</i>”</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>Quando eu saltei...</i>” (interrupção para transição de imagem do próximo plano).</p> <p>Som <i>off</i> de grades fechando assim que ele fala “quando eu saltei...”.</p> <p>Som <i>on</i> ambiente.</p>

124	00:40:11	Não há.	Heitor jovem/ Caio Blat com as mãos para trás (depois as cruza, impaciente) numa parede branca que tem sombras de grades. O áudio da entrevista (do quadro 123) prossegue.	<p>Voz <i>off</i> de Lucia Murat da entrevista: “<i>Mas e a prisão em si, como era?</i>”.</p> <p>Voz <i>off</i> de Heitor real da entrevista: “<i>Não, a prisão foi uma maravilha. O problema foi aquela semana em isolamento na delegacia de polícia.</i>”.</p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia Murat: “<i>Me fala mais da prisão.</i>”.</p> <p>Ruídos (<i>on</i>) “ecos” de prisão, vozes, grades etc.</p>
125	00:40:29	Não há.	Retorna a imagem do quadro 123, da entrevista de Heitor real.	<p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>A prisão era maravilhosa. Tinha cinema, televisão... No quarto só radinho. Mas tocava rock o dia inteiro. Tinha gente do mundo inteiro. Tinha até um cubano lá.</i>”.</p> <p>Ruídos (<i>on</i>) “ecos” de prisão, vozes, grades etc. E ambiente.</p>
126	00:40:48	Lucia Murat: “Extraditado, Heitor chegou de surpresa. Eu já estava no presídio feminino de Bangu, onde as	Imagens atuais do interior da prisão de Bangu (do seu pátio, especificamente). A imagem começa do banco e segue em panorâmica para a	<p>Narração <i>off</i> de Lucia Murat.</p> <p>Música <i>off</i> instrumental.</p> <p>Ao final, enquanto estamos</p>

		<p>visitas eram num pátio aberto sem censura, quando ele apareceu. Oficialmente, porque tivera uma repentina saudade. Meus pais e minhas irmãs ficaram bem emocionados e felizes. Eu e Miguel soubemos a verdade. Era mais uma experiência dos três, nada ameaçadora. Achamos engraçado. Uma prisão na Holanda era bem mais glamorosa do que a de Bangu. E estávamos, de um jeito ou de outro, os três, na ilegalidade.”.</p>	<p>direita do pátio. Essa sequência é interessante, pois ela filma o local da forma como ele é hoje e quando a imagem da câmera é fixada em determinado local, é colocada uma foto de arquivo de família (com bordas polaróide) por cima da imagem do local atual. Há o banco hoje e por cima dessa imagem a foto da época da prisão dela aparece (com o irmão e ela sentados nesse banco na foto). Então, a foto é retirada quando ela fala sobre já estar no presídio de Bangu e a imagem em panorâmica prossegue até o próximo local do pátio onde a imagem paralisa em um canto do pátio (no momento em que ela fala dos pais e irmãs terem ficado felizes) e outra foto de arquivo é colocada sobre o vídeo com os irmãos abraçados naquele mesmo canto. A imagem é retirada (no momento em que ela fala que Miguel e ela acharam engraçado) e prossegue a imagem atual até o próximo canto onde o</p>	<p>vendo a última foto sobreposta à imagem atual, temos a voz <i>off</i> de Lucia Murat em áudio da entrevista (que segue e transita até a próxima sequência 127): “<i>Então você tinha cinco quilos na mala e mais as botas? Quanto você tinha nas botas?</i>”.</p>
--	--	---	---	--

			movimento de câmara mais uma vez paralisa e uma foto de arquivo surge por cima, com a família de Lucia a visitando na prisão naquela época.	
127	00:41:39	Não há.	Heitor real da entrevista em plano médio.	<p>Voz <i>on</i> de Heitor real da entrevista, respondendo à pergunta de Lucia: “<i>Um em cada um.</i>”.</p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia Murat: “<i>Pra que a ‘charge’? Quanto tinha na ‘charge’?</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>A ‘charge’ era pra eu ir fumando lá... no caminho... na prisão... (ele ri e Lucia também ri em cumplicidade e Heitor prossegue) A ‘tchatcha’ era um caralho desse tamanho. Mas eu tava tão tranquilo na Índia, eu tava tão calmo, tão relaxado, que eu não botei nem vaselina. Fez assim (faz som e gesto para cima), ela entrou. Mas daí na delegacia de polícia, uns policiais de dois metros, aqueles arianos horrorosos, parecia Gestapo... uma coisa triste, de botas, uns casacos de couro... ficaram me olhando uma semana... Eu não podia comer! Quem come caga,</i></p>

				<p><i>né?”.</i></p> <p>Som <i>on</i> ambiente.</p>
128	00:42:38	<p>Lucia Murat: “Passou um mês, ele voltou a viajar. Eu continuava no presídio de Bangu. A minha prisão passou a fazer parte do cotidiano da família.”.</p>	<p>Foto de arquivo de Lucia Murat na prisão quando jovem, a foto vai aproximando e desaparecendo até a transição para a imagem de Lucia Murat de longe (em plano aberto, que se aproxima pouco a pouco), nos dias atuais, praticamente no mesmo local da foto, porém sentada. Ela está com um álbum de fotografias nas mãos, folheando.</p> <p>Posteriormente, temos a imagem da câmera praticamente e atrás de Lucia, ligeiramente alta, como quem “olha de ombro” as fotos que ela está vendo no álbum. Pode-se perceber, inclusive, que são fotos de família; e a maioria são dela com a família nas visitas durante a prisão.</p>	<p>Música <i>Lather</i>, por Jefferson Airplane.</p> <p>Narração <i>off</i> de Lucia Murat.</p>

129	00:43:07	Não há.	Heitor real na entrevista, mesmo plano médio.	<p>Música <i>Lather</i>, por Jefferson Airplane (essa música é contínua de uma cena a outra).</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor real na entrevista: “<i>Essa música é linda... Me lembra muito eu... (ele começa a cantar/declamar trecho da letra da música) Lather was thirty years old today/They took away all of his toys/His mother sent newspaper clippings to him/About his old friends who'd stopped being boys./There was Harwitz E. Green, just turned thirty-three/His leather chair waits at the bank/And Seargent Dow Jones, twenty-seven years old/Commanding his very own tank/But Lather still finds it a nice thing to do/To lie about nude in the sand/Drawing pictures of mountains that look like bumps/And thrashing the air with his hands/But wait, oh Lather's productive you know/He produces the finest of sound/Putting drumsticks on either side of his nose/Snorting the best licks in town... (ele faz o mesmo “grito” da música também nesse momento) Jefferson Airplane (ele cita o nome dessa banda) morava em São Francisco, do nosso lado, um palácio.</i>” (E ele faz gesto como se mostrasse algo</p>
-----	----------	---------	---	--

				grandioso, abrindo os braços).  Som <i>on</i> ambiente.
130	00:43:50	Heitor jovem/ Caio Blat (possivelmente, texto de carta): “Pittsburgh, vinte e oito de fevereiro de setenta e três. Eis-me aqui a caminho de São Francisco, onde terei que chegar até dia cinco de março para entregar o Volkswagen que estamos dirigindo. No momento, estamos na casa de uns amigos que encontrei na Índia.”.	Heitor Jovem/ Caio Blat em silhueta escura de frente à projeção ao fundo do cenário. Ele interage com os locais e imagens mostrados. As imagens estão em lente grande angular. Os cabelos do ator parecem estar “ao vento”.	Música <i>Lather</i> , por Jefferson Airplane (essa música é contínua de uma cena a outra).  Narração <i>off</i> de Heitor Jovem/ Caio Blat.  Ao final, há a voz <i>off</i> de Heitor real na entrevista, que começa no fim dessa cena e transita para a próxima cena, da entrevista mesmo: “ <i>Sidney era um garotinho americano [...]</i> ”.
131	00:44:27	Não há.	Imagem da entrevista de Heitor real, com o plano mais aberto. Em determinado momento, fecha mais, num plano médio, quando ele fala das botas.	Voz <i>on</i> de Heitor real na entrevista, continuando a fala que começou no quadro anterior (130): “[...] <i>que depois eu visitei lá em Pittsburgh, num asilo pra louco. Ele queria entrar dentro da máquina de lavar roupa... E daí, ele me deu as botas dele. Ele tava com medo. Perfeitas as botas.</i> ”.

				<p>Voz <i>off</i> de Lucia Murat na entrevista: “<i>E ele te deu as botas por quê?</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>Tava com medo de sair do Afeganistão com as botas. Ele comprou... A sola, era de haxixe.</i>”.</p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia: “<i>Ah, a sola era de haxixe...</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>É...E daí ele me deu. E isso entrou na Holanda, saiu, veio pro Brasil, foi pros Estados Unidos, Nova York... fiquei uns três anos usando aquelas botas. Quando eu tirei, finalmente, tava uma pedra o haxixe. Eu tive que derreter no fogo.</i>” (Heitor acende um cigarro).</p> <p>Som <i>on</i> ambiente (ruídos da cadeira, do Heitor brincando com o isqueiro, do gestual, do som do cigarro sendo aceso etc).</p>
132	00:45:28	Heitor jovem/ Caio Blat (texto de carta): “São Francisco, doze de março de setenta e três. Papai, lhe agradeço muito a	Heitor jovem/ Caio Blat em sombra apenas e uma projeção atrás de paisagens em movimento. Os cabelos parecem estar ao vento, como se	Música instrumental de guitarra (ou trecho inicial e apenas instrumental de alguma das músicas da trilha).

