



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

PRISCILLA PINHEIRO DE OLIVEIRA

**MEMÓRIAS AFETIVAS E COLETIVAS EM MOVIMENTO: UMA ANÁLISE DOS
FILMES *DIÁRIO DE UMA BUSCA* E *DESLEMBRO*, DE FLÁVIA CASTRO**

FORTALEZA

2023

PRISCILLA PINHEIRO DE OLIVEIRA

MEMÓRIAS AFETIVAS E COLETIVAS EM MOVIMENTO: UMA ANÁLISE DOS
FILMES *DIÁRIO DE UMA BUSCA* E *DESLEMBRO*, DE FLÁVIA CASTRO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

O49m Oliveira, Priscilla Pinheiro de.

Memórias afetivas e coletivas em movimento : uma análise dos filmes Diário de uma busca e Deslembro, de Flávia Castro / Priscilla Pinheiro de Oliveira. – 2023.
154 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2023.

Orientação: Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira.

1. Flávia Castro. 2. Diário de uma busca. 3. Deslembro. 4. Ditadura militar. 5. Memória. I. Título.
CDD 302.23

PRISCILLA PINHEIRO

MEMÓRIAS AFETIVAS E COLETIVAS EM MOVIMENTO: UMA ANÁLISE DOS
FILMES *DIÁRIO DE UMA BUSCA* E *DESLEMBRO*, DE FLÁVIA CASTRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Aprovada em: 23/05/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Maria Inês Dieuzeide Santos Souza
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Para minha mãe, Graça, que sempre me mostrou a importância de uma mulher viver sua própria história e contar suas memórias, e para meu pai, Carlos, que me motivou a narrar e registrar as minhas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Marcelo Dídimo Souza Vieira, por ter compartilhado ensinamentos e sugestões, e por ter acreditado no meu trabalho, me dando a oportunidade de desenvolvê-lo e me auxiliando nos momentos de dificuldade.

Às professoras Gabriela Reinaldo e Maria Inês pela participação, atenção e pelas importantes contribuições na banca de qualificação e defesa do mestrado.

Aos professores da Linha 1 — Fotografia e Audiovisual — do PPGCOM da UFC, pela partilha de conhecimentos, e principalmente aos professores Marcelo Dídimo, Osmar Gonçalves, Gabriela Reinaldo, Beatriz Furtado e Inês Vitorino, pelo seu comprometimento com a produção de conhecimento e ensino acadêmico, e por terem me inspirado durante essa jornada de pesquisa.

À Universidade Federal do Ceará, que resiste diante de tantas circunstâncias e continua sendo uma das melhores universidades públicas do país, por ter sido o lugar onde ampliei as minhas perspectivas sobre as pessoas e o mundo à nossa volta, me formei como profissional e retornei em busca de continuar aprendendo e desenhando novos caminhos.

Aos meus pais, Graça e Carlos, ao meu sobrinho-irmão Samuel, e às minhas irmãs Andrea e Adriana, que mesmo não entendendo tão bem o que faço, sempre me apoiam com zelo, conselhos, atenção e cuidado. Muito obrigada por todo amor, pela torcida, presença, paciência, pelas narrativas, vivências, pelos incentivos, por tudo.

Aos meus gatinhos, Bento e Tulipa, pelo afeto que ultrapassa a linguagem humana e por estarem sempre por perto em momentos de estudo, pesquisa, trabalho, escrita, respiro, risadas e descanso.

Ao Rodrigo, meu companheiro de vida, pelo afeto e por me ajudar, inspirar, compartilhar experiências, incentivar e caminhar junto. À Silvana e ao Eduardo, pelo acolhimento, respeito, carinho e por acreditarem em mim.

Aos demais familiares e colegas que direta ou indiretamente me inspiraram durante o processo de leitura, pesquisa e escrita da dissertação.

Para onde vão os trens meu pai? Para Mahal, Tamí, para Camirí, espaços no mapa, e depois o pai ria: também para lugar algum meu filho, tu podes ir e ainda que se mova o trem tu não te moves de ti. (HILST, Hilda, 1980).

RESUMO

A presente pesquisa analisa as memórias afetivas e coletivas pela visão de herdeiras do exílio a respeito da ditadura militar e do pós-anistia no cinema brasileiro. Como foco do trabalho, analisaremos principalmente as obras audiovisuais de Flávia Castro, o documentário *Diário de uma Busca* (2010) e a ficção *Deslembro* (2018). Temos o objetivo de entender como os recursos cinematográficos podem ser utilizados para enfrentar os silêncios que ficam na relação entre os pais e o país, a fim de que vozes marginalizadas sejam colocadas à luz para contar suas narrativas, fazendo da memória uma construção para além do espaço da casa. O cinema de Flávia Castro trabalha a busca por memórias, a partir da perda e por meio de lacunas, não com a intenção de preenchê-las, mas com o propósito de exercitar a rememoração diante dos traumas na família e na história. Por meio da análise dos filmes, é possível perceber como o cinema é uma importante ferramenta na busca pelo resgate, fortalecimento e pela preservação histórica e memorial de uma pessoa, uma família, uma comunidade e até de um país. Nossa metodologia envolve a pesquisa bibliográfica referente ao trabalho da geração pós-memorial no cinema sobre ditadura, na mescla entre o doméstico e o político para escrever a história a contrapelo, e consiste na análise fílmica das obras audiovisuais do corpus da pesquisa.

Palavras-chave: Flávia Castro; Diário de uma Busca; Deslembro; ditadura militar; memória.

ABSTRACT

The following research analyzes the affective and collective memories through the point of view of the heiress of the exile about military dictatorship and post-amnesty in Brazilian cinema. The focus of this work is to analyze the films directed by Flávia Castro, the documentary *Diário de uma Busca* (2010) and the fiction *Deslembro* (2018). We have the objective of understanding how cinematographic resources can be utilized to face the silences in the relationships between parents and the country, in order to put marginalized voices to tell their narratives, making the memory a construction beyond the home space. The cinema of Flávia Castro seeks for memories by means of losses and gaps, not with the intention to fill them, but with the purpose of exercising the remembrance in face of family and historical trauma. Through the analyses of Castro's films, it's possible to perceive how cinema is an important tool in the search for the rescue, empowerment and preservation of the memory and history of a person, a family, a community and even a country. Our methodology involves the bibliographical research related to the work of the post-memorial generation of filmmakers and their films about the military dictatorship, in a fusion between the domestic and the political to write the history against the grain, and consists in the filmic analysis of the audiovisual works that makes the corpus of this research.

Keywords: Flávia Castro; Deslembro; Diário de uma busca; military dictatorship; memory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	- Carlos Henrique Escobar, pai de Maria Clara	29
Figura 2	- Quando Carol direciona o discurso aos filhos	44
Figura 3	- Celso Castro nos jornais	67
Figura 4	- Abertura do documentário e avó de Flávia Castro	69
Figura 5	- Entre jornalistas, manchetes e arquivos policiais	70
Figura 6	- Sandra Macedo, mãe de Flávia Castro	73
Figura 7	- Celso, Sandra e Flávia	74
Figura 8	- A família e a política	75
Figura 9	- Testemunhos sobre a vida e luta de Celso	76
Figura 10	- As irmãs de Celso Castro e as lembranças de Flávia e Joca	77
Figura 11	- Passaportes de Joca e Flávia	79
Figura 12	- Conversa com a polícia	86
Figura 13	- Arquivos públicos sobre a morte de Celso	86
Figura 14	- Uma conversa entre personagens secundários	87
Figura 15	- Visita à casa do exílio no Chile	90
Figura 16	- Sandra e Flávia em um lugar de memória	91
Figura 17	- Imagens do acervo da família	92
Figura 18	- Registros do exílio em Buenos Aires	93
Figura 19	- Celso e amigos que foram presos na Argentina	95
Figura 20	- Celso com sua segunda família	97
Figura 21	- O reencontro e o retorno ao Brasil após a anistia	99
Figura 22	- Flávia em entrevista para o Brasil	100
Figura 23	- O passaporte rasgado de Joana	107

Figura 24 - Abertura do filme <i>Deslembro</i>	110
Figura 25 - Joana em Paris	112
Figura 26 - Joana, Leon e Ana no retorno ao Brasil após a Lei da Anistia	114
Figura 27 - A família e a natureza do Rio de Janeiro	117
Figura 28 - Memórias do pai que lampejam no cotidiano	117
Figura 29 - Joana relembra dias de sua infância com sua mãe e seu pai	119
Figura 30 - Memórias que começam a aparecer em um sonho	123
Figura 31 - Joana olha para o retrato do seu pai e é olhada de volta por este	125
Figura 32 - Joana e sua avó Lúcia analisam jornais e fotografias	129
Figura 33 - Joana visita um lugar de memória	130
Figura 34 - Lembranças de uma parte do exílio	132
Figura 35 - Joana entre as imagens turvas da memória	136
Figura 36 - As memórias diante do mar	137

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	AS MEMÓRIAS HERDADAS	21
2.1	Entre os pais e o país: o lugar das personagens secundárias no cinema	25
2.2	Os rastros e as memórias entre o doméstico e o público	39
2.3	A voz das mulheres em primeira pessoa no pós-anistia	51
3	DIÁRIO DE UMA BUSCA	60
3.1	Entre o arquivo público e o acervo pessoal	64
3.2	Lugares divididos pela família, política e polícia	78
3.3	Sandra, Flávia e Joca no exílio	88
3.4	Lacunas da vida e morte de Celso	94
3.5	A passagem para o outro lado	99
4	DESLEMBRO	105
4.1	A volta ao Brasil	110
4.2	A matéria vida	122
4.3	Fronteiras borradas	131
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
	REFERÊNCIAS	144

1 INTRODUÇÃO

Eu queria / ao menos manter descerradas as cortinas / na impossibilidade de tangê-las / Eu não sabia / que virar pelo avesso / era uma experiência mortal (CESAR, Ana Cristina, 2013, p. 154).