		<p>sua compreensão. Assim que puder, lhe pagarei de volta. Os Estados Unidos, principalmente a Califórnia, são muito bonitos, mas sinceramente não é o que eu quero. Voltarei mais tarde, mas agora ainda não é o momento pra mim. Acho que de uma certa maneira eu os estou desapontando por não ficar aqui.”.</p>	<p>andasse de bicicleta (a posição lateral de seu rosto e a projeção das paisagens em movimento corrobora para a impressão).</p>	<p>Narração <i>off</i> de Heitor Jovem/ Caio Blat.</p> <p>Ruídos <i>on</i> de vento, de sons das paisagens das projeções, etc.</p>
133	00:46:00	<p>Heitor jovem/ Caio Blat (possivelmente, texto de carta): “Londres. A senhora tem toda razão em não entender as minhas bruscas resoluções. Pouco falei sobre elas, mas poucas são as cartas que tenho escrito. Mas é muito difícil pra mim explicar por cartas a razão da minha vinda pra cá. Foi mais um fato instintivo, no qual a razão e a lógica não tem</p>	<p>Diversos vídeos de arquivo em preto e branco do que parecem ser cenas de uma Londres urbana e periférica.</p>	<p>Narração <i>off</i> de Heitor Jovem/ Caio Blat.</p> <p>Música de toques estilo country (instrumental), que aparece em um dos vídeos de arquivo mostrado no começo, sendo tocada por artistas se apresentando; depois disso, outras imagens passam, mas a música prossegue.</p>

		<p>muito valor. O subterrâneo onde moraremos é muito interessante. Principalmente pelo local. Norte de Nothing Hill Gate. Famoso pela mistura de raças, sujeira e decadência.”.</p>		
134	00:46:48	Não há.	<p>Heitor real na entrevista; plano médio.</p>	<p>Voz <i>on</i> de Heitor real na entrevista: “<i>Mula. Duzentas libras! Tínhamos seis, sete quilos de haxixe.</i>”.</p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia Murat na entrevista: “<i>E quanto você ganhava?</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>Duzentas libras, Lucia!</i>”.</p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia: “<i>Ah! Você ganhava duzentas libras para poder trazer os seis, sete quilos de haxixe?</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>Pra levar.</i>”.</p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia: “<i>Da Inglaterra, Londres, pro Canadá?</i>”.</p>

				<p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>De Londres para Londres... Foi o que eu mais gostei.</i>”.</p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia: “<i>E os caras contratavam vocês como?</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>Eram conhecidos lá. Moravam lá em Nothing Hill...</i>”.</p> <p>Som <i>on</i> ambiente (gestual, isqueiro etc também).</p>
135	00:47:30	<p>Heitor Jovem/ Caio Blat (texto de carta): “São Francisco, vinte e cinco de outubro de setenta e três. <i>A lot!</i> Estamos todos de acordo que a vida é um mar de problemas, então não tem fundamento estarmos falando disso, pois mãe e filho estão inteiramente de ‘<i>accord</i>’. Prometo do fundo do coração que não mandarei mais nenhuma carta pro Miguel. Para falar</p>	<p>Imagens em vídeo de arquivo (primeiro em placa de rua e depois vai descendo para imagem de cidade movimentada e cenas de rua) de jovens e outras pessoas em rua movimentada de São Francisco. A maioria desses jovens parece ser hippie.</p>	<p>Música instrumental com toques de violão.</p> <p>Narração <i>off</i> de Heitor Jovem/ Caio Blat.</p> <p>Sons <i>on</i> e <i>off</i> de espaço urbano com seus ruídos de carros, buzinas, conversas etc.</p>

		a verdade, nunca mandei nada que pudesse ter esse sentido, essa história está mal contada.”.		
136	00:48:16	<p>Lucia Murat: “Nessas alturas, eu já estava há quase três anos na cadeia e o que Heitor se referia nessa carta, era o envio de mescalinas para Miguel, que tinham sido descobertas e criado uma nova crise. Ninguém me contou essa história na época. Era muito longe da minha vida e eu achava, naquele momento, que ficaria uns dez anos presa. Respondia oito processos e o General Médici, da linha dura que institucionalizou a tortura e o assassinato, ainda estava no poder. Miguel me visitava sempre que podia. Era um sopro de vida para todas nós que estávamos presas.</p>	<p>Muros da prisão de Bangu (como quem olha de dentro dela para o alto). A imagem é “turva” nas bordas.</p> <p>Depois que Lucia fala de Médici, vemos o prédio de Bangu. Em seguida, uma foto de arquivo de jovens presas da época de Lucia é colocada por cima da imagem.</p> <p>Quando ela diz que Miguel era o contato com o mundo jovem, vemos outro local do prédio de Bangu e mais uma vez é colocada por cima da imagem, uma foto de arquivo. Nesta, ela está abraçada com Miguel, ambos de jeans e blusas de cor vinho.</p> <p>(Nessa cena, o mesmo exemplo da sequência em que sobrepõe as</p>	<p>Narração <i>off</i> de Lucia Murat.</p> <p>Sons <i>on</i> ambiente (principalmente, das folhas que balançam com o vento, em Bangu).</p>

		Era o nosso contato com o mundo jovem. Dos três, Miguel foi o que se estruturou mais rápido, e seria, a partir daí, o nosso ponto de equilíbrio.”.	imagens atuais com as polaroides da época da prisão em Bangu).	
137	00:49:07	Não há.	Heitor real na entrevista, dessa vez em pé. E Lucia aparece também, parcialmente, porém de costas. Plano médio.	<p>Voz <i>on</i> de Heitor real na entrevista: “<i>Daí pra onde eu fui?</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Lucia Murat na entrevista: “<i>Pro Brasil.</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>De novo?! (Lucia Murat faz gesto assertivo com a cabeça) Por quê?!?</i>”.</p> <p>Som <i>on</i> ambiente.</p>
138	00:49:13	Não há.	Heitor Jovem/ Caio Blat escrevendo, sentado sobre lençóis (remetendo a uma possível cama) e, ao fundo, imagem de placas com escritos em inglês. Ele para de escrever, deixa o bloco de folhas na cama, olha para a câmera e fala. Posteriormente, após dizer que pensa	Voz <i>on</i> de Heitor Jovem/ Caio Blat (texto de carta): “ <i>Essa minha família é tão ‘tantan’ que quando não recebo notícias por algum tempo, eu fico a pensar que qualquer coisa poderia ter acontecido a vocês. Final do ano eu chego por aí, então vocês tem que escrever agora ou então nunca terão outra oportunidade.</i> ”.

			que qualquer coisa poderia ter acontecido, a imagem aproxima de seu rosto. E, ao final da fala, ele volta a pegar o bloco de papel e deita para trás na cama.	Som <i>on</i> ambiente.
139	00:49:33	Lucia Murat: “Heitor chegou no início de mil novecentos e setenta e quatro. E, em junho, eu saí da prisão. Pouco antes, tinha começado abertura lenta e gradual. A sociedade civil ganhava força e, devo admitir, que fazer parte da elite, ter um excelente advogado e família conectada, voltava a influenciar.”.	<p>Céu e, em seguida, vemos parcialmente a fachada de Bangu. Depois, grades (como de quem vê de dentro de Bangu para o pátio lá fora).</p> <p>Na sequência, vemos o pátio da prisão, visto de cima. Depois, portão com grades na área externa, que faz barulho e se abre (no final desse corredor externo há um segundo portão, que é o principal).</p> <p>E, em seguida, imagem aproximada do portão principal que dá acesso ao mundo externo; e este também se abre (e vemos uma rua).</p>	<p>Narração <i>off</i> de Lucia Murat.</p> <p>Sons <i>on</i> ambiente (som de helicóptero ou avião; sons de grades da prisão; de portões que abrem; etc).</p>
140	00:50:06	Não há.	Heitor real na entrevista, dos ombros à cabeça, ainda plano	Voz <i>on</i> de Heitor na entrevista: “ <i>Fomos em três carros até Bangu. E aí</i>

			<p>médio (porém, mais enquadrado nele), imagem mais “lateral”. Depois que ele fala do calmante que queria dar à Lucia, a imagem vai para lado direito e vemos Lucia Murat sentada ao seu lado, que é finalmente mostrada durante a entrevista. Ela mostra foto para Heitor. Ela tem várias fotos em mãos. Nesse momento, temos um plano detalhe nas mãos dos dois, enquanto veem a foto mencionada.</p> <p>Então, aparece na tela a foto mencionada após Heitor dizer que se lembrava da foto. Continua o áudio da entrevista, apesar disso.</p>	<p><i>voltamos pra casa e você estava numa paranoia tremenda. Daí eu quis te dar um Mandrix. Daí você só dizia ‘eles vão entrar pela janela! Eles vão entrar pela janela!’ e não tomou o Mandrix. Tivesse tomado Mandrix, dormia.”</i> (Eles riem).</p> <p>Voz <i>on</i> de Lucia Murat na entrevista: “<i>Se lembra dessa foto?</i>”. (Ela mostra a foto para ele).</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>Lembro. (Pega a foto nas mãos) Gabi, eu, Aninha, você, Vera e Tupi. E o Jesus.</i>”.</p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia: “<i>Era o que eu tinha feito lá na prisão. Eu odiava esse artesanato.</i>”.</p> <p>Som <i>on</i> ambiente.</p>
141	00:50:50	Lucia Murat: “A única imagem que tenho do dia que saí de Bangu é de um portão imenso e eu ali sozinha, com muito medo, com uma enorme	Máquina de escrever no chão, ante aos portões principais de Bangu; em plano aproximado.	<p>Narração <i>off</i> de Lucia Murat.</p> <p>Som <i>on</i> ambiente e ruído alto dos portões que se abrem.</p>

		expectativa e a minha máquina de escrever. [...]”.		
142	00:51:03	Lucia Murat: “Durante três anos e meio no silêncio da prisão, o mundo foi ficando cada vez mais bonito. Que saudades da praia, da casa e daquela cidade linda onde morávamos. A surpresa foi olhar aquela calçada barulhenta e cheia de carros. Não me lembrava do barulho nem dos carros. Não me lembrava de muita coisa.”.	Vias urbanas de tráfego de veículos.	Narração <i>off</i> de Lucia Murat.  Som <i>on</i> ambiente (tráfego de carros/veículos).  Música com motivos tipicamente cariocas.
143	00:51:35	Não há.	Lucia Murat de costas, no espaço da entrevista. Vemos, em plano fechado, cabelos e ombros; e suas mãos que seguram as correspondências antigas (algumas, com carimbo de censura). Quando começa a ler o postal da namorada de Heitor da época, a imagem vai para seu rosto e o de Heitor, próximos, em plano	Música <i>Araçá Azul</i> , por Caetano Veloso.  Voz <i>off</i> de Heitor real da entrevista: “ <i>Isso é da Bedi. Pra ela ler.</i> ”  Voz <i>on</i> de Lucia da entrevista: “ <i>É para mim. ‘Dear Lucia’...</i> (Ela lê, em inglês, o cartão postal de Bedi, e depois disso, interage com Heitor de novo). <i>Aqui</i>

			<p>fechado de baixo para cima.</p>	<p><i>vocês tavam separados, né?</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>Não sei...</i> (palavra ininteligível)”.</p> <p>Som <i>on</i> ambiente.</p>
144	00:52:09	<p>Lucia Murat: “Não demorou para que todas as declarações de amizade eterna desaparecessem em meio a acusações. Acho que Miguel, fazendo especialização em doenças infectocontagiosas, era mais compreensivo. Ele sempre fez o meio de campo. Heitor foi trabalhar, mas não conseguia mais viver no Brasil, queria apenas dinheiro para voltar pra estrada.”.</p>	<p>Imagem do mar e de paisagens em possível movimento gravado de dentro de carro. Vemos também em sequência a fachada do ‘Sheraton Hotel e Resort’.</p>	<p>Música <i>Araçá Azul</i>, por Caetano Veloso (contínua entre uma cena e outra).</p> <p>Narração <i>off</i> de Lucia Murat.</p>
145	00:52:48	<p>Não há.</p>	<p>Heitor real da entrevista em plano médio. Vemos também – parcialmente – Lucia Murat de costas, no</p>	<p>Voz <i>on</i> de Heitor real na entrevista: “<i>Ai! Sheraton! Ai eu cheirei pó. Não gostava, mas era a noite inteira, de oito às oito... De oito à noite</i></p>

			<p>canto esquerdo da tela.</p> <p>Depois que Heitor diz que nunca quis ficar no Brasil, a imagem fica mais próxima do rosto dele e não vemos Lucia mais.</p>	<p>às oito da manhã...”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Lucia Murat na entrevista: “<i>Mas aí você voltou pro Brasil teoricamente para ficar no Brasil?</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>Não, nunca quis ficar no Brasil. Mas era uma loucura porque o americano chegava lá com dez dólares, eu botava na cueca, dava o cruzeiro pra ele. Aí saía, vendia, pegava mais cruzeiro...</i>”.</p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia Murat: “<i>Ah, porque era a época da inflação, aí o mercado negro era altíssimo?</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>Era altíssimo! Eu ganhava dez mil dólares por mês.</i>”.</p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia: “<i>Não exagera!</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>É lógico! Fiquei um mês. No segundo período diminuiu um pouco. Eu fiquei dois meses. Tanto que era a minha loucura de ir pra Índia.</i>”.</p>
--	--	--	--	--

				Som <i>on</i> ambiente.
146	00:53:36	Lucia Murat: “Hoje, pensando na admiração que sempre tive pelos ‘Beatniks’, pelo fascínio da própria loucura, vejo que naquele momento, apesar de continuar me deliciando com essa leitura, não conseguia mais suportá-la na minha vida. Depois de uma revolução derrotada, eu tentava sobreviver. A falta de limites, de compromisso, os excessos, seriam a partir de agora sob controle. E me afastei. Nos afastamos.”.	Lucia Murat na mesma sala de entrevista, imagem por cima dela, de costas. Ela está sentada lendo um livro. A imagem vai afastando/recuando (do escritório em direção à porta) e abrindo e também perdendo a nitidez até o fechamento da porta do escritório.	Narração <i>off</i> de Lucia Murat.  Música instrumental (toques de violão em tom baixo).  Som <i>on</i> ambiente (inclusive, ruído da porta que fecha).
147	00:54:10	Não há.	Heitor real, na entrevista, plano médio.	Voz <i>on</i> de Heitor real na entrevista: “Ah! <i>Comprei a passagem pro Pacífico! Fiquei dois anos no Pacífico! Comprei uma passagem... Era dessa grossura, a passagem. Nem cabia na barriga...[...]</i> ” (O relato dele continua, transitando para o

				<p>próximo quadro – 148).</p> <p>Som <i>on</i> ambiente.</p>
148	00:54:58	Não há.	<p>Projeção sobre superfície de papel das performances do poeta Chacal em fragmentos do filme Super-8 “OK vs KO”, de 1973, de Luciano Figueiredo e Oscar Ramos. Em determinado momento, ao aparecer do poeta em tela saltando, o ator Caio Blat/ Heitor Jovem surge de trás do papel, rasgando-o e saltando tal qual o poeta.</p>	<p>Voz <i>off</i> de Heitor (continuação do áudio da entrevista do quadro anterior): “[..] <i>Ilha da Páscoa, Taiti, Tonga, Fiji...</i>”.</p> <p>Música <i>off</i> <i>Lather</i>, por Jefferson Airplane.</p> <p>Som <i>on</i> ambiente (inclusive do “rasgar” do papel da projeção e do “cair” do ator no salto).</p> <p>Voz <i>off</i> de Caio Blat/ Heitor Jovem que começa aqui, bem ao final da cena (quando o papel já está rasgado e o ator já saiu de cena), mas pertence ao quadro posterior: “<i>Missionário não pisou aqui fácil não! [...]</i>”.</p>
149	00:54:58	Não há.	<p>Heitor Jovem/ Caio Blat, sem camisa, caderno e caneta em mãos escrevendo enquanto fala. A gravura ao fundo do cenário remete a mata/selva. A</p>	<p>Voz <i>on</i> de Heitor Jovem/ Caio Blat, em continuação ao áudio iniciado em <i>off</i> no quadro 148 (provável texto de carta): “<i>Nego traçou foram logo onze franceses, o que deixou a turma de preto bem apreensiva até o século</i></p>

			<p>iluminação é um pouco escura, plano médio. Na metade da fala, o plano abre. Vemos inclusive uma palmeira cenográfica no canto; e o ator brevemente olha para a câmera e depois volta a escrever.</p> <p>Ao final da fala, o ator olha para frente, guarda o caderno embaixo do braço.</p>	<p><i>passado, mas em compensação, agora são mais de mil e cem – estatística popular, não confirmada pelo IBGE (ele olha para a câmera para falar isso, sobre a estatística) – tipos só de protestantismo. E se eu, por exemplo, chegar com a minha igreja ‘o último santo da reencarnação do sétimo dia de Heitor’, a vila toda se reúne pra construir o templo, fazendo ainda uma ‘intera’ para o material.”.</i></p> <p>Som <i>on</i> ambiente (inclusive dos sons da caneta ao escrever).</p> <p>Ao final, um breve momento da música <i>off</i> da trilha sonora do filme <i>Tabu</i>, que transita para o quadro 150.</p>
150	00:55:41	Não há.	Trecho do filme <i>Tabu</i> , de F. W. Murnau. (Cena dos homens da tribo pescando).	Trilha sonora ( <i>on</i> ) do filme <i>Tabu</i> , de F. W. Murnau, por Hugo Riesenfeld.
151	00:56:05	Não há.	Heitor real na entrevista; plano médio.	Voz <i>on</i> de Heitor real na entrevista: “ <i>Tem um filme maravilhoso, não sei se você já assistiu... Acho que foi o primeiro filme a ser feito no mundo... Tapu... Um alemão.</i> ”.

				<p>Voz <i>off</i> de Lucia Murat na entrevista: “<i>Tabu</i>.”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>É... Mas eu melanésia é Tabu com P, Tapu</i>.”.</p> <p>Trilha sonora do filme <i>Tabu</i>, de F. W. Murnau, por Hugo Riesenfeld (mais baixo, claro).</p> <p>Som <i>on</i> ambiente.</p>
152	00:56:22	Não há.	<p>Cachoeira em preto e branco (do filme <i>Tabu</i>), que é projetada sobrepondo o corpo de Heitor Jovem/Caio Blat que está em cenário de mata, fingindo tomar banho de cachoeira nas águas projetadas. A imagem da água ‘faisca’ na projeção, quase parecendo real.</p>	<p>Trilha sonora (<i>off</i>) do filme <i>Tabu</i>, de F. W. Murnau, por Hugo Riesenfeld. Não apenas música, mas também os sons (inclusive da cachoeira) de ruídos.</p> <p>Som <i>on</i> ambiente e som de projetor.</p>
153	00:56:45	Não há.	<p>Heitor Jovem/ Caio Blat em cenário “mata/selva” (percebe-se mar ao fundo). Ele lê livro. Fecha o livro. Começa a falar. Vez ou outra olha para a</p>	<p>Voz <i>on</i> de Heitor Jovem/Caio Blat: “<i>O livro da Doutora Mead sobre os hábitos samoanos é realmente muito interessante. Apesar de ter se tornado completamente obsoleto. Mas é bom lê-lo,</i></p>

			<p>câmera. O plano começa mais aberto num plano mediano, que depois se torna mais fechado no ator.</p>	<p><i>pois compreende-se muito do que está se passando hoje em dia. Me sinto muito leve aqui, andando de 'lava-lava' e camiseta, de baixo pra cima. Só que às vezes as crianças se tornam um pouco excessivas em sua curiosidade e número. Só faltando levantar meu 'lava-lava' pra ver se o meu é igual o delas."</i></p> <p>Som <i>on</i> ambiente (inclusive do gestual, do fechar do livro, etc).</p>
154	00:57:18	<p>Lucia Murat: "Se Tabu, o filme, foi o sonho do paraíso perdido, Margaret Mead foi o começo do meu sonho que se fez possível. Quando as meninas da minha idade queriam casar, eu queria ser uma intelectual em Paris com muitos amantes. Como Simone de Beauvoir, é claro. Que por sua vez tinha atrás de si, mulheres como Margaret Mead. A partir de um longo trabalho de entrevistas realizadas nos anos vinte com</p>	<p>Trecho do filme <i>Tabu</i>, de F. W. Murnau.</p> <p>(Cenas de festividades ou rituais de passagem da tribo).</p>	<p>Narração <i>off</i> de Lucia Murat.</p> <p>Trilha sonora (<i>on</i>) do filme <i>Tabu</i>, de F. W. Murnau, por Hugo Riesenfeld. Não apenas música, mas também os sons e ruídos (tambores tocados, danças etc).</p>

		<p> jovens de Samoa, Mead concluiu que a passagem para a adolescência nos mares do sul era uma transição tranquila. E não marcada por confusões emocionais, como no puritano Estados Unidos da época. Sua tese virou bandeira que permitiu às feministas agirem em nome da ciência, pedindo liberdade sexual e direitos iguais. Quando chegaram os anos sessenta, ninguém mais queria ser ‘mulherzinha’. Enquanto Heitor viajava pelos mares do sul, eu começava meu primeiro filme e Miguel iniciava uma carreira acadêmica.”. </p>		
155	00:58:17	Não há.	Heitor jovem/Caio Blat semi-deitado (em cama, talvez, ou algo parecido), escrevendo e falando (no final, ele pausa de escrever e apenas fala). Na parede frontal desse	Voz <i>on</i> de Heitor Jovem/Caio Blat (texto de carta): “ <i>E como eles todos ficavam contentes quanto mais eu bebia, fui virando, até entrar num estado de torpor – apesar de total lucidez – . Quando Pensei que ia acabar</i>

			cômodo há a projeção de uma tenda com desenhos tribais (talvez para sugerir que o local onde está o ator está coberto por essa tenda). O plano é aberto e ao final fecha no rosto do ator.	<p><i>a festa, eles começaram a cantar as mais lindas canções, onde todos participavam; de umas três ou quatro vezes, total liberdade. O som perfeito me tocou profundamente. Dava vontade era de chorar.”.</i></p> <p>Som <i>on</i> ambiente (gestual, escrita etc).</p>
156	00:58:52	Não há.	Heitor real, na entrevista; plano médio.	<p>Voz <i>on</i> de Heitor real na entrevista: “<i>Todas as ilhas do Pacífico eu fiz descalço, com lava-lava. E uma malinha desse ‘tamainho’ que a mamãe me deu.”.</i></p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia na entrevista: “<i>E o que que tinha na malinha?”.</i></p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>Um cortador de unha, um lenço...”.</i></p> <p>Som <i>on</i> ambiente.</p>
157	00:59:04	Não há.	Plano fechado em parede com cartas sendo projetadas sobre. Segue uma panorâmica para o lado esquerdo e em	<p>Ruídos <i>on</i> ambiente (e ruídos de gestos e de caneta escrevendo sobre papel).</p> <p>Voz <i>off</i> de Heitor Jovem/</p>