Como utilizar arquivos, documentos, testemunhos e imagens de uma memória pessoal, familiar e afetiva podem desembocar em histórias que vão para além do que você conhece e, ainda, diante de tantos esquecimentos e lacunas, construir uma narrativa que fala sobre uma memória social e coletiva? Esse foi um dos questionamentos que passei a refletir depois de assistir a *Deslembro* (2018), de Flávia Castro, pela primeira vez, no cinema Dragão do Mar¹. E esse foi o ponto de partida para a presente pesquisa, que busca entender a potência das imagens e dos rastros de memórias presentes no cinema brasileiro, entre outros modos de narrar e obras artísticas.

Decidi fazer um projeto de pesquisa com o objetivo de analisar a questão da construção e do fortalecimento da memória por meio do filme documental *Diário de uma Busca* (Flávia Castro, 2010) e do ficcional *Deslembro* (Flávia Castro, 2018), no mesmo ano em que assisti a este último (2019, ano de seu lançamento no cinema brasileiro), e entregá-lo ao PPGCOM (Programa de Pós-Graduação em Comunicação) para tentar a seleção de mestrado, na Linha 1 — Fotografia e Audiovisual, na Universidade Federal do Ceará. Neste ano, o Brasil já mostrava os trágicos resultados da eleição de 2018, apresentando diversos cortes no orçamento da educação, cortinas de fumaça, notícias falsas, recorrentes ataques aos professores, que foram acusados de “disseminar o marxismo cultural” no país, além do desmonte nas universidades públicas², impactando negativamente os setores que visam a partilha de conhecimento, cultura e arte entre a população brasileira.

Diante de um cenário preocupante no qual o Brasil já se encontrava, em 2020, no início do primeiro semestre do mestrado, em que só pude ir às aulas presenciais nas duas primeiras semanas, foi divulgada a recomendação de fazer *lockdown* e evitar ao máximo sair de casa pelo Governo do Ceará, devido ao aumento dos casos de Covid-19 no Estado e ao redor do mundo. Em meio a tantas incertezas, e à crise em diversas áreas (saúde, educação, meio ambiente, política, cultura, ciência, pesquisa, economia, mercado de trabalho), vários

¹ O Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, inaugurado em 28 de abril de 1999, é um complexo cultural da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará em parceria com o Instituto Dragão do Mar, em Fortaleza.

² Cf. MARTINS, Rodrigo. Callegari: “O projeto é o desmonte da educação pública”. *Carta Capital*, [S. l.], 15 mai. 2019. Disponível em:

<https://www.cartacapital.com.br/educacao/callegari-o-projeto-e-o-desmonte-da-educacao-publica/>. Acesso em: 03 jul. 2022.

serviços e instituições foram pausados, adiados ou cancelados por tempo indeterminado, inclusive as aulas da universidade, que só retornaram, de forma 100% online, após o início do segundo semestre de 2020.

Para além das crises já mencionadas, o descaso com a população e o período de luto diário que assolou tantas famílias, houve também a perda de memórias importantes para a cultura nacional: o acervo de filmes, materiais impressos e documentos foram consumidos pelo fogo na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, no mês de julho de 2021. O que já era chamado de "tragédia anunciada" para alguns, realmente aconteceu, apesar dos constantes alertas que foram feitos, devido à falta de gestão e políticas públicas eficazes na preservação da arte e cultura no país³. Um ano antes disso, em setembro de 2018, também houve o incêndio de grandes proporções que destruiu o Museu Nacional, no Rio de Janeiro. A instituição, que tinha completado 200 anos de existência e era a instituição científica mais antiga do país, perdeu cerca de 20 milhões de itens, que viraram cinzas diante do fogo⁴.

Em meio a esse contexto, o Brasil tem sofrido constantemente não apenas confrontos políticos e simbólicos, mas também materializados, recebendo diversos ataques e ameaças à democracia⁵, o que coloca em risco o presente e o futuro de um povo já historicamente fragilizado. Logo nos primeiros meses do governo de Jair Bolsonaro, os órgãos de Estado criados para fazer justiça contra as violências cometidas no passado ditatorial foram sequestrados por militares que defendem o golpe de 1964⁶.

Nesse sentido, torna-se cada vez mais necessário e relevante estudar a questão das memórias que se bifurcam para além do espaço-tempo, a fim de entender como é possível preservá-las não com o intuito de viver um saudosismo nostálgico, mas com o principal objetivo de evitar que erros cometidos no passado voltem a ameaçar a Constituição, a democracia e a vida das pessoas no país.

³ Cf. Incêndio na Cinemateca é resultado de descaso do governo, apontam senadores. **Agência Senado**, [S. l.], 30 jul. 2021. Disponível em:

<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2021/07/30/incendio-na-cinemateca-e-resultado-de-descaso-do-governo-apontam-senadores>. Acesso em: 03 jul. 2022.

⁴ Cf. TORRES, Livia; RODRIGUES, Matheus; TOLEDO, Nathalia; ABREU, Ricardo; TELES, Lilia. Incêndio de grandes proporções destrói o Museu Nacional, na Quinta da Boa Vista. **G1 Rio, GloboNews e TV Globo**, Rio de Janeiro, 02 set. 2018. Disponível em:

<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2018/09/02/incendio-atinge-a-quinta-da-boa-vista-rio.ghtml>. Acesso em: 03 jul. 2022.

⁵ Cf. GOMES, Pedro Henrique. Terceiro ano de governo Bolsonaro é marcado por CPI, pandemia e ameaças à democracia. **G1 Globo**, Brasília, 31 dez. 2021. Disponível em:

<https://g1.globo.com/politica/noticia/2021/12/31/terceiro-ano-de-governo-bolsonaro-e-marcado-por-cpi-pandemia-e-ameacas-a-democracia.ghtml>. Acesso em: 03 jul. 2022.

⁶ Cf. REZENDE, Carolina. O que será da Comissão de Anistia no novo governo Lula? **História da ditadura**, [S.l.], 19 jan. 2023. Disponível em:

<https://www.historiadaditadura.com.br/post/o-que-sera-da-comissao-de-anistia-no-novo-governo-lula>. Acesso em: 27 abr. 2023.

Os filmes de Flávia Castro lidam com uma busca por respostas que são entrelaçadas por imagens turvas, lacunas entre documentos e registros, abordando principalmente a questão de recorrer ao passado como uma forma de conhecer a si, à história da sua família e à construção de memórias do país em que vive. *Diário de uma busca* (2010) e *Deslembro* (2018) abordam a tentativa de proteger uma memória que é encontrada frequentemente em um campo de conflito, após anos do regime militar, e continua sendo negada, esquecida ou silenciada em alguns contextos, mesmo com documentos e relatos de tantas pessoas que foram torturadas, desaparecidas e assassinadas pelo autoritarismo e repressão política. As narrativas de seus filmes transformam relatos íntimos, afetivos e pessoais em um panorama mais amplo sobre o que é lembrado e esquecido no território nacional. O que nos resta entre o que é lembrado, esquecido e imaginado?

Como o cinema é capaz de analisar esses fragmentos históricos, trabalhar com as imagens e as memórias em movimento para, assim, organizar as peças de um quebra-cabeça que caminha por um labirinto onde a realidade e a ficção estão sempre presentes? Nos últimos anos, é possível perceber as mudanças pelas quais o cinema também tem passado, visando ir além da representação e do reconhecimento, em um mundo que está em um devir mais amiúde:

Nas narrativas sensoriais, o que vislumbramos são novas modalidades de apreensão e de percepção do mundo, modos mais abertos às ambiguidades e transformações do real, onde podemos perceber não apenas o valor da representação e do simbólico, mas também das forças (instáveis, em devir), das pequenas impressões, das atmosferas onde nada de preciso é ainda dado, onde o pensamento apenas se ensaia, se deslocando levemente da experiência (GONÇALVES, 2014, p.18).