			<p>determinado momento, vemos o ator de lado, escrevendo sobre a escrivãzinha no canto direito do quarto, enquanto fala. Vemos também um abajur e mais projeções de escritos de cartas nas outras paredes (e também sobre o ator e objetos cênicos), quando o plano passa a ser aberto; e há também uma poltrona no canto direito mais à frente do quadro. Ao final da fala, o ator bufava e olha o papel.</p>	<p>Caio Blat (texto de carta): “<i>Sidney. As coisas estão bem mudadas. Principalmente, no campo matrimonial. Todos os amigos do tempo de Londres já se casaram.[...]</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor Jovem/Caio Blat (texto de carta e continuação da fala <i>off</i>): “<i>Greg e Gemina estão esperando o segundo bebê e moram num chalé nas montanhas. Agora, o Robert, às portas do casamento. Depois de viver dois anos com Gina, que por sinal está barrigudinha de cinco meses, resolveram se casar no domingo que vem.</i>”. (Ele bufava, ao final).</p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia Murat na entrevista, que é áudio pertencente ao quadro seguinte, 158, mas que inicia aqui, nos últimos segundos da cena de Caio Blat: “<i>Você não se sentiu sozinho?</i>”.</p>
158	00:59:52	Não há.	<p>Heitor real em entrevista; plano médio. Ao final acende cigarro e parece estar com uma expressão um pouco triste.</p>	<p>Voz <i>on</i> de Heitor real na entrevista: “<i>Senti meio distante do Robert mesmo, que era meu grande amigo...</i>”.</p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia na entrevista: “<i>Conhecer uma</i></p>

				<p><i>... pessoa e casar...”.</i></p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>Ah, tive várias chances, mas queria atravessar a Índia a pé. ‘Ants in my pants’... É uma expressão que eu adoro. Que agora acabou. Não quero nem ir à Petrópolis. Santo Cristo é o mais longe que eu vou.</i>”.</p> <p>Som <i>on</i> ambiente.</p>
159		Não há.	<p>Heitor jovem/Caio Blat no quarto da escrivania com os escritos de cartas projetadas, como no quadro 157. A diferença é que à direita se projeta também parte de um envelope e agora se consegue notar uma pia antiga de cerâmica trabalhada numa parede lateral. O plano é aberto e o ator está em pé, reflexivo. Também olha vez ou outra para a câmera. Em determinado momento, ele acende um cigarro e o plano aproxima um pouco. Mais para o final, temos um <i>close</i> em seu</p>	<p>Voz <i>on</i> de Heitor Jovem/Caio Blat (texto de carta): “<i>Bebi feito um gambá, mas até que não passei vexame. Só dancei um pouquinho depois que eu comecei a tomar umas tequilas. Foi engraçado ver todo grupo de Londres junto outro vez. As pessoas atravessam experiências distintas, depois fica difícil comunicar como nos velhos tempos. Eu tenho me achado extremamente pesado às vezes, talvez por ter a impressão de que as pessoas esperam alguma coisa de mim. Ou talvez seja pura paranoia. No fundo, no fundo, eu acho que não.</i>”.</p> <p>Som <i>on</i> ambiente (e gestual etc).</p>

			rosto.	Voz <i>over</i> de Lucia Murat no final da cena, que depois será continuada na cena seguinte da qual faz parte: “ <i>Você fala isso assim... Você tava sempre com a cabeça feita. Estar sempre com a cabeça feita era o que?</i> ”.
160	01:01:16	Não há.	Heitor real em entrevista; plano médio. Ele se movimenta mais gestualmente, apesar de ainda sentado. A câmera está ligeiramente mais “trêmula” também.	Voz <i>on</i> de Heitor na entrevista: “ <i>Era o mescal. Tinha dentro da costura da bolsa. Tinha uma porção lá. Eu tirava, cortava, um quarto, comungava de manhã... E dá uma energia... Uma energia...</i> ”.  Voz <i>off</i> de Lucia Murat na entrevista: “ <i>Isso e mais o...(palavra ininteligível).</i> ”  Voz <i>on</i> de Heitor: “ <i>Também! Também!</i> ”.  Som <i>on</i> ambiente (inclusive ruídos de fora da locação).
161	01:01:43	Não há.	Mãos de Heitor Jovem/ Caio Blat escrevendo (plano detalhe) e atrás dele, há o que parece ser uma janela como que em movimento, talvez	Voz <i>on</i> de Heitor Jovem/ Caio Blat: “ <i>Bilpin, setembro de setenta e sete. A coisa mais preciosa que possuo nesse momento é a minha liberdade. É a certeza de poder sair de qualquer</i>

			<p>para dar a impressão de se estar de dentro de um veículo numa estrada, embora seja muito abstrata e lírica essa cena, e embora seja uma projeção.</p> <p>Depois, a imagem vai subindo em direção a seu rosto. Em determinado momento, o ator pára de escrever e olha para a câmera. Então, a imagem segue para detalhe lateral da projeção de paisagem e sai do ator. Temos imagens em movimento, e percebe-se um céu mais azul.</p> <p>Metade do rosto do ator surge; e mais projeções surgem também. A leve panorâmica para direita vai seguindo até estarmos com a outra metade do rosto do ator, no canto oposto. O ator então sai da cena, embora sua voz continue ainda por algum momento. Até que o ator reaparece, num quadro mais aberto, num plano médio, com as projeções em</p>	<p><i>quebrada sem ter que dar satisfação à 'personi'. Não a venderia por nada neste mundo. Bem, retiro o que escrevi, pois como dizem, todo homem tem seu preço, mesmo apesar de eu não estar a venda. Essa liberdade que me mantém indo. Se a perdesse agora, perderia a razão de viver. Eu sinceramente não sei a que está me dirigindo essa liberdade ou essa ânsia pela liberdade. Mas a ideia dela me alimenta, estimula, me faz levantar da cama nessas manhãs frias. Talvez esteja me carregando para um total incapacidade de conviver socialmente. A solidão é dura. Dizem que o homem é um animal puramente social. Vou ver se ponho isso à prova.”.</i></p> <p>Som <i>on</i> ambiente de ruídos das paisagens em movimento, do vento, de sons que lembram de forma muito abstrata e indefinida os sons de estrada (e gestual, respiração, caneta etc).</p> <p>Música com toques suaves, com violão.</p>
--	--	--	--	---

			movimento atrás de si. Ao término da fala, ficamos apenas com o plano das projeções.	
162	01:02:55	Não há.	Heitor real em entrevista; plano médio. Ele está acendendo cigarro.	<p>Voz <i>off</i> de Lucia na entrevista: “<i>Aí você falou que você fez isso, né? Você fez treze mil quilômetros em três semanas na Austrália. Isso porque você não parou, né?</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor na entrevista: “<i>Não parei...</i>”.</p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia: “<i>Você não viu nada...</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>Vi estrada.</i>”.</p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia: “<i>E a cortiça era isso: andar.</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>On the road...</i>”.</p> <p>Som <i>on</i> ambiente e gestural (acender do cigarro etc).</p>
163	01:03:11	Não há.	Heitor Jovem/ Caio Blat (do ombro à cabeça) a frente e	Voz <i>on</i> de Heitor Jovem/ Caio Blat: “O governo aqui paga uma pensão aos

			<p>paisagem ao fundo de plano aéreo em movimento rápido pelos campos e montanhas australianos (essa imagem de paisagem pertence ao filme <i>Samson and Delilah</i>, de Warwick Thornton. O ator fala (texto de carta), mas está em desfoque, enquanto a paisagem (provavelmente de cenário de projeção) está nítida. Mas aos poucos (da metade para o final), o ator vai se tornando nítido e a paisagem, desfocada. Sugere-se movimento nos cabelos do ator, como se houvesse vento.</p>	<p>aborígenes, que eles imediatamente vão e torram tudo em birita, ficando completamente ébrios, enquanto as mulheres se prostituem. Mas o país vai em frente e mantém a Austrália no futuro, pois o urânio abunda. Apesar das passeatas, vão começar a explorar a terra de ninguém, como os aborígenes chamam os grandes campos de urânio.”.</p> <p>Som <i>on</i> ambiente.</p>
164	01:03:34	<p>Lucia Murat: “Muitos filmes sobre os aborígenes foram feitos nesses últimos anos. Histórias de massacre, de preconceito e isolamento. Neles, a mesma sensação que experimentei na reserva indígena no Brasil e que a cultura derrotada não</p>	<p>Trecho de filme <i>Samson and Delilah</i>, de Warwick Thornton. (Carro na estrada, jovens aborígenes em carro, paisagem vista de dentro do carro e depois um paisagem aérea de um campo australiano, que dará transição na cena seguinte, com a diferença de que será projetado).</p>	<p>Narração de Lucia Murat.</p> <p>Trilha sonora (<i>on</i>) Nightblindness (trilha de <i>Samson &amp; Delilah</i>), de David Gray, por Troy Cassar Daley (e ruídos do filme também).</p>

		<p>consegue sobreviver à decadência, à bebida e à prostituição. Mas cinema tem também informações exemplares, como o fato de que esse filme australiano, que ganhou um prêmio importante em Cannes, ter sido feito por um jovem aborígene. Pelos meus cálculos, ele teria uns três anos quando Heitor cruzou as terras de ninguém.”.</p>		
165	01:04:45	Não há.	<p>Heitor Jovem/ Caio Blat à frente em plano médio e projeção atrás e sobre ele das imagens aéreas de paisagem do filme <i>Samson and Delilah</i>, de Warwick Thornton. O ator fala enquanto olha para a câmera.</p>	<p>Voz <i>on</i> de Heitor Jovem/ Caio Blat (texto de carta): “<i>Saí de Post Highlands já com o difícil sol do meio dia. Depois de algum suor, para o jipe de um engenheiro inglês que seguiu cem quilômetros e entrou numa quebrada no meio de parte alguma. E continuei à ‘pié’. Mais uns quilômetros e para-me um (palavra ininteligível) branco, levantando um tufão de poeira; gagueja o duro (palavra ininteligível) de aparência escocesa. (Ele imita as expressões em inglês que o homem disse).[...]’</i>”.</p>

				<p>Leve música (<i>off</i>), provavelmente da trilha sonora do filme <i>Samson and Delilah</i>.</p> <p>Som <i>on</i> ambiente.</p>
166	01:05:10	Não há.	É continuação da sequência 165. Aqui, só temos a projeção do asfalto da estrada, em imagem turva. O ator não está em quadro.	Voz <i>off</i> de Heitor Jovem/Caio Blat (continuação da fala do quadro 165): “[...] <i>Estava terminando de beber a sua décima segunda cerveja, acelerou a banheira até setenta milhas por hora, dizendo ser assim a única maneira de evitar as costeletas</i> (Mais expressões em inglês, imitando o homem escocês).”.
167	01:05:23	Heitor Jovem/Caio Blat (continuação da fala dos quadros 165 e 166): “[...] <i>Nisso, pintaram umas pedras na estrada, não sei vindas de onde, talvez da lua. O velho caiu na besteira de frear e o carro avançava de lado em duas rodas, deslizando suavemente pelas coloradas areais</i>	O ator volta à tela, sentado, escrevendo e não fala. Atrás há a projeção de deserto Australiano em continuação à sequência iniciada no quadro 165. Em determinado momento, quase ao final da fala, o ator desaparece de novo, e temos uma imagem nítida (não mais projetada) do deserto e da estrada, como se fosse um chão em movimento; aí	<p>Narração <i>off</i> de Heitor Jovem/Caio Blat.</p> <p>Som <i>off</i> de estrada e freio.</p> <p>Som <i>on</i> ambiente e gestual.</p>

		<i>de Great Lizard.</i> ”.	temos um efeito que remete ao “frear” de um veículo e a imagem entorta como um carro que “capota”. Depois vem um efeito em ‘branco’ por toda a tela e corta.	
168	01:05:43	Não há.	Heitor Jovem/ Caio Blat no canto direito do quadro, lateralmente, e projeção “estourada” de branco. A projeção está na parede ao fundo do ator e também sobre ele e dão a sensação de uma perspectiva diagonal do espaço mostrado. Percebe-se que as projeções mostram sombras, iluminação de janelas sobre paredes brancas de corredores de hospital (e em alguns momentos, as portas dos quartos de hospital, com suas camas e também as silhuetas de funcionários pelos corredores), e o ator, enquanto caminha alguns poucos passos, reproduz sua fala de possível texto de carta. Quando começa a falar sobre a defesa de que a esquizofrenia não deva	Sirene <i>off</i> de ambulância.  Som <i>on</i> do ambiente do ator.  Voz <i>on</i> de Heitor Jovem/ Caio Blat: “ <i>O ego e o selfie, em inglês. Um que se apega com todas as garras à vida e o outro que quer conhecer o eterno, divino. Foram segundos altamente esquizofrênicos. A esquizofrenia não é uma doença e não deve ser curada clinicamente. Nada mais é do que uma susceptibilidade maior em direção ao eterno. Uma vida em êxtase. Como Deus deu a Adão.</i> ”.

			ser tratada, o ator olha diretamente para a câmera. Plano médio.	
169	01:06:18	Não há.	Plano detalhe de mãos de Lucia numa pilha de cartas que estão em seu colo. Depois da primeira fala de Lucia, vemos uma parte da mão de Heitor real a segurar uma caneca verde e a mão de Lucia a mostrar carta. Plano detalhe da mão de Heitor a segurar uma carta, enquanto ele cita a mãe. Quando Lucia diz que ele não contaria as coisas ao Miguel por carta, temos um plano detalhe do rosto de Heitor na altura dos olhos, de perfil, e logo em seguida um zoom em recuo que abre a imagem para um plano médio em que conseguimos ver Heitor e Lucia também, ao seu lado (que o encara), ambos sentados, conversando no espaço da entrevista (Heitor bebe algo na caneca).	<p>Som <i>on</i> ambiente e ruídos dos gestos.</p> <p>Voz <i>on</i> de Lucia em entrevista: “<i>Mas as cartas são muito diferentes das suas lembranças, né? Elas são todas caretinhas e tal...</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor na entrevista: “<i>É, mamãe, né? Tudo pra mamãe.</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Lucia: “<i>É, mesmo pro Miguel, você não mandaria pro Brasil contando o que você tava fazendo.</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>Não! Miguel contava tudo!</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Lucia: “<i>Mas não em carta?</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>Não.</i>”.</p>

170	01:06:28	Não há.	<p>Heitor Jovem/ Caio Blat no cômodo da escrivaninha e pia de cerâmica (onde antes eram projetadas as cartas sobre as paredes). A poltrona está agora ao fundo, onde o personagem está sentado. Ao lado, há o abajur. Não há projeções de cartas/escritos dessa vez, mas há a projeção de uma foto de Miguel em preto e branco (foto de arquivo) na parede branca principal e frontal à direta do espaço. O ator fala, olhando em direção à câmera. Em determinado momento, ao dizer que gostaria de escrever uma carta séria, ele chega a pegar o papel, mas não escreve. E quando ele fala do pequeno detalhe que o impede de cometer tais comentários, o plano aproxima mais em seu rosto. Ao final, temos um destaque em seu rosto com close.</p>	<p>Voz <i>on</i> de Heitor Jovem/ Caio Blat (texto de carta): <i>“Miguel, imagino que com toda essa labuta que estás atravessando, deves encontrar dificuldade até pra mijar. Mas como diz o filósofo cabeçaço, o trabalho enobrece, enriquece e enlouquece. Gostaria de lhe escrever uma carta séria também falando do meu trabalho, das possibilidades de expansão do mesmo... Mas há um pequeno detalhe que me impede de cometer tais comentários... É o fato de que eu não estou trabalhando. É isso aí. Não consigo imaginar razão mais apropriada. Mas então eu devia falar sobre a minha ânsia e busca da necessária função da labuta (sorri). Mas nem mesmo sobre esse vago sentimento encontro concreto o suficiente para cimentar essas duras linhas. Então, eu vou continuar me mexendo, meio perdido, feito barata tonta.”.</i></p> <p>Som <i>on</i> ambiente.</p>
171	01:07:43	Lucia Murat: “Meu pai já tinha morrido quando Miguel, que tinha o mesmo nome e a	Sequência de várias fotos de arquivo em preto e branco do pai de Lucia Murat no hospital em que	<p>Narração <i>off</i> de Lucia Murat.</p> <p>Música suave com toques de</p>

		<p>mesma profissão, defendeu a sua tese de Mestrado. Na dedicatória, a opção pela saúde pública.”.</p>	<p>trabalhava, muitas vezes com equipe ao seu lado ou fotografias mais formais, em grupo ou em apresentações.</p> <p>Depois delas, temos a imagem de arquivo do documento da dissertação de Mestrado de Miguel, onde se lê: “Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Medicina Social/ UERJ, sob orientação do professor Nelson Moraes.</p> <p>Agradecimentos: A meu pai e a um grupo de amigos que me possibilitaram um sonho infantil de uma medicina romântica, bela e pura. E por me fazerem acreditar numa medicina como arma de luta a favor do povo. Miguel Murat Vasconcellos.”.</p>	<p>violão.</p>
172	01:08:11	Não há.	<p>Imagem (de arquivo) caseira de vídeo com Miguel. Ele fala, mas não ouvimos, pois o vídeo está sem o áudio. Primeiro há um close em seu rosto,</p>	Não há.

			depois a imagem recua o <i>zoom</i> para plano médio. Está sentado próximo a uma janela, de branco, assim como a parede. Ele sorri.	
173	01:08:25	Não há.	<p>Plano detalhe de mãos de Lucia e Heitor, (com várias fotos em mãos) que estão conversando sobre fotos antigas, na sala da entrevista.</p> <p>Ao dizer “É”, a imagem sai das mãos para o rosto de Heitor. E depois, vemos Lucia ao seu lado. Em seguida, a imagem volta ao plano detalhe das mãos de Heitor segurando as fotos. Detalhe em uma foto com Miguel e aí começa o áudio da voz de Miguel (possivelmente de gravação de telefone). Outras fotos de família também passam pelas mãos de Heitor.</p>	<p>Voz <i>on</i> de Lucia em entrevista: “<i>E essa aqui ó, é de nós três.</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor na entrevista: “<i>Uma barba horrível...</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Lucia: “<i>Você tá com uma cara de guru aí, né?</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>É...</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor, outra vez: “<i>Mas tem tempo isso aí também! Todo mundo de cabelo preto...</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Lucia: “<i>Sim, de cabelo preto e Julia neném.</i>”.</p> <p>Áudio (<i>off</i>) de <b>Miguel</b> (de arquivo/ parece ser de telefone, pois logo ao final temos o ruído de “ocupado” e do “cair” da ligação): “<i>Oi,</i></p>

				<p><i>Lucia! É Miguel. Telefono pra falar as notícias da consulta... Enfim, tá tudo bem. Abraço!”.</i></p> <p>Som <i>on</i> ambiente.</p>
174	01:09:08	<p>Heitor Jovem/ Caio Blat (texto de carta): “Estou chegando do correio agora, onde deposei nove embrulhos. Todos endereçados praí. São lembrancinhas de Natal, mas que devem chegar aí só na Páscoa... Ou talvez, pro Natal do ano que vem. Devem também chegar em pedacinhos, mas não faz mal; o que importa é o ato, pra que vocês saibam que eu não me esqueço de vocês. Queria que a senhora mandasse a lista dos que chegaram por inteiro. Hoje passei o dia rodando feito peru pelo centro de Sidney, me</p>	<p>Heitor Jovem/ Caio Blat no cômodo da escrivaninha/cartas na parede. Plano aberto. Carta projetada nas paredes; e o ator está sentado no braço da poltrona (posteriormente com a perna cruzada), sorrindo, enquanto escreve na escrivaninha próxima e acende cigarro. Quando a narração diz que as lembrancinhas chegarão na Páscoa, o plano se torna médio. O plano abre mais uma vez (no momento em que a narração diz que a mãe liste o que chegou inteiro).</p>	<p>Narração <i>off</i> de Heitor Jovem/ Caio Blat.</p> <p>Som <i>on</i> ambiente e ações gestuais.</p> <p>Som <i>off</i> de buzina de veículo, que atravessa para o quadro posterior (175).</p>

		deixando levar pelos enormes cardumes humanos. [...]”		
175	01:09:51	Heitor Jovem/Caio Blat (texto de carta), em continuação da narração do quadro 174: “[...] Estava me despedindo dos grandes centros, onde as pessoas se sentem protegidas por edifícios e gente à beça procura saber nas lojas o preço da própria frustração. É caro, muito caro, mas não tem problema, pois trabalharei dobrado, venderei o anel de formatura do papai, penhorarei, se for preciso, a própria esposa. Mas acaba de passar uma moça linda. Linda como somente as aves do paraíso o são também.”.	Continuação do quadro anterior, mas em outro cenário, que transita para este através do som de buzina de veículo. Heitor Jovem/Caio Blat , em plano médio. Há uma projeção sobre ele e sobre a parede atrás, que remete a algo “urbano/movimentado” com paisagens de cidades.  Ao final, quando a narração cita uma moça linda, o ator parece mirar o olhar para algo fora do quadro e então sai de cena.	Narração <i>off</i> de Heitor Jovem/Caio Blat.  Som <i>on</i> ambiente.  Som <i>off</i> de buzina de veículo, que atravessa do quadro anterior para este (e outros ruídos que remetem a algo urbano e movimentado).
176	01:10:20	Não há.	Heitor real em entrevista; plano	<b>Observação:</b> nesse diálogo, o tempo todo eles se

			<p>médio.</p>	<p>interrompem/falam por cima um do outro.</p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia Murat em entrevista: “<i>Só pro final... Depois da Austrália, você volta pra índia e tal...</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor em entrevista: “<i>Fui pra Nova Zelândia...</i>”.</p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia: “<i>Nova Zelândia, quer dizer... Cortou...</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>Trabalhei muito. Você cortou do filme, mas eu construí um galpão de abóboras com as minhas mãos. Fiquei tão orgulhoso!</i>”.</p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia: “<i>É... cortou de lá...</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>Você cortou, né?</i>”.</p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia: “<i>Cortei... Cortei...</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>Logo</i></p>
--	--	--	---------------	---