O documentário autobiográfico *Diário de uma busca* (2010), cujo próprio título proporciona uma ideia de instabilidade ou ausência de certezas, relata a jornada que Flávia Castro percorre para resgatar memórias e entender como ocorreu a misteriosa morte de Celso Castro, seu pai, militante político durante a ditadura militar brasileira, e que foi exilado ao longo do regime, passando por Paris, Chile, Argentina e Venezuela, e tendo retornado para o Brasil somente após a Lei da Anistia. *Diário* não aborda apenas a história “oficial” da morte, mas envolve diversas pessoas que se envolveram direta ou indiretamente com a vida de seu pai e de sua família. Para isso, a diretora recorre a cartas, fotografias, documentos, imagens de arquivo, notícias, depoimentos de familiares e amigos, e entrevistas com outras pessoas, como um médico e um policial, por exemplo, além de retornar a cidades e lugares onde seu pai viveu. Ou seja, diante da pobreza de arquivos e silenciamento das experiências, Flávia faz das suas memórias a matéria para iniciar o filme, que se torna também um arquivo sobre a

ditadura e o período de pós-anistia. Sobre essa escrita de si que resulta em uma história mais abrangente no filme, Roberta Veiga (2014) alega que:

Com certeza, a biografia do pai revolucionário traz um período importante da história política da América Latina. Essa história, em *Diário de uma busca*, poderia, de saída, ser maior porque consagrada, hegemônica. Todavia, mesmo em uma narrativa cronologicamente amarrada, ela surge pela memória da narradora, significada por sua experiência de criança, pela tensão com a vida dos militantes - que viajavam todo tempo (...) e, ainda, pela incompreensão da adolescente que vê o pai morrer vencido por uma ordem política. É uma história que emerge do menor, da mobilização dos afetos (...) (VEIGA, 2014, p. 11).

Após quase uma década depois do lançamento do documentário *Diário de uma busca*, que foi premiado nos festivais de Gramado e Havana, além de ter sido indicado ao Grande Prêmio do Cinema Brasileiro e ter ganhado o Prêmio Guarani de Cinema Brasileiro como a melhor produção da linguagem daquele ano⁷, a diretora voltou às telas com *Deslembro* (2018), drama ficcional, que entrou em circuito comercial, teve *première* mundial no Festival de Veneza e foi premiado nos festivais do Rio e de Biarritz. De acordo com a entrevista feita ao vivo no site Papo de Cinema, Flávia Castro (2019) fala que *Deslembro* nasceu a partir do primeiro longa, devido à necessidade que ela sentiu de trabalhar a memória de forma mais livre e lúdica, e afirma que trabalhar com a memória é uma forma de enfrentar o que estamos vivendo no Brasil⁸.

Apesar de *Deslembro* se aproximar mais da linguagem ficcional, ele também é contado em um contexto semelhante ao de *Diário*, abordando as questões do desaparecimento de um pai, do diálogo entre familiares e amigos para ter acesso a outras histórias que precisam ser compartilhadas, diante das consequências do regime militar, e da busca por documentos e registros que visam resgatar uma memória esquecida ou negada, entre outras. Apesar de conter algumas abordagens diferentes, é possível encontrar também muitas semelhanças em ambos os filmes, nos quais Castro trabalha como diretora e montadora.

A jornalista e professora Ilana Heineberg (2020) pesquisa sobre a geração de filhos dos exilados políticos das ditaduras que ocorreram na América Latina, analisando a representação que fazem a partir de suas memórias, vivências e narrativas dos pais por meio de obras da literatura e do audiovisual. A respeito disso, ela comunica que, por meio da escrita desses acontecimentos e do resgate das memórias, é possível criar uma dimensão transgeracional para o exílio, que pode deslocar outros narradores, autores e personagens a se

⁷ Cf. MILANI, Robledo. *Deslembro* - Entrevista exclusiva com Flávia Castro. **Papo de Cinema**, Porto Alegre, 21 jun. 2019. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/deslembro-entrevista-exclusiva-com-flavia-castro/>. Acesso em: 03 jul. 2022.

⁸ *Ibidem*.

interessar pelo seu passado e também compartilhar essas experiências com mais pessoas. Assim, Heineberg (2020) explica:

As narrativas brasileiras da geração dos filhos dos exilados das ditaduras latino-americanas trazem uma nova perspectiva sobre a experiência do exílio e sobre a representação das ditaduras latino-americanas. Fatos históricos, traumas e vivências com pais mais ou menos radicais na sua militância política aparecem na geração pós-memorial diluídos em outras experiências, mas ainda assim onipresentes. Ao restituírem esses traços do passado na escrita, a geração dos filhos está consciente das armadilhas da memória infantil, das narrativas de segunda mão e da carga projetiva das imagens e dos objetos. Essas questões ganham mais importância do que os fatos em si, que já entraram para história - e que presidente algum poderá tirar. Daí a importância do componente metaficcional muito voltado para a memória e para o exílio (...) (HEINEBERG, 2020, p. 11).

Entre o que é esquecido ou apagado com a passagem do tempo, há o espaço para pensar, imaginar, fabular e criar narrativas, a fim de partilhar memórias que podem ser narradas também por outras gerações. Ficcionalizar é uma forma de dar nome ao que não é dito, ao que não se pode ver nem tocar, como nos mostra a professora Gabriela Reinaldo (2016):

(...) a vida é tão absurda que para contá-la é preciso uma dose de ficção para que ela seja aceita como real. Tanto no retrato quanto na escrita biográfica, as pessoas são transformadas em personagens para que suas vidas possam ser narradas. (...) Ficcionalizadas, tornam-se mais nítidas. Para conhecer o real, o recriamos. Os caminhos da verdade do ser passam pelo delírio da imaginação. Transformadas em personagens, as pessoas tornam-se mais coerentes, exemplares e, paradoxalmente, mais ricas (REINALDO, 2016, p. 59 e 60).

Sabemos que tanto *Diário de uma Busca* quanto *Deslembro*, entre outros filmes que também trabalham com imagens, memórias e suas consequentes fissuras que são tecidas junto aos constantes deslocamentos temporais e espaciais, tendem a produzir ainda mais dúvidas e reflexões. Porém, é precisamente por meio dessas características fragmentadas e não-lineares que essa pesquisa busca investigar as linguagens, os recursos e os fios condutores que levam cineastas e outros artistas a compartilharem suas experiências pessoais, mergulhando em um panorama macro de construção histórica e memorial, com foco especialmente na trajetória de Flávia Castro no cenário audiovisual brasileiro.

De acordo com Deleuze (2018), o cinema do Terceiro Mundo é firmado no cinema de povos que existem como minoria, em que o assunto privado também é político, ou seja, evocar lembranças e trabalhar com a busca e o resgate de memórias é “a estranha faculdade que põe em contato imediato o fora e o dentro, o assunto do povo e o assunto privado, o povo que falta e o eu que se ausenta, uma membrana, um duplo devir” (DELEUZE, 2018, p. 320).

Ao longo desse trabalho, propomos o diálogo entre as imagens, memórias, a história e o cinema que, inevitavelmente, também vai englobar o espaço-tempo, a imaginação e a política, que estão nesse constante ir e vir de influências, transformações e deslocamentos. O método será firmado na pesquisa bibliográfica referente a essas abordagens e na análise fílmica de *Deslembro* e *Diário de uma busca*, entre outros filmes que entram em diálogo.

Assim, no primeiro capítulo, falaremos sobre a visão das personagens secundárias a respeito da ditadura e do pós-anistia, como elas utilizam o cinema para falar sobre os silêncios e as experiências traumáticas na relação entre os pais e o país, e nos aprofundar um pouco mais nos conceitos de memórias individuais, coletivas e subterrâneas. Para isso, a conversa será realizada a partir dos autores Ecléa Bosi, Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman, Consuelo Lins, Márcio Seligmann-Silva, Bill Nichols, Olga von Simson, Gilles Deleuze, Ilana Feldman e Jeanne Marie Gagnebin, entre outros. Além disso, também serão utilizados alguns outros filmes brasileiros que abordam esses temas, como *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013), *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (Carol Benjamin, 2019), *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006), *Elena* (Petra Costa, 2012), *Que bom te ver viva* (Lúcia Murat, 1989) e *Marighella* (Isa Grinspum Ferraz, 2012).

No segundo capítulo, focaremos na análise fílmica do documentário autobiográfico *Diário de uma Busca* (2010), de Flávia Castro, dialogando com as seguintes temáticas: a mescla entre o baú da família, o acervo pessoal e o arquivo público, o espaço doméstico e a política, as lacunas da vida e morte de Celso, e os rastros encontrados por Flávia, Joca e Sandra durante o percurso fílmico. Alguns dos autores utilizados serão Luiz Zanin Oricchio, Consuelo Lins, Cláudia Mesquita, Ecléa Bosi, Márcio Seligmann-Silva, Jeanne Marie Gagnebin, Bill Nichols, Maria João Cantinho, Georges Didi-Huberman, Jacques Le Goff e Walter Benjamin.