				<p><i>quando eu trabalho...”.</i></p> <p>Som <i>on</i> ambiente.</p>
177	01:10:45	Não há.	<p>Heitor Jovem/ Caio Blat sentado, escrevendo, com uma janela ao seu lado (grande e fechada; e ele está sentado em cima da “moldura” dela) e fumando. Em determinado momento, o plano fecha em seu rosto.</p>	<p>Som <i>on</i> ambiente (gestual, escrita etc).</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor Jovem/ Caio Blat (texto de carta): “<i>Já poderia dizer que estou no Oriente. E dessa vez estou entrando pela porta dos fundos. De mansinho, para evitar o choque cultural. Na minha geografia, considero essas ilhas, as Molucas, como ponto extremo do Oriente, a Turquia sendo o outro extremo, a porta da frente. Cheguei aqui tranquilo. Sem ter de paquerar barco. Chega desses papos de complicar. Saí do mijo. Ainda me sobra uns trocados. E se eu puder chegar nas Índias, tudo bem. Só quero atravessá-la à pé. Fim de papo. Amor, Heitor.</i>”.</p> <p>Voz <i>off</i> de Heitor real em entrevista, que começa aqui e transita para a próxima cena (quadro 179): “<i>Daí eu cheguei nas Molucas, fui preso.</i>”.</p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia em entrevista, também</p>

				<p>pertencente à próxima cena: “<i>De novo?</i>”.</p> <p>Voz <i>off</i> de Heitor real em entrevista (pertencente à próxima cena): “<i>Aeronáutica.</i>”.</p>
178	01:11:44	Não há.	Heitor real em entrevista (plano médio).	<p>Voz <i>on</i> de Heitor em entrevista, continuando o diálogo que começou apenas em áudio ao final do quadro 177: “<i>Quando eu cheguei na prisão, era uma casa enorme, com um sargento me servindo, todo uniformizado, me dando comida. Pensou que eu era um espião americano, uma coisa assim ‘granfina’, né? E aí ele chegou logo e perguntou ‘Do you read Playboy magazine?’. Daí eu falei ‘I gotta have Alcoran’. Daí ele ficou... (faz gesto feliz) Ele fumava aquele cigarro de cravo, um atrás do outro numa piteira que era um dente de uma baleia. Um atrás do outro... um nervosismo...</i>”.</p> <p>Som <i>on</i> ambiente.</p>
179	01:12:22	Não há.	Heitor Jovem/Caio Blat, em plano médio, escrevendo em folha de bloco, num	Sons e ruídos <i>onde</i> natureza (tais como grilo e pássaros, por exemplo).

			<p>ambiente aparentemente noturno, pelo que a iluminação quer sugerir. Parece remeter à natureza/mata. Não se vê mais do que ator, entretanto, com umas projeções disformas e verdes sobre si e um espaço escuro atrás de si, com sombras como as que estão sobre o rosto do ator. No final, quando já temos o áudio da entrevista do próximo quadro aparecendo, o ator olha fixamente por alguns segundos para a câmara.</p>	<p>Sons <i>on</i> ambiente e gestual (caneta etc).</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor Jovem/ Caio Blat (texto de carta): “<i>Ujung Pandang, abril de setenta e oito. Há uma semana não vejo homem branco e minha altura é bem mais saliente que a vigente. Então resolvi ir para Bali amanhã, pois esta ilha é muito visada por australianos, deixando eu de ser o centro das atenções.</i>”.</p> <p>Voz <i>off</i> de Heitor real em entrevista (áudio pertencente a próxima cena): “<i>Depois fui pra Bali, que eu tive aquele momento maravilhoso... Satyananga... [...]</i>”</p>
180	01:12:56	Não há.	Heitor real em entrevista (plano médio).	<p>Voz <i>on</i> de Heitor real em entrevista (continuação do áudio iniciado no quadro 179): “[...] <i>Dos ‘blue minis’. Eu te falei, né?</i>”.</p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia em entrevista: “<i>Ah... Falou?</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>Falei.</i>”</p>

			<p><i>Não vou repetir que é feio.”.</i></p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia: <i>“Pode repetir, que eu não me lembro.”.</i></p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: <i>“Eu cheguei em Bali, tava um alvoroço que uma japonesa tinha comido oito blue minis, morreu.”.</i></p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia: <i>“Que que é blue mini?”.</i></p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: <i>“É... o cogumelo mais poderoso mundo. É uma concentração de ser... (coloca as mãos na cabeça para tentar lembrar) Ai... Como é que é o nome da substância? Meu Deus céu... Fugiu agora. Que ele contém... Ele é azul, azulzinho. Blue mini. Daí eu pedi doze. Aí fui pra praia, Aqueles... Todo mundo nu... Não bateu. Daí eu voltei no dia seguinte. É omelete que eles falam. Pedi um omelete com vinte quartos. Daí que eu senti que ia bater, eu subi a montanha mais alta e fiquei lá. E daí eu tive o satyananda, que é a união de todas as coisas. Mas aí chegou a noite, passou o efeito, voltei ao ego (ri). De</i></p>
--	--	--	--

				<p><i>volta ao ego</i>”.</p> <p>Som <i>on</i> ambiente.</p>
181	01:14:17	Não há.	<p>Heitor Jovem/ Caio Blat e projeção disforme. Ele está com os olhos ligeiramente fechados, como quem está drogado, ‘confuso’. As projeções disformes atrás de si também intensificam essa intenção, a luz em seu rosto é pouca. Plano fechado.</p>	<p>Voz <i>off</i> de Heitor real na entrevista do quadro 180, que fica como áudio aqui também: “[...] <i>Satyananda. A união de todos os seres. Tudo é uma coisa só. Você move o braço, a lua se move. Tudo tá interligado.</i>”.</p> <p>Som <i>off</i> com toques metálicos, “aguados”, disformes... etc.</p>
182	01:14:40	Não há.	<p>Heitor real em entrevista. Plano médio.</p>	<p>Voz <i>on</i> de Heitor real em entrevista, continuando a história: “[...] <i>É o que os gurus buscam, né? E que eu pensava que a droga podia levar, né...</i> (ele pausa reflexivamente um pouco, em silêncio, olhando para baixo).”.</p> <p>Som <i>on</i> ambiente.</p>
183	01:14:55	Lucia Murat: “A primeira internação de Heitor foi bem depois, ao fim de sua longa viagem.	<p>Imagem turva de postes e árvores e prédios, como se fosse vista pelos olhos de alguém que corre ou que está em situação</p>	<p>Narração <i>off</i> de Lucia Murat.</p> <p>Sons <i>off</i> e <i>on</i> de respiração cansada, pessoa esbaforida, passos de corrida, sirenes,</p>

		<p>Miguel e eu não queríamos, até que o médico psicanalista que eu respeitava me disse: ‘Você quer saber o que? Se eu deixo um cliente meu se jogar pela janela ou jogar alguém? Não, não deixo.’. Restava, e a partir daí restou sempre, a última e impossível pergunta a ser respondida. Como saber se o momento tinha chegado? Durante os próximos anos fomos obrigados a decidir inúmeras vezes que momento seria esse. E cada vez mais exigíamos menos indícios. Difícil equilíbrio, impossível a certeza.”.</p>	<p>de confusão mental. A imagem é torta, às vezes está no chão, às vezes ao lado ou para o alto.</p> <p>Depois, a imagem chega a uma ambulância, que é aberta por uma mão. O olhar da câmera está da perspectiva da pessoa que é colocada nessa ambulância, que vê, com confusão, aqueles que o colocam nela e a rua lá fora também através das frestas da janela.</p> <p>Quando a narração de Lucia se questiona sobre quando saber que o momento tinha chegado, a imagem passa a ter a perspectiva de quem está vendo a ambulância no carro de trás desta. E essa perspectiva tem nitidez de imagem (aqui não é turva). Vemos o trânsito, os carros na rua e os prédios. A ambulância entra em um prédio, passa pela guarita, indicando estar entrando em clínica médica e vai</p>	<p>veículos e trânsito; e também outros diversos ruídos.</p>
--	--	---	--	--

			para o estacionamento desse local.	
184	01:15:46	Heitor Jovem/ Caio Blat: “É uma pena que sejamos fracos e tenhamos que banir drogas como o ópio. É de um valor medicinal incomparável. Rara a velha chinesa que não a usa como relaxante. Mas deixa pra lá porque não sou médico e como ser humano sou facilmente induzido ao vício. Não gostaria de terminar como De Quincey, ingerindo dez gramas diárias. Diga ao papai que ele tem toda razão de não entender minhas cartas, pois eu mesmo tento lê-las após ter escrito e pouco entendo do que quero dizer.”.	Heitor Jovem/ Caio Blat fumando em um quarto, sentado, com as pernas cruzadas. Há cinzeiro, folhas de papel e luminária próximos ao ator. Depois, ele deita. A iluminação é baixa, avermelhada. Não há projeções.	Narração <i>off</i> de Heitor Jovem/Caio Blat.  Música <i>off</i> instrumental suave (toques de violão).  Sons <i>on</i> ambiente e gestual.
185	01:16:32	Não há.	Heitor real em entrevista, ele fuma; plano médio.	Música suave instrumental (toques de violão), que perpassa da cena anterior para esta.

				<p>Som <i>on</i> ambiente.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor real em entrevista: “<i>Thomas De Quincey. Memories of an English opium-eater. Eu adorei esse livro. Ele começa assim. Ele tinha em mente escrever um tratado de matemática que ia revolucionar tudo. ‘Tava’ tudo na cabeça dele, mas ele nunca conseguiu escrever nada, só ‘Memórias de um comedor de ópio em inglês’. É a aspirina do século XIX. Você nunca leu o Sherlock Holmes, essas coisas todas? É a aspirina do século XIX.’</i>”.</p>
186	01:17:20	Heitor Jovem/Caio Blat (texto de carta): “Uma incursão ou outra no campo das drogas é sempre tida como desnecessária ou perigosa por um amor de mãe, que é inflexível e egoísta. Mas em mim, sinto não haver esse perigo, pois amo a vida. Ópio nada mais é que a volta ao ventre materno, o único lugar em que	Luz alaranjada disforme e estourada, mas pode-se perceber a silhueta do rosto do ator chegando próximo à câmera, com um refletor atrás de si, embora seja tão abstrato e rápido que é quase imperceptível. Depois, vemos Heitor Jovem/Caio Blat fumando e iluminação laranja (com sombras) sobre ele, que acende e apaga, tal qual o cigarro quando ele traga ou para de tragar. Em seguida, uma	<p>Narração <i>off</i> de Heitor Jovem/Caio Blat.</p> <p>Sons <i>on</i> disformes e som ambiente (de ventilador, de cigarro a queimar, etc).</p>

		<p>supostamente nos sentimos em total conforto e calor. Mas andar para trás não é pra mim. Quero ir em frente. Deve haver um ventre mais largo, que nos há de abrigar a todos. Talvez seja um assunto que não lhes interessa, mas acho que faz parte de Penang. É ir a Roma e não ver o Papa. Feliz dia das mães até para quem é pai.”.</p>	<p>imagem disforme, toda deformada, do que parece ser uma estrada, mas é também bem abstrato. Sobrepondo em montagem, uma camada acima dessa imagem, há o que parece ser um ventilador de teto no canto esquerdo do quadro. Em seguida, essa imagem se torna projeção sobre o ator e sobre o cenário.</p>	
187	01:18:04	Não há.	<p>Heitor real em entrevista; plano médio. Ele gesticula muito e fuma.</p>	<p>Voz <i>on</i> de Heitor real em entrevista: “<i>Em Penang, uma ilha que tem em chinês. Eu ia muito ao Opium Temple. Eu adorava o Opium Temple.</i>”.</p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia em entrevista: “<i>Por quê?</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>Por causa do chinês. O chinês tinha uns noventa, cem anos. Era sóosso. E daí ele tinha... A marica dele era um coco, com um bambu de dois metros. E você deitava assim. Ele fazia assim... Daí o bambu parava aqui. Daí ele botava um opium no coco e comia o</i></p>