No terceiro capítulo, a análise fílmica será trabalhada principalmente no filme *Deslembro* (2018), que mescla os recursos presentes em obras autobiográficas e autoficcionais, da diretora Flávia Castro. A contextualização bibliográfica terá como pontos de partida as abordagens sobre o retorno ao Brasil após a anistia, a dificuldade de narrar o trauma, os silêncios e esquecimentos vivenciados entre os pais e o país, a importância de contar histórias para as outras gerações, a escavação e coleção de rastros, a construção das memórias familiares e coletivas, além das lacunas entre os fatos históricos e o apagamento. Entre os autores a entrarem em diálogo, estarão presentes Ilana Heineberg, Michael Pollak, Ilana Feldman, Jeanne Marie Gagnebin, entre outros.

Com a vitória de Luiz Inácio Lula da Silva (PT) na eleição presidencial do final

de 2022, a esperança para que novos caminhos sejam elaborados, diante das injustiças e ameaças constantes que a democracia e as pessoas sofreram ao longo dos últimos anos, começa a retornar. Às vésperas dos 59 anos do início do regime militar, que foi iniciado no dia 1º de abril de 1964, a Comissão de Anistia se reuniu pela primeira vez depois de tanto tempo, no dia 30 de março de 2023, e realizou a primeira sessão de julgamento com uma nova composição, indicada pelo governo do presidente Lula. Esse evento foi integrado pela agenda de eventos da “Semana do Nunca Mais”, que foi promovida pelo Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania (MDHC), pela “recuperação da memória, verdade e justiça contra períodos ditatoriais do Brasil”⁹. De acordo com o governo Lula, 95% dos pedidos de reparação analisados pela Comissão de Anistia foram negados entre 2019 a 2022¹⁰.

Compreendendo a importância de conhecer o passado para desenhar possíveis esboços para o futuro, este trabalho tem o objetivo de investigar como o cinema e a busca por entender mais sobre a própria história, a partir de uma micro-abordagem, pode desembocar em um panorama macroscópico sobre as memórias coletivas e sociais, transformando o presente, a partir dos filmes de Flávia Castro.

⁹ Cf. Comissão começa a revisar pedidos de anistia negados em governo Bolsonaro. **CNN Brasil**, [S.l.], 30 mar. 2023. Disponível em:

<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/comissao-comeca-a-revisar-pedidos-de-anistia-negados-em-governo-bolsonaro/>. Acesso em: 27 abr. 2023.

¹⁰ Cf. BARRETO, Kellen. Com nova composição, Comissão de Anistia retoma julgamentos às vésperas dos 59 anos da ditadura. **G1 Globo**, [S.l.], 30 mar. 2023. Disponível em:

<https://g1.globo.com/politica/noticia/2023/03/30/com-nova-composicao-comissao-de-anistia-retoma-julgamentos-as-vesperas-dos-59-anos-da-ditadura.ghtml>. Acesso em: 27 abr. 2023.

2 AS MEMÓRIAS HERDADAS

(...) não se esquivem do fato de haver uma história em suspenso aqui, não digamos assim, pois uma história jamais fica suspensa: ela se consuma no que se interrompe, ela é cheia de pontos finais internos, o que a gente imagina que poderia ser talvez uma continuação às vezes não passa de um novo capítulo, eventualmente conservando as mesmas personagens do anterior, mas seguindo uma ordem cujas regras nos são ilusoriamente às vezes familiares? (ABREU, Caio Fernando, 2019, p. 46).

O que as fotografias dos álbuns da nossa família revelam e escondem? Ao observar imagens de quando éramos crianças, normalmente temos a impressão de não apenas visitar lugares conhecidos pela memória, mas de encontrar novos pontos de vista, e isso também acontece quando vemos um mesmo filme por repetidas vezes. Por mais que um mesmo álbum de fotografias já tenha sido visto em vários momentos ao longo dos anos, é como se ele sempre pudesse apresentar algo que ainda não tinha sido percebido outrora. Apesar de o objeto em si não ter sofrido alterações físicas, para além das marcas do tempo impressas no papel, nós passamos por diversas mudanças, transformando o que está ao nosso redor e proporcionando outros olhares ao que conhecemos. Como a escritora, professora e psicóloga Ecléa Bosi (2018) afirma, “pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes com as percepções imediatas, como também empurra, ‘desloca’ estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência” (BOSI, 2018, p. 36).

Ao pensar sobre as nossas próprias memórias, na tentativa de organizá-las obedecendo a uma determinada temporalidade, é possível perceber o quanto elas se cruzam e se entrelaçam com outras experiências, como sonhos, ideias, frutos da imaginação, objetos, imagens, lugares, esquecimentos, afetos, perdas, momentos e até com as percepções e narrativas de outras pessoas. Afinal, como a memória pode ser construída por meio das rasuras, dos esquecimentos e das intrínsecas transformações temporais?

Ao mesmo tempo que uma imagem fotográfica representa um registro do que foi vivido, documentando um lugar, uma família, um período histórico, reativando lembranças, ela também dá margem para a possibilidade de imaginar outros cenários, congelando momentos e trazendo à luz novas possibilidades. Dessa forma, Castro (2017) fala sobre o conceito de momento fotográfico, estabelecido por Rouillé (2009, p. 222):

[...] cada momento fotográfico é duplo: uma face ancorada no presente vivido da matéria, a outra face inscrita o passado virtual da memória. A primeira dimensão, sem dúvida a mais familiar, é a do presente vivo, da ação, do ‘isso foi’. É igualmente a da impressão, da captação, do registro, do índice, em resumo, dos contatos físicos, das contiguidades de matérias – matérias das coisas e matéria fotográfica. Mas trata-se, aí, apenas da metade da fotografia. Sua outra metade, diferente embora

inseparável da primeira, é constituída pela memória que intercala o passado no presente, que comunica seu caráter subjetivo a nossas percepções e ações: tanto àquelas do espectador diante da imagem, quanto às do operador diante das coisas (apud CASTRO, 2017, p. 26).

Vivendo em um mundo permeado por imagens e palavras, que reúnem diversas informações diariamente, como atentar a nossa percepção para o que as imagens realmente podem nos dizer? Sabendo que “a imagem arde em seu contato com o real” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 3), qual tipo de saber ela pode produzir ao olharmos para ela? Como as imagens, que fazem parte da história e podem nos guiar a outros pensamentos, são capazes de nos ajudar a construir nossa memória individual e coletiva? Esse é um dos questionamentos da geração da pós-memória, que teve experiências traumáticas transmitidas pelos pais durante a ditadura e o período da anistia no país. Ao conviver com silêncios dentro e fora de casa, as filhas de exilados viram nas imagens em movimento uma forma de se aproximar das memórias afetivas e coletivas que foram deixadas à margem por tantos anos. Sobre os apagamentos e silenciamentos vivenciados após tantos anos desde a Lei da Anistia, podemos refletir sobre o papel da memória coletiva nesse espaço, como nos mostra o historiador Jacques Le Goff (1990):

(...) a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 1990, p. 390)

Quando enfrentam a dificuldade de narrar o que aconteceu, os vazios encontrados, as rasuras nos retratos e o silêncio que perpassa o ambiente doméstico e político, as filhas dos pais militantes escrevem e se inscrevem no espaço-tempo, fazendo um trabalho contra o esquecimento e a censura que lhes foram impostas por tantos anos. Neste capítulo, vamos analisar essas questões sobre as memórias herdadas pelo exílio, por meio do diálogo com outros autores, historiadores, filósofos (as), comunicólogos (as), psicólogos (as), cineastas, entre outros, a fim de entender mais sobre os caminhos possíveis das imagens entre passado, presente e futuro, e como o cinema pode impactar a construção de narrativas e o fortalecimento de memórias afetivas e coletivas ligadas à ditadura militar e o período de pós-anistia no Brasil.

Ao longo dos tópicos, a seguir, iremos explorar mais os aspectos de transformações, lacunas e dúvidas que permeiam o lugar das personagens secundárias, o papel

da pós-memória e a voz das mulheres no cinema contra a ditadura, a fim de compreender as memórias, as narrativas e os recursos cinematográficos que perpassam esses caminhos.

Quando há a possibilidade de determinados acontecimentos históricos do país serem negados ou esquecidos, é de extrema importância entender como a memória coletiva pode ser fortalecida e protegida. É essencial também encontrar formas de lidar com os fatos históricos sem que a memória de um país sofra perdas tão significativas ao longo dos anos. Sobre perdas e omissões, é possível mencionar uma técnica japonesa que visa não apenas consertar e preservar objetos quebrados, mas destacar as "cicatrizes" do processo de reparo, em vez de esconder as imperfeições. Chamada de *kintsugi*¹¹, essa técnica pode ser traduzida como "unir com ouro" e, por meio dela, é possível observar mais detalhes sobre a passagem do tempo, enriquecendo a história do objeto restaurado. Contar a história do que aconteceu se torna mais fácil ao deixar os fatos à mostra, acumulando experiências e inspirando outras pessoas a respeitar as narrativas e as memórias não somente de objetos, mas de lugares, povos e imagens.

Diferente do historicismo, em que a história é meramente aditiva, para Benjamin (2000, p. 34) “a experiência não consiste precisamente em acontecimentos fixados com exatidão na lembrança, e sim, em dados acumulados, frequentemente de forma inconsciente, que afluem à memória” (apud SANTOS, 2013, p. 13). De acordo com o autor, a ideia de progresso histórico é utilizada como base para movimentos fascistas, destacando a importância de contar histórias para fortalecer memórias e, dessa forma, atravessar fronteiras, visto que “o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes ou depois” (BENJAMIN, 1987, p. 15).

Sabendo que a arte já foi utilizada para impulsionar movimentos políticos do fascismo, como é possível preservar as imagens da cultura, do patrimônio histórico e da memória coletiva de um país? Com a pobreza de experiência — após as guerras, a era da reprodutibilidade técnica, a perda da aura e o distanciamento entre gerações — tem sido cada vez mais difícil encontrar pessoas que desejam contar e ouvir histórias. A arte de criar narrativas e transmitir experiências torna-se cada vez mais rara (BENJAMIN, 1987); entretanto, como ressalta Krenak (2019), poder contar mais uma história é uma forma de adiar o final do mundo. Ao compreender que a história está em constante transformação, e não é feita apenas por acontecimentos lineares, é possível entender que “o passado só se deixa fixar

¹¹ Cf. BANDEIRA, Luiza. O que o kintsugi, método de preservação japonês, ensina sobre a imperfeição. **Nexo Jornal**, [S. l.], 13 dez. 2017. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/12/13/O-que-o-kintsugi-m%C3%A9todo-de-preserva%C3%A7%C3%A3o-japon%C3%AAs-ensina-sobre-a-imperfei%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 10 abr. 2022.

como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1987, p. 224).

O cinema é uma ferramenta essencial na construção da história coletiva, pois, como afirma Seligmann-Silva (2012), um dos principais movimentos da memória é transformar a história por meio de uma escrita imagética, que permite a sua tateabilidade no futuro. Sabendo que as imagens são seres viventes, como nos lembra Emmanuel Alloa (2017), Benjamin vê a imagem como fulgurante, em que há o reencontro do que já passou e do agora, projetando a luz para a dimensão do que ainda está por vir (CANTINHO, 2008). E por dialogar com o que já passou e com o futuro, ou seja, por estar além da temporalidade, é que ainda podemos nos encantar com obras de artistas que já se foram: as imagens, assim como as memórias, são vivas e nos permitem dialogar com o passado.

Ao levar em consideração que “enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética — não de natureza temporal, mas imagética” (BENJAMIN, 2006, p. 505 apud REINALDO; REIS FILHO, 2019, p. 5), o cinema, com sua sequência de imagens, é uma mídia que não somente dialoga com o passado, mas que amplia os horizontes, transformando tempo e espaço, e narra novos sentidos para o presente. Como tentativa de esboçar possíveis percursos para esta jornada em busca de entender mais sobre a memória no pós-anistia, e a forma como se dá a sua representação no cinema, o presente trabalho traça caminhos a serem percorridos em meio aos rastros, às imagens e ao movimento constante de se aproximar e se afastar entre os testemunhos e os silenciamentos dos pais e do país.

Desse modo, também investigamos como a narrativa dos filmes de Flávia Castro, *Diário de uma busca* (2010) e *Deslembro* (2018), além de outras obras audiovisuais nacionais, nos oferecem um novo olhar para o que ocorreu e o que pode ter acontecido ou lembrado através de diversos tipos de imagens, áudios, arquivos, documentos históricos, testemunhos e histórias que foram repassadas entre gerações, dialogando com memórias individuais e familiares que abrangem um contexto mais amplo, coletivo e social.

A partir de estudos dos autores postos em diálogo e da análise de algumas cenas de filmes, apresentamos como os movimentos constantes das imagens e memórias tornam visíveis histórias pessoais e familiares, adquirindo novas camadas com o passar do tempo e afetando a nossa forma de ver tanto as narrativas que estamos confeccionando quanto a história do mundo que nos envolve.

2.1 Entre os pais e o país: qual é o lugar das personagens secundárias no cinema?

Assim como os espaços ou objetos físicos são de extrema relevância para preservar acontecimentos históricos, "as imagens que nos são transmitidas pela memória histórica, precisam de ser reactivadas, isto é, polarizadas, tornando possível a sua significação e o resgate dessa mesma significação numa determinada época" (CANTINHO, 2016, p. 34). Não se trata de modificar a história, simplesmente adicionando outras narrativas, mas de trabalhar documentos e imagens, explorando suas qualidades intrínsecas, que estão em um processo constante de formação e transformação.

“A memória é uma ilha de edição”, como afirma Waly Salomão em seu poema *Carta Aberta a John Ashbery*, e o cinema tenta entender a nossa existência para além do tempo e do espaço, como uma mídia que busca dar sentido — na forma mais múltipla desta palavra — ao mundo em que vivemos, contribuindo para a transmissão de experiências. Ao saber que a memória pode surgir — ou sobreviver — por meio da percepção de sentidos, e que a imagem forma uma constelação quando o ocorrido encontra o agora (REINALDO; REIS FILHO, 2019), é de extrema importância valorizar os locais de memória e entender o cinema nacional como um destes, a fim de inspirar a valorização pela história do país, contribuindo para a construção de uma memória coletiva mais fortalecida.

As imagens estão em um campo de movimento mais amíúde e, assim, Warburg compreendeu que “suas temporalidades, seus nós de instantes e durações, suas misteriosas ‘sobrevivências’ pressupõem uma espécie de memória inconsciente” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23). Estudar o significado das imagens é um caminho labiríntico em que a busca pelo conhecer, muitas vezes, se direciona para um não-saber infinito. Como pedaços de uma janela com vitrais coloridos, em que o período do dia ou a luz do sol pode mudar os tons observados, analisar a imagem é encontrar sentidos plurais, percorrer temporalidades e se permitir enxergar para além do que pode ser materialmente visível.

Emmanuel Alloa (2017) nos afirma que as imagens, assim como as pessoas, nem sempre sabem o que querem ou quais são os seus reais propósitos e, por isso, devem ser ajudadas a recordá-los por meio do diálogo com outras mídias e pessoas. Todavia, como é possível se encontrar em um diálogo com a imagem ao perceber que ela pode apontar para várias — e, por vezes, distintas — direções? De que forma ela pode preencher um campo do conhecimento científico, apesar de suas intrínsecas lacunas?

Se a memória é uma forma de conservar e transmitir imagens e informações para além da passagem do tempo, como é possível preservar a nossa memória individual — e, ainda, coletiva — diante da quantidade de imagens que nos são apresentadas a cada dia? Por

que é tão importante lembrar do que já passou, afinal, e dialogar com a história vivenciada por gerações anteriores? Como von Simson (2000) afirma, trabalhar com a memória é um meio de facilitar o enfrentamento dos problemas do cenário atual, pois nos ajuda a reconstruir aspectos de vestígios presentes do passado.

Buscar informações sobre o que já passou não é apenas nostalgia e vai para além da ampliação do conhecimento histórico, visto que o passado “(...) não é mero conjunto de fatos que podem ser guardados, mas que constituem ao mesmo tempo uma peça fundamental na nossa vida e na nossa identidade” (SELIGMANN-SILVA, 2016, p. 50) e, além disso, “(...) as imagens também sofrem de reminiscências: mal esboçado — e por menos que seja intensificado ou deslocado, e portanto, inquietante —, o gesto faz subir uma memória inconsciente ‘das profundezas do tempo’” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 277). Como Jacques Le Goff (1990) nos lembra, para que a história faça sentido, o passado não deve ser eliminado nem rejeitado, mas integrado às lutas políticas para pensar o futuro: “o que se deve fazer então são, em função do presente, releituras constantes do passado, que deve sempre poder ser posto em causa” (LE GOFF, 1990, p. 212).

Dessa forma, os filmes que se baseiam na busca por memórias afetivas e sociais também apontam para duas direções: o futuro, em que iniciam novas narrativas e produções, e o passado, em que recorrem para encontrar lembranças. Porém, até que ponto é possível dialogar com as mudanças do passado, presente e futuro? Como narrar e construir essas histórias para além de suas singularidades e temporalidades? Por meio de diferentes formas, a representação da memória demonstra a necessidade de busca constante por informações tanto pessoais quanto históricas, e aponta também para a significância de estabelecer uma ponte de diálogo entre passado e presente a fim de preservar a história de uma família, de um povo e de um país.

Segundo Seligmann-Silva (2013, p. 9), “Flusser descreve uma nova era na qual não nos contentamos mais em ler a superfície do mundo, mas sim aprendemos a produzi-la com imagens”. Portanto, é essencial analisar criticamente a situação política do país, entender o passado, não simplesmente como ponte para o amanhã, mas com o objetivo de perceber outras perspectivas possíveis para reorganizar a realidade atual, utilizando as imagens que fazem parte da memória e dos símbolos do imaginário coletivo: “cada história é o ensejo de uma nova história, que desencadeia uma outra, que traz uma quarta etc.; essa dinâmica ilimitada da memória é a da constituição do relato, com cada texto chamando e suscitando outros textos” (BENJAMIN, 1987, p. 13). Falar sobre história é entrar em tempo e espaço preenchidos por lacunas, múltiplos sentidos em constante transformação e também pelo

diálogo incansável entre passado e presente, que são permeados por imaginário e memória coletiva.

Nesse sentido, o cinema documental e ficcional se mostra uma ferramenta de alto potencial, ainda mais no contexto nacional, visto que dialoga com essa história que está em contínuo movimento. Por conseguinte, Nichols (2005) alega que não enxergamos a imagem como algo imutável, mas como a representação de um ato histórico que nos possibilita construir outros significados, de acordo com os nossos conhecimentos e, assim, complementa que:

O filme é, pois, um simulacro, um traço externo da produção de significado a que nos propomos a cada dia, a cada momento. Não vemos uma imagem supostamente imutável e coerente, magicamente representada numa tela, mas a evidência de um ato historicamente enraizado de construir coisas significativas, comparáveis aos nossos próprios atos de compreensão historicamente situados. (NICHOLS, 2005, p. 63)

Se a memória é uma ilha de edição de imagens, e o cinema também lida com a montagem de narrativas, é importante analisar como a ficção e o documentário nacional podem contribuir na construção da história do país. Ao ouvir uma história ou assistir a um filme, diferentemente da transmissão de informação, as cenas e os relatos são passados para além da recepção de um acontecimento: "integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila" (BENJAMIN apud COSTA, 2010, p. 107). Apesar de haver algumas diferenças e barreiras entre ficção e documentário, estas linguagens não são oponentes e, muitas vezes, estão presentes nos filmes de forma híbrida, como acontece em *Diário de uma Busca* e *Deslembro*, por exemplo. Dessa forma, NICHOLS apud COSTA (2005) afirma que a definição da linguagem documental é sempre relativa ou comparativa, sendo definida principalmente pelo contraste com filmes de ficção ou filmes experimentais e de vanguarda.

Então, mesmo com suas particularidades, ficção e documentário se encontram no sentido de produzir narrativas: falar sobre o real também é criar uma história, pois "o real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível" (RANCIÈRE apud COSTA, 2012, p. 74-75). Ao produzir novas narrativas, memórias esquecidas podem reaparecer e histórias negadas ganham a oportunidade de serem compartilhadas mais uma vez.

Desde o período pós-ditadura militar, o cinema nacional – que alavancou sua produção na década de 1990 e ficou conhecido como “Cinema de Retomada” – procurou discutir sobre a realidade social do país como forma de entender e elaborar um diálogo entre

passado e presente (ORICCHIO, 2003). O cinema nacional tem a representação dos acontecimentos históricos do país como uma das suas principais marcas ao longo dos anos — mesmo em filmes de comédia ou romance, aspectos sociais, econômicos e políticos tendem a aparecer. Dessa forma, para Luiz Zanin Oricchio (2003), o cenário cinematográfico nacional prossegue, desde o cinema de Retomada, querendo desenhar a identidade do país, apesar de haver diversos fragmentos, pois “não se detém a História. Tudo está em contato com tudo, e só o que se pode esperar é que o Brasil e o cinema brasileiro coloquem a marca da sua tão problemática singularidade nesta geleia global” (ORICCHIO, 2003, p. 233). A história do cinema brasileiro reúne o desejo de refletir o que aconteceu no país e o que continua em construção, por meio de imagens que emaranham as rachaduras, imperfeições, oposições, contrastes e jornadas políticas e sociais que retratam o nosso cenário e percurso neste país.

A busca pela história afetiva e social reflete-se tanto nos longas-metragens de Flávia Castro quanto em muitos outros filmes do cinema brasileiro e, pelo fato da história ser cheia de fragmentos, entende-se que “compreender e explicitar essas contradições deveria ser uma das qualidades do filme histórico vivo, atuante, lúcido, que fala para o presente” (ORICCHIO, 2003, p. 57). O ponto de partida de seus filmes é representar a própria subjetividade de sua memória pessoal, familiar e afetiva. A cineasta parte de sua trajetória particular para tentar entender o que aconteceu com ela, sua família e o grupo social em que estava inserida e, dessa forma, acaba encontrando lacunas que ainda não foram preenchidas com o passar dos anos.

Assim como as ondas de um mar, que se quebram e percorrem o caminho de ir e vir constantemente, como um ciclo de dança infinito, em que não é possível programar nem calcular — com exatidão — seus movimentos para dentro e para fora, a relação entre as imagens, a narrativa, a memória afetiva e coletiva, e o cinema, acontece de forma a gerar histórias que puxam outras, e ainda mais outras.

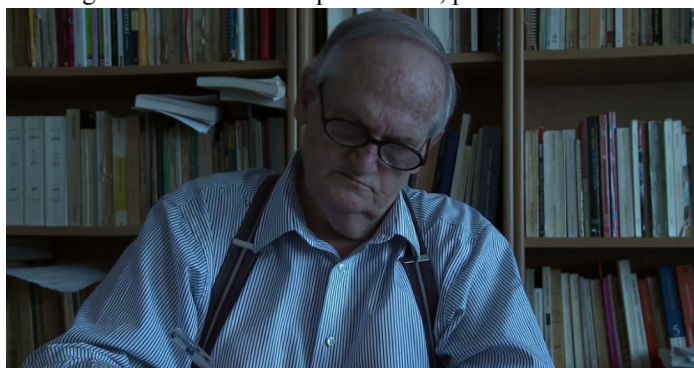
Sobre a busca por narrar histórias a partir do micro para o macro, envolvendo o afetivo e o político no cinema, podemos encontrar alguns filmes que trabalham a questão do contato com os pais, que lidaram diretamente com a ditadura e o exílio, e com o país, conhecendo mais sobre sua história pessoal e plural. Um filme que dialoga com isso e se relaciona bastante com *Diário de uma Busca* é o *Os dias com ele* (2013)¹². Porém, enquanto

¹² Uma filha em busca do pai. Um homem querendo se desligar do passado. Um país arrependido. Um velho continente abraçando o novo. Muitos erros que ficaram para trás e não consertam o futuro, mas ajudam, ao menos, a moldá-lo. Estes são os elementos dispostos durante o desenrolar de *Os Dias com Ele*, documentário de estreia da diretora Maria Clara Escobar. (MILANI, Robledo. Crítica - Os dias com ele. **Papo de Cinema**, [S.l.]. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/os-dias-com-ele/critica/>. Acesso em: 23 abr. 2023.)

Flávia se deslocava e buscava saber mais sobre o passado e a morte do pai, nesse segundo documentário, a diretora Maria Clara Escobar trabalha a relação presente com o seu pai, Carlos Henrique Escobar, tendo como cenário a casa dele.

Durante o filme, é possível perceber uma constante discussão a respeito do que está sendo filmado, pois o pai não demonstra querer aparecer, como ele fala em alguns momentos, e Maria Clara persiste que a obra se trata sobre algo que vai além do aspecto pessoal e familiar, mas que também envolve esses laços afetivos: "É uma mistura para mim do silêncio da ditadura, do que aconteceu na ditadura, com o silêncio que eu considero que eu tenho na minha história com relação à sua história". Apesar de, em *Os dias com ele*, o pai estar presente, é possível perceber uma certa ausência por parte dele também com a filha, visto que ele optou por uma vida mais reservada após o exílio e a sensação de perda das esquerdas brasileiras.

Figura 1 - Carlos Henrique Escobar, pai de Maria Clara



Fonte: *Print screen* do filme *Os dias com ele*

O filme reúne testemunhos, diálogos e entrevistas entre a filha e o pai, que tenta emprestar algumas de suas memórias para a realizadora, situando-se no limiar entre o público e o privado. É notável o desconforto do pai que não sabe do que se trata o filme, qual é o lugar dele ou da filha na obra, o que deve ser dito ou o que ele não pode dizer, passando por instâncias domésticas e políticas, e o cinema é “um espaço comum em que as lacunas, as distâncias e as disputas não são suprimidas, mas constitutivas da própria cena e dos sujeitos filmados (...) as verdadeiras experiências democráticas são aquelas que abrigam o dissenso e o desentendimento em seu interior” (FELDMAN, 2018, p. 234). A respeito da fala de personagens secundários frente aos silêncios e conflitos nos documentários que abordam a ditadura militar, Ilana Feldman (2018) demonstra que:

Representantes do trauma da segunda geração, a de filhas e filhos de militantes políticos que cresceram marcados pela ausência e pelo exílio, Maria Clara e Flávia seriam, como o narrador de Alejandro Zambra no romance *Formas de voltar para casa*, “personagens secundários” diante do olhar de pais mobilizados pelas grandes utopias políticas. Como tantas outras realizadoras, elas fazem parte de uma guinada autobiográfica bastante presente no documentário em primeira pessoa na América Latina, não por acaso realizado por mulheres (...) Seria essa posição feminina o que permite às realizadoras se abrir aos embates com o passado e o presente? O que permite o diálogo e o encontro com o outro? O que permite uma passagem, como postulavam as feministas dos anos 1970, do pessoal ao político? Construídas de modo geral a partir de um não saber, de uma posição subjetiva e de uma enunciação fílmica que não obliteram sua precariedade, parcialidade e contingência, essas obras revelam imensa disposição e coragem. (FELDMAN, 2018, p. 231)

Tanto em *Diário de uma Busca* quanto em *Os dias com ele*, podemos entender a memória não como um depósito que armazena coisas do passado, mas como uma potência que emerge e pode se transformar no presente, modificando também a nossa visão sobre o ontem e o amanhã. As experiências fílmicas realizadas por Flávia Castro e Maria Clara Escobar são intransferíveis, devido à intensa personalidade exercida durante todo o processo que, mesmo envolvendo uma série de acontecimentos públicos, não poderiam ser feitas por outras pessoas, visto que elas são filhas dos militantes e o crescimento delas foi permeado pelo exílio, pelo trauma, pelas dúvidas e pela constante necessidade de adaptação em diversos locais.