				<p><i>resto... o finalzinho, a nicotina, sei lá. E comia. E não comia mais nada. E já ficava lá.</i>”. (Gesticula muito enquanto fala do chinês).</p> <p>Som <i>on</i> ambiente.</p>
188	01:18:52	<p>Heitor Jovem/ Caio Blat (texto de carta): “Bankok. Encontrei dois brasileiros depois de um ano em contato com o português. O português me pareceu bonito, bem falado, pelo Lagi e pelo Louis. Ambos lá do colégio e brilhantes young artists. Como é bom ser chamado pelo sobrenome. Já tinha até esquecido as alegrias dos velhos amigos... E a amizade, amigo, onde é que fica? Nos velhos tempos também. Tenho que viajar só, <i>one travels alone, travels fast</i>. Consegui um visto de três meses para Índia. Pode se estender por mais</p>	<p>Imagens de templo budista/hinduísta. Depois vemos o ator à frente e a projeção desses religiosos ao fundo. O ator faz o mesmo gesto que a pessoa da projeção e também está vestido igual. Mas o ator só aparece aqui, pois depois seguem as imagens. Imagens de um templo (lembra as Arcadas) e seus corredores. Essas imagens sempre parecem estar divididas/partidas como um espelho, se é que se pode dizer assim. E há também momentos, como no plano do chão, em que isso não acontece, porém, em todas elas, se tem um efeito turvo das bordas para o centro da tela.</p>	<p>Som <i>off</i> de rezas, cânticos e outros ruídos da projeção.</p> <p>Narração <i>off</i> de Heitor Jovem/ Caio Blat.</p>

		três meses, que completam meio ano, tempo mínimo que quero ficar. Depois, não sei e tenho raiva de quem sabe.”.		
189	01:19:46	Não há.	Heitor real em entrevista; plano médio.	<p>Voz <i>on</i> de Heitor real em entrevista: “<i>Outra coisa que eu quero enfatizar. Eu tomei muito alucinógeno... Eu nunca alucinei. (Ri)</i>”.</p> <p>Lucia (<i>off</i>) também ri.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>É aquela história...</i>”.</p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia: “<i>Não sei o que é alucinar, né?</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>Não sei se sou uma borboleta, sonhando que eu sou um homem... Se eu sou um homem sonhando que eu sou uma borboleta... Eu não sei.</i>”.</p> <p>Som <i>on</i> ambiente.</p>
190	01:20:11	Lucia Murat: “Quando Miguel pôde usar a ciência	Corredores de uma clínica (e quartos com internos). Câmera	Narração <i>off</i> de Lucia Murat.

		<p>a favor do irmão, sempre o fez. Foi assim que tentou – tentamos – evitar as internações. Depois que mamãe morreu, nós dois ficamos – ou assumimos – o irmãos mais novo. Nas primeiras crises de Heitor sob nossa responsabilidade, eu tinha medo. É engraçado que Miguel nunca teve medo. Quando chegávamos no apartamento, avisado pelos vizinhos ou até pela polícia em situações mais graves, eu dizia ‘Não entra, ele pode fazer alguma coisa, está fora de controle’. Miguel entrava e chamava ‘E aí, garotão?’. O garotão nunca atirou a faca ou qualquer objeto que tivesse em mãos, mesmo sabendo que atrás de Miguel, viriam os enfermeiros e a internação que nós três não queríamos.”.</p>	<p>subjativa em <i>steadycam</i> que vai ‘andando’ pelos corredores e às vezes, ‘olhando’ para as portas dos quartos. Depois, plano do balcão e de uma porta pesada abrindo. Em seguida, uma grade e se vê um pátio depois dela. O tempo todo a imagem é desfocada/turva nas bordas.</p>	<p>Sons <i>on</i> de ruídos do local e inclusive da porta que abre.</p>
--	--	--	--	---

191	01:21:02	<p>Heitor Jovem/ Caio Blat (texto de carta): “Sentado num estrado de madeira, pronto para dormir a minha última noite birmanesa. Amanhã, se Deus quiser, estarei na Índia. Não gosto nem de pensar, pois no fundinho, tenho colocado tantas esperanças nela que receio ser desapontado. O meu sonho é de passar pelo menos o próximo ano no subcontinente índico, mas se for só uma noite, estarei feliz. Pois estarei fechando a minha circos-navegação de oito anos de luta.”.</p>	<p>Heitor Jovem/ Caio Blat sentado no chão com as pernas cruzadas, fumando um cigarro (droga, talvez), o olhar parava/perdido no infinito. Ao fundo uma projeção de um trem que passa em movimento. Sobre o ator também algumas sombras atravessam.</p>	<p>Narração <i>off</i> de Heitor Jovem/ Caio Blat.</p> <p>Sons <i>on</i> de trem, de apito, de movimento, etc.</p> <p>Som <i>on</i> ambiente.</p>
192	01:21:38	<p>Não há.</p>	<p>Heitor real em entrevista; plano médio. Ele gesticula e sorri muito durante essa cena.</p>	<p>Voz <i>on</i> de Heitor real em entrevista: “<i>Daí, cheguei em Calcutá, primeira providência foi comprar um brocado pra mamãe. Eu cheguei na lojinha, o cara me deu duas cervejas... Eu pensando que eles não bebiam, me deu duas cervejas, eu fiquei todo alegre. Eu apontei um</i></p>

				<p><i>brocado vermelho e preto; que a mamãe era Flamengo. Daí ele abriu e tinha três metros. Eu 'é esse que eu quero'. Daí eu embrulhei, embrulhei bonitinho para mamãe. Aí mandei, chegou. Daí ela usou no casamento do Miguel Luiz. Depois eu fiz almofada com o vestido...".</i></p> <p>Som <i>on</i> ambiente.</p> <p>Ao final, começa uma música <i>off</i> que remete a algo indiano. Essa música atravessa para o próximo quadro, 193.</p>
193	01:22:15	Não há.	<p>Heitor Jovem/ Caio Blat apenas como uma sombra/silhueta escura chegando (de costas para nós) rumo à projeção que está na parede, onde vemos cenas (entre fotos e vídeos) de uma cidade indiana e dia-a-dia de pessoas indianas.</p> <p>Depois, o ator aparece no canto esquerdo do quadro, sentado de lado, confuso, fumando e possivelmente passando mal. As projeções parecem</p>	<p>Música que remete a algo indiano (a música que atravessou do último quadro para este).</p> <p>Ruídos <i>on</i> das cenas que se passam na projeção (água, vozes, sons disformes etc).</p> <p>Voz <i>off</i> de Heitor real da entrevista: “<i>Mas cheguei em Calcutá... mas descalço, com uma tanga, aquela só de calcinha.</i>”.</p> <p>Sons <i>on</i> de trem em movimento.</p>

			remeter a estar de dentro de um trem, e o personagem devia estar sentado em um trem cargueiro, aberto, vendo as paisagens em movimento.	
194	01:22:48	Não há.	Heitor real em entrevista; plano médio.	<p>Voz <i>on</i> de Heitor real em entrevista: “<i>Fui indo, fui indo, aí cheguei num vilarejo que era uma colônia francesa. Me esqueci o nome. E daí o Padre, indiano, mas falava francês fluentemente, me disse ‘você não vai conseguir’. Uma mosquitada! Aí peguei malária, febre amarela, isso tudo... Daí ele me botou num trem pra Bengali... [...]’</i>”.</p> <p>Som <i>on</i> ambiente.</p>
195	01:23:22	Heitor Jovem/ Caio Blat (texto de carta): “É sujo. Vaca tem que cagar. E não é só vaca, é cabra, macaco, mangusto, tudo misturado com uma variedade indescritível de gente. Creia-me, mamãe... é uma Lurdes de	Heitor Jovem/ Caio Blat é apenas silhueta/sombra no canto direito do quadro, escrevendo, sentado. Atrás de si, projeção de imagens de rio indiano e pessoas lavando roupa etc.	<p>Voz <i>off</i> de Heitor real em entrevista, que é continuação da fala anterior (194): “[...] <i>Cheguei lá já com uma febre altíssima...</i>”.</p> <p>Narração <i>off</i> de Heitor Jovem/ Caio Blat.</p> <p>Sons <i>on</i> da escrita de Heitor Jovem/ Caio Blat.</p>

		loucos.”.		Sons <i>on</i> dos ruídos das atividades e pessoas da projeção (inclusive, no final, há o som bem forte das roupas sendo batidas na pedra, ao lado do rio).
196	01:23:54	Lucia Murat: “Houve um momento nos anos sessenta, em que a loucura tinha um charme. Como se fosse sinônimo de libertação. Eu sempre senti, por exemplo, que enlouquecer depois de ter sido torturada era mais digno. A anti-psiquiatria fazia parte desse mundo. Pelo menos o que entendíamos como anti-psiquiatria. Queríamos a cura ou o controle da doença sem intervenções autoritárias.”.	Grades quadriculadas e prédio atrás. Imagem desfocada/turva. A câmera segue em leve panorâmica e podemos então ver um pátio de uma instituição médica, com uma pessoa varrendo, outras pessoas andando ou sentadas em grupo conversando (provavelmente internos).	Narração <i>off</i> de Lucia Murat.  Sons <i>on</i> ambiente (vassoura da mulher que varre, passos da pessoa que caminha, ruídos indecifráveis etc).
197	01:24:18	Heitor Jovem/ Caio Blat (texto de carta): “Agora vou me perder nas linhas do hermético livro do Doutor Lang sobre	Heitor Jovem/ Caio Blat escrevendo. Iluminação ‘recortada’, iluminando seu rosto, enquadrando ele, mas saindo do lugar muitas	Narração de Heitor Jovem/Caio Blat.  Sons <i>on</i> ambiente (e caneta escrevendo etc).