Os filmes, dessa forma, trazem muito da vida das diretoras, mas vão além dos seus pais e até do país também: a posição feminina em destaque pela busca de mais conhecimento sobre a figura paterna, a história do Brasil e o próprio passado, por meio de memórias, arquivos, testemunhos e conversas, realizam uma passagem do privado ao público, proporcionando outros questionamentos sobre a ditadura militar no Brasil e na América Latina, e gerando outras narrativas que perpassam as imagens do cinema. Como Ilana Feldman afirma, "por meio de uma mirada pessoal e concretamente situada nas presenças performativas das diretoras, é travado um embate com a história, a memória, nossa herança política e a experiência do exílio" (FELDMAN, 2018, p. 230).

Essas obras audiovisuais brasileiras relatam a busca por memórias, a fim de encontrar respostas que justifiquem momentos de traumas e angústias na família e na história, como no período do regime militar, um dos temas que são abordados nas obras. Deleuze (2018) nos diz que o trabalho com a memória é um “duplo devir”, um constante contato entre o que é assunto privado e assunto do povo. *Diário de uma busca* e *Os dias com ele*, entre outras obras relacionadas a esse período, lidam com diversas fissuras, abordando temáticas

que vão para além do “eu” e da família, mostrando que o ambiente privado é político, e é por meio dessas características fragmentadas e não-lineares que esse trabalho busca se firmar.

Por meio do diálogo entre as obras apresentadas, é possível perceber que essa travessia, muitas vezes, nos faz ir ao encontro de mais lacunas e vestígios do que de algo realmente concreto. Porém, nessas obras não há a pretensão de apresentar uma solução ou oferecer caminhos nítidos sobre o que deve ser feito, mas sim de gerar diálogos e permitir outras reflexões também por parte do público. Dessa forma, Angela Rodriguez Mooney nos demonstra que “O abandono do que se chamou ‘alteridade clássica’, no entanto, é uma das principais transformações no fazer cinematográfico documental contemporâneo”, pois as diretoras registram o que é próximo a elas, em vez de se manter à distância dos assuntos filmados, ainda que a intimidade muitas vezes apareça de uma forma estranha (MOONEY, 2021, p. 228).

Outro ponto em comum entre os filmes é a voz *over* que, apesar de ser um recurso muito utilizado nos documentários mais tradicionais, não aparece mais como “a voz do conhecimento” ou algo que visa ensinar as pessoas que assistem, mas apresenta um tom confessional de quem busca dialogar consigo e com o outro. Então, além de abrir espaço para que outras vozes participem, as diretoras utilizam a sua própria narração como um elemento essencial para contar suas histórias, construir memórias, destacar o seu olhar e alastrar seu espaço na frente e atrás da câmera. Sobre essa tendência que tem se ampliado no fazer documental, Consuelo Lins (2007) explica que:

Se hoje a narração em off feita por uma mulher pode parecer opção banal, é fundamental lembrar que esse procedimento inexistia na tradição do cinema documental. Desde que o documentário tornou-se falado no final dos anos 20, desde que as imagens tornaram-se ilustrações de um comentário, que a voz que narra é uma voz masculina. (LINS, 2007, p. 143)

Além do recurso das próprias vozes e narrações como confissões íntimas que ultrapassam as barreiras encontradas pelos silêncios, as respostas incertas e as lembranças fragmentárias, as diretoras também se desdobram em personagens no processo fílmico e, com isso, “as práticas autoritárias da representação do outro são desmontadas a partir do deslocamento de perspectiva adotado, da valorização da história em ‘h’ minúscula frente àquela oficial, frequentemente autoritária” (MOONEY, 2021, p. 227).

Porém, como a memória que não pertence diretamente a elas pode se tornar um verbo de ação para que as histórias vivenciadas por seus pais não sejam apagadas ao longo do tempo? Saber qual é o espaço delas e qual a narrativa que podem criar, escrever e se colocar é uma das incertezas que perpassam os documentários. Podemos ver isso quando o pai de Maria Clara se pergunta várias vezes sobre o que é o filme e se será a respeito da vida dele ou dela e, logo depois, a diretora o responde que “os filmes são sempre sobre nós”. Essa dúvida sobre a fala e o espaço ocupado também surge em *Diário de uma Busca*, quando o irmão de Flávia começa a discutir o que a diretora espera com o filme, já que se fosse ele o diretor, a narrativa seria outra e, por isso, ele diz não entender o que pode fazer. Outro documentário, que fala sobre a dor e morte de outra pessoa, é *Elena* (2012), dirigido por Petra Costa. Ao longo do filme, Petra se pergunta qual é o seu papel nessa busca pela história de sua irmã, a fim de saber mais sobre sua vida, arte e morte. Apesar de haver essa dúvida, a representação, a escrita, a voz e a narração das diretoras em questão assume um lugar intransferível diante dos fragmentos de memórias tão entrelaçados às suas vidas e, assim, podemos nos aproximar do poema *A vida na hora*, de Wisława Szymborska (Poemas, Companhia das Letras, 2011):

A vida na hora.
Cena sem ensaio.
Corpo sem medida.
Cabeça sem reflexão.
Não sei o papel que desempenho.
Só sei que é meu, impermutável.
De que trata a peça
devo adivinhar já em cena.
(...)
É ilusório pensar que esta é só uma prova rápida
feita em acomodações provisórias. Não.
De pé em meio à cena vejo como é sólida.
Me impressiona a precisão de cada acessório.
O palco giratório já opera há muito tempo.
Acenderam-se até as mais longínquas nebulosas.
Ah, não tenho dúvida de que é uma estreia.
E o que quer que eu faça,
vai se transformar para sempre naquilo que fiz.

Por mais que a compreensão das narrativas seja dificultada ao longo dos processos fílmicos, devido aos constantes impasses (em *Os dias com ele*, por causa do silêncio e da falta de diálogo do pai, que até diz para a filha Maria Clara “você não me conhece”, e, em *Diário de uma Busca*, pela ausência do pai, que já morreu e não há fatos coerentes sobre o que aconteceu, mas um caos entre as várias vozes buscadas por Flávia), as diretoras não buscam fazer um filme de superação nem de denúncia:

(...) tanto *Os dias com ele* como *Diário de uma busca* compreendem a precariedade como um modo de narração da experiência da segunda geração e sustentam a necessidade do luto. Mas como passar do reconhecimento da precariedade ao luto? Para Butler, a condição vulnerável conduziria à potência, a uma forma de saber que acolhe a dimensão sempre impossível do encontro com o Real, em vez do lugar fácil da queixa e da vitimização, ao qual seria muito fácil aderir (...) segundo a filósofa, demandar reconhecimento não implica pedir que se reconheça o que cada um já é, mas invocar um devir, estar à espreita de uma transformação, exigir um futuro. E não há futuro sem luto: como se sabe, só o trabalho de luto, por todos aqueles que desapareceram, por todas as utopias perdidas e ideais extraviados, pode reinventar um novo projeto de país, colocando a vida em movimento. (FELDMAN, 2018, p. 240 e 241)

Apesar de os filmes envolverem essa conexão - ou a falta dela - com os seus pais, ela vai além do ambiente privado, visto que as diretoras representam um personagem secundário, fazendo um trabalho de luto e reunindo falas e imagens coletivas e políticas, visto que são herdeiras de um período de exílio, tortura e repressão no país. Dessa forma, “a partir de uma posição feminina, posição tradicionalmente subalterna que permitiria a fala de personagens secundários, o trabalho do luto pode ser feito. Assim, tanto a cadeira vazia como as imagens que faltam não precisam ser, a todo custo, preenchidas” (FELDMAN, 2018, p. 241).

Além disso, as diretoras, mesmo fazendo um documentário a partir de seus afetos para estender o tecido do audiovisual para o país e a América Latina, não o fazem com foco no sentimental ou totalmente no individual, mas abrem espaço para diálogos e até conflitos, mostrando que a memória pode ser desenhada, reconstruída e preservada com várias luzes e sombras, sendo um lugar de busca, retorno, esperança e luta, para pensar sua vida familiar, social, a história e o cinema nacional. Longe de ser uma espécie de saudosismo, aversão ao novo ou conservadorismo, as obras nos levam para um lugar de entender a importância de preservar nossas memórias afetivas e resistir ao que nos é imposto, levando em consideração o que é mais importante no âmbito coletivo.

Assim como a memória é um campo de conflito, há diversas confusões ao longo dos filmes das diretoras: em *Diário de uma Busca*, algumas lembranças de Flávia não se assemelham com as da sua mãe; em *Os dias com ele*, muitas vezes, o pai de Maria Clara não deseja aparecer na câmera nem responder suas dúvidas; em *Deslembro*, Joana não consegue dialogar com sua mãe e a casa praticamente se torna uma Torre de Babel, em que o uso de línguas diferentes apenas explicita a dificuldade de se aproximar do outro e, a respeito da narração das personagens secundárias, Coimbra (2020) nos demonstra:

Entram em cena, então, narradores, cujo vínculo afetivo com essas personagens permite investigar os rastros daquele passado, rompendo o conformismo. As

narrativas estruturam-se como investigações da memória familiar, na qual segredos e fantasmas surgem com toda sua carga simbólica. É nesse sentido que algumas questões podem ser elaboradas: podemos falar em herdeiros do trauma? Os filhos também podem herdar o exílio? Ou: o luto também é uma herança deixada para os filhos? (COIMBRA, 2020, p. 70)

A partir das lacunas expandidas por uma infância que lidou com perdas, desaparecimentos e pela necessidade de viver de forma clandestina, que foram algumas das experiências das herdeiras do exílio, as cineastas trazem as suas experiências às telas, retomando a trajetória política dos pais militantes, reunindo documentos familiares e públicos e dialogando de forma ativa com um passado que permanece presente. Como a pesquisadora e professora de cinema Maria Inês Souza (2012) explicita, o documentário autobiográfico, realizado em primeira pessoa, vai muito além da exposição de uma história ou de um corpo, pois visa ampliar os caminhos do horizonte individual e buscar outros significados, escapando à personalidade e percorrendo um processo de questionar informações, registros, dados e documentos que foram até então tomados como certos ou naturalizados ao longo dos anos (SOUZA, 2012).

Os filmes de Flávia e Maria Clara nos trazem uma reflexão sobre o que aconteceu, como está a situação no momento filmico e o que poderia ter sido, em que as imagens estão em constante diálogo com a massa temporal de passado-presente-futuro, deslocando-se a cada nova memória que surge ou à medida que a narrativa se desenvolve. Sobre essa noção confusional que o tempo nos provoca, Gilles Deleuze (2018) fala sobre a subjetividade do tempo não cronológico:

As grandes teses de Bergson sobre o tempo apresentam-se assim: o passado coexiste com o presente que ele foi; o passado se conserva em si, como passado em geral (não cronológico); o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva (...) a única subjetividade é o tempo, o tempo não cronológico apreendido em sua fundação, e somos nós que somos interiores ao tempo, não o inverso. O tempo não é o interior em nós, é justamente o contrário, a interioridade na qual estamos, nos movemos, vivemos e mudamos (...) primeiro era o afeto, o que sentimos no tempo; depois o próprio tempo, pura virtualidade que se desdobra em afetante e afetado, “a afecção de si por si” como definição do tempo (DELEUZE, 2018, p. 124 e 125).

Com narrações e imagens que voltam ao passado, refletem o presente e dão passos rumo ao futuro, os documentários se mesclam com elementos ficcionais, como uma verdadeira ilha de edição, em que Castro e Escobar também se colocam no filme para além de sujeito-câmera — vocal e corporalmente. A respeito do ato de criar uma narrativa e utilizar personagens reais para ficcionalizar ou fabular a partir de histórias pessoais e afetivas, Gilles

Deleuze (2018) discorre que “o autor dá um passo rumo a suas personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo devir. A fabulação (...) é uma palavra em ato (...) pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separaria seu assunto privado da política” (DELEUZE, 2018, p. 321) e, com isso, o ato de narrar já produz, por si só, enunciados coletivos.

Um outro breve exemplo de narrativas que reúnem os âmbitos íntimo e social é o longa ficcional *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), de Cao Hamburger, que aborda o período ditatorial pela visão de uma criança, o protagonista Mauro, de 11 anos. O garoto, acreditando que passaria um período de férias, é deixado na casa do avô pelos pais militantes, que faziam parte de grupos de guerrilha contra a ditadura e queriam protegê-lo dos riscos que corriam. Por focar no ponto de vista da infância, o filme entrelaça bastante o cotidiano de Mauro, rodeado por brinquedos e figurinhas do álbum da copa de 1970, pela saudade dos pais, que podemos denotar terem virado presos políticos, e algumas cenas que contextualizam o cenário do filme, como a de uma cavalaria em uma ação de repressão a estudantes, e outra em que um dos personagens picha a frase “abaixo a ditadura” (AGUIAR, 2006). Apesar de o filme não representar a autobiografia do diretor, alguns aspectos se ligam bastante aos de sua vivência quando criança¹³. A respeito da questão familiar e dos pais que, muitas vezes, não tinham como participar das organizações clandestinas, Poppe (2021) explica:

Algumas organizações excluía as grávidas ou mães de crianças pequenas das tarefas políticas e/ou militares, no sentido de impedir que acontecesse o pior. No caso da família de Flávia, sua mãe relata que ela e o pai nunca faziam uma ação juntos e isso se dava justamente pelo fato de terem filhos. Assim, se um era preso ou até mesmo morto, “sobrava o outro”. Ao ser confrontada pela realizadora, que pergunta se os filhos eram vistos como um estorvo para a militância dos pais, a mãe responde de maneira breve e direta que sim. (POPPE, 2021, p. 134)

No filme *Elena*, após narrar o encontro de seus pais e a primeira gravidez de sua mãe, Petra fala que Elena nasceu e cresceu clandestina, sem poder contar onde mora para outras pessoas, devido ao exílio, e questiona, como quem faz uma carta audiovisual para sua irmã: “como será que esse tempo ficou na sua memória, no seu corpo?”. A diretora fala que as

¹³ Na memória de Cao, 44 anos, ele tinha por volta de 8 quando seus pais, o casal de físicos e professores da USP Ernst e Amélia Hamburger, desapareceram. Teriam permanecido fora de casa “por dois ou três meses” (na verdade, foram menos de duas semanas). Nesse período, Cao e os quatro irmãos ficaram sob os cuidados das avós, a judia Charlotte e a católica Helena. “Quando voltou, minha mãe não saía da cama”, conta com a voz embargada. “Dormia o tempo todo, dia e noite”. (SOARES, Cao Hamburger emociona São Paulo com novo filme. **Veja São Paulo**, São Paulo, 6 dez. 2016. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/cao-hamburguer-emociona-sao-paulo-com-novo-filme/>. Acesso em: 21 abr. 2023.

primeiras imagens encontradas de sua irmã são de quando ela completou 13 anos e ganhou a câmera, com que realizou as gravações caseiras, de presente dos pais. E então, passa a narrar a sua própria chegada ao mundo: “Foi quando eu nasci, nos anos 80. No tempo da abertura, em que a nossa família saiu da clandestinidade e parecia entrar num comercial norte-americano dos anos 50”.

A escrita de Petra, combinada com os escritos deixados por sua irmã, Elena, por meio de diários, cartas e vídeo-cartas, e dos relatos de sua mãe, Li An, passam de uma escrita de si a uma experiência feminina plural. O filme vai além da nostalgia e da saudade naturais da busca de rastros de um passado, falando não apenas sobre uma "memória inconsolável" e o desafio de lidar com as dores que envolvem a linha entre vida e morte, mas também sobre lutar por sobrevivência na história de sua família, no feminino, no “processo do vir a ser” mulher, (GUSMAN, 2021), na arte, no cenário do cinema e na sua narrativa tanto individual e afetiva quanto múltipla e política.

Sobre os elementos autobiográficos e ficcionais das obras realizadas por cineastas que herdaram profundamente a experiência ditatorial transmitida por seus pais militantes políticos durante a repressão, a pesquisadora Ilana Heineberg (2020) aponta que:

A maioria das obras se caracteriza pela porosidade entre criação ficcional e memória autoral, sendo em maior ou menor medida uma escrita de si que inclui uma reflexão metaficcional sobre essa modalidade de escrita ou de representação. O fato de misturarem elementos autobiográficos e ficção corresponde justamente ao ‘investimento imaginativo’. (HEINEBERG, 2020, p. 2)

O termo “pós-memória”, criado a partir dos anos 1990 por Marianne Hirsch, que é filha de judeus sobreviventes da Segunda Guerra Mundial (HEINEBERG, 2020), remete à geração seguinte de quem vivenciou traumas culturais, pessoais e coletivos. Apesar de o termo inicialmente ter sido direcionado aos filhos de quem sobreviveu ao nazismo, nos estudos sobre a Shoah, ele começou a ser aplicado também para se referir à geração de filhos dos exilados, mortos e desaparecidos políticos no contexto ditatorial latino-americano. Então, sobre o termo investimento imaginativo’, também da professora HIRSCH (2014) apud HEINEBERG (2020), ela fala que a geração pós-memória:

(...) diz respeito, portanto, a experiências das quais essa geração só pode ‘