		a anti-psiquiatria. Doutor Lang terminou no Ceilão meditando dezessete horas por dia e eu me interrogo qual será o meu fim.”	vezes.	
198	01:24:42	Não há.	Black e em sequência a câmera segue em direção à direita e começamos a ver o cômodo onde está Heitor Jovem/ Caio Blat cada vez mais. Há uma janela dupla, uma ‘cama’ abaixo da janela (onde está o ator). Aparece então o quarto onde Heitor está sentado, confuso, ofegante, tendo ao seu lado uma luminária baixa e cartas/folhas amassadas. Ele está sem camisa. Fala enquanto escreve. Em determinado momento, o plano aproxima em Heitor Jovem, que esbarra talvez no interruptor da luminária (enquanto procura algo entre os papéis jogados próximos a si), que se apaga.	Voz <i>on</i> de Heitor Jovem/ Caio Blat: “ <i>Estou sentado há dois dias escrevendo cartas. Quando saio do quarto, é pra comer; e volto correndo pra minha correspondência. Esta carta comecei pra mamãe, mas depois de encabeça-la, me lembrei que já tinha escrito para minha mamãe hoje de manhã. Então resolvi escrever de qualquer maneira, pois estas são as duas últimas folhas deste bloco, que tem me acompanhado há uns dois meses e tem servido muito de travesseiro. Tenho que andar muito por aqui ainda. E quando começar a me sentir em casa, volto pra casa.</i> ”.  Sons <i>on</i> ambiente e gestual (escrever, mexer nos papéis, respiração etc).
199	01:26:00	Não há.	Heitor real em	Voz <i>off</i> de Lucia em

			entrevista; plano médio.	entrevista: “ <i>E também não conseguiu ficar em Benares?</i> ”  Voz <i>on</i> de Heitor em entrevista: “ <i>Não... Não, Lucia, contingência.</i> ”.  Som <i>on</i> ambiente.
200	01:26:11	Não há.	Heitor Jovem/ Caio Blat de novo no cenário de sua última aparição (quadro 198). Olha um maço de papéis, depois começa a escrever; plano médio e no final aproxima um pouco mais do rosto.	Voz <i>on</i> de Heitor Jovem/ Caio Blat (texto de carta): “ <i>Sei que não lhe diz respeito o que tomo e o que não tomo. Tomo conta da minha saúde como aprendi e como a minhas frustrações permitem. Nunca tentei convertê-la a tornar-se hippie ou agregar-se a uma comuna Khan Kong. Lhe enviei os folhetos da sociedade teosófica, pura e simplesmente pra mostrar algo que achei interessante para estudar inglês ou então dobrar bem dobradinho e forrar a gaiola do pássaro. O Brasil me afugenta. Quero ficar um bom ano por aqui.</i> ”.  Sons <i>on</i> ambiente (e da caneta escrevendo).
201	01:27:10	Lucia Murat: “Foram muitas as internações. Heitor não aceitava a doença e não	Imagem quase na altura do chão dos corredores da clínica psiquiátrica, “caminhando” (vemos	Narração <i>off</i> de Lucia Murat.  Som <i>on</i> ambiente e ruídos de ecos através dos corredores

		<p>queria os remédios. Até que alguns anos depois em meio a uma internação muito dolorosa, resolvemos aceitar a medicação que ele melhor se adaptava. Com todos os efeitos colaterais que conhecíamos e que pensávamos um dia poder evitar. Ele nunca mais foi internado. E nós três passamos a conviver com os efeitos colaterais. Pode não ter sido o ideal. Mas foi o que conseguimos.”.</p>	<p>peças nos corredores).</p> <p>Depois, imagem como de quem olha através das frestas das janelas. Luzes das janelas sobre parede, “disformes”.</p>	<p>etc.</p>
202	01:27:46	Não há.	<p>Heitor real em entrevista; fumando. O plano é mais fechado em seu rosto e a câmera “treme” um pouco, como se estivesse na mão.</p>	<p>Voz <i>on</i> de Heitor real em entrevista: “<i>Queria encontrar o Swami. Queria ficar na Índia lá, não voltar mais pra lugar nenhum...</i>”.</p> <p>Som <i>on</i> ambiente.</p>
203	01:27:54	<p>Heitor Jovem/ Caio Blat (texto de carta): “Quatro de agosto de setenta e oito. O último adeus de Benares,</p>	<p>Heitor Jovem/ Caio Blat sem camisa olhando para frente (depois fecha os olhos) em um plano médio, parece estar sentado</p>	<p>Narração <i>off</i> de Heitor Jovem/Caio Blat.</p> <p>Música com toques que</p>

		pois amanhã de manhã parto pra Deli, a fim de descolar um visto pro Nepal, onde pretendo passar um mês.”.	com as pernas cruzadas, apesar de não se ver as pernas do ator.  Atrás dele (apenas atrás dele, pois aqui a projeção não está sobre o corpo do ator), há uma tela onde uma projeção frenética ‘pulula’ escritos de cartas, postais, fotos impressas em postais etc.	remetem a música indiana.
204	01:28:09	Não há.	Heitor real em entrevista. A imagem parece um pouco trêmula de novo (mas nem tanto como da última vez).	<p>Voz <i>on</i> de Heitor real em entrevista: “<i>Daí no Nepal, fui preso com meu passaporte e voltei a pé pra Nova Deli.</i>”.</p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia em entrevista: “<i>Do Nepal até Deli?</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>Sem passaporte...</i>”.</p> <p>Voz <i>off</i> de Lucia: “<i>Tem fronteira!</i>”.</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor: “<i>Tem fronteira, onde o Buda se iluminou (ri). Onde o Buda nasceu. Ele se iluminou em Budagai.</i>”.</p>

				Som <i>on</i> ambiente.
205	01:28:32	<p>Lucia Murat: “Em dezembro de mil novecentos e setenta e oito (<b>foto 1</b>), recebemos um aviso do Itamaraty, dizendo que a embaixada brasileira em Nova Deli tinha internado Heitor em uma casa de saúde, pois ele estava fora de si (<b>foto 2</b>). E que só poderia voltar acompanhado de um familiar. Minha mãe foi buscá-lo. Minha mãe se assustou com a Índia (<b>foto 3</b>)... Não lhe interessava que o Brasil também fosse um país com inúmeros bolsões de pobreza (<b>foto 4</b>). A realidade social não importava (<b>foto 5</b>). Apenas a sensação de que aquela sociedade estava roubando o seu filho (<b>fotos 6 e 7</b>). E se na embaixada brasileira só tinha</p>	<p>Mapa e postais em pilha e foto de acervo de Heitor (jovem, mas o real, não o ator) sem camisa em uma charrete puxada por um camelo. Ele está magro e os cabelos estão longos. A foto vai aproximando e então começa a narração de Lucia.</p> <p>Depois disso, sequência de fotos de arquivo:</p> <p>1- Foto de uma cozinha com um indiano de pé e, ao fundo, uma mesa de madeira onde estão sentados Heitor (sem camisa) e uma moça. Essa foto é aproximada, depois, para vermos melhor Heitor e a moça.</p> <p>2- Foto de Heitor, de samba-canção branca, tecido por cima dos ombros/pescoço, descalço, caminhando,</p>	<p>Narração <i>off</i> de Lucia Murat.</p> <p>Música <i>off</i> <i>Summertime</i>, por Janis Joplin.</p>

		<p>meu irmão, na americana – ou perdidos na embaixada americana (<b>foto 8</b>) – mais de oitenta jovens (<b>foto 9</b>) estavam guardados a espera de uma solução ocidental. Tinha sido uma longa viagem para cada um deles (<b>fotos 10 e 11</b>).”.</p>	<p>virando para olhar em direção ao fotógrafo possivelmente. Está numa rua de trânsito movimentado de veículos e pessoas. Depois, a foto abre mais e vemos mais da rua onde Heitor está.</p> <p>3- Foto de mulher idosa da Índia, sentada no chão, próxima a uma bicicleta e uma árvore. Outro grupo (mulher e crianças) pode ser visto atrás dessa árvore.</p> <p>4- Foto de jovens na Índia, vendendo tapetes e roupas que estão pendurados em varais; eles sentam no chão com seus artesanatos e outros objetos.</p> <p>5- Foto de duas crianças e um homem ajoelhados. O homem tem um acordeão. Vemos pernas de crianças ao redor.</p> <p>6- Foto de dois homens jovens brancos, com barba e</p>	
--	--	--	--	--

			<p>cabelos longos, vestidos com roupas claras no canto de um cômodo de paredes brancas, esparramados no chão, e um deles mostra ao outro um objeto.</p> <p>7- Foto de jovens numa mesa de refeição, todos brancos (três mulheres e Heitor) mais uma pessoas que não se consegue ver com nitidez, pois está ao fundo, no canto.</p> <p>8- Foto de dois jovens brancos (um deles, bem caucasiano) numa mesa.</p> <p>9- Foto de Heitor de calça, mas sem camisa, em rua com barracas de frutas e artesanatos. Depois, a foto é aproximada mais em Heitor.</p> <p>10- Foto de Heitor na rua e indianas ao lado. Ele está olhando para a câmera. Camisa sobre o ombro, dobrada. Depois, a foto abre</p>	
--	--	--	--	--

			<p>mais e vemos mais dessa rua.</p> <p>11- Foto de Heitor descalço, e confuso, na índia. Depois, é aproximada nele.</p>	
206	01:29:42	Não há.	<p>Heitor real em entrevista; plano mais fechado em seu rosto (câmera ainda um pouco 'trêmula').</p>	<p>Voz <i>off</i> de Lucia em entrevista: "E como é que você procurava a sua...".</p> <p>Voz <i>on</i> de Heitor real em entrevista: "<i>Encontra, né? Na primeira viagem eu não encontrei um... Encontra, tem que encontrar. Quando o discípulo está pronto, o mestre encontra. É o que diz a tradição. Mas eu nunca encontrei...</i> (fala em tom mais baixo) <i>Então é isso! Acabou!</i> (falando alto)".</p> <p>Música <i>off</i> <i>Summertime</i>, por Janis Joplin.</p>
207	01:30:11	<p>Lucia Murat: "O que fazer diante da morte, além de chorar ininterruptamente? Frágeis, perdidos, tentamos lembrar tudo aquilo que aconteceu quando ainda éramos três."</p>	<p>Imagem como se a câmera viesse bem próxima da areia da praia. É noite. Há apenas uma parca luz nesse plano sequência. Em determinado momento, uma foto é 'encontrada' na areia e a câmera vai aproximando a</p>	<p>Narração <i>off</i> de Lucia Murat.</p> <p>Música <i>off</i> <i>Summertime</i>, por Janis Joplin.</p> <p>Som <i>on</i> ambiente (som do mar, principalmente).</p>

			<p>imagem, revelando se tratar daquela foto em preto e branco dos três irmãos (Heitor, Lucia e Miguel) quando crianças, na praia, em trajes de banho (foto que aparece lá no início do filme também). Temos um corte e aí depois continua a imagem pela areia da praia. Lucia começa a narrar. Vemos outra foto ser ‘encontrada’ na areia da praia. Uma foto preto e branco, de uma criança, um menino (que também já apareceu lá no início do filme). Ao final da narração, temos o som do mar mais forte e a maré/onda “engole” a foto do menino. Quando recua a água, a foto já desapareceu.</p>	
208	01:30:48	Não há.	<p>Tela preta. Letras pequenas, brancas, no lado direito inferior da tela, onde se lê: “Para Miguel”.</p>	<p>Música <i>off Summertime</i>, por Janis Joplin.</p>
209	01:30:56	Não há.	<p>Heitor real em entrevista (ligeiramente mais aberto que o enquadramento de sua</p>	<p>Voz <i>on</i> de Heitor real em entrevista: “<i>Eu dei a volta ao mundo. Por isso que eu sou meio maluco. Eu dei a volta ao mundo duas vezes e não se</i></p>

			última aparição; porém pouca diferença).	<p><i>deve fazer isso porque vocês perde a noção do tempo.</i>”.</p> <p>Som <i>on</i> ambiente.</p> <p>Música <i>off Summertime</i>, por Janis Joplin.</p>
210	01:31:06	Não há.	Tela preta. Lê-se: “Roteiro, Direção e Produção LUCIA MURAT”. Créditos Finais começam.	Música <i>off Summertime</i> , por Janis Joplin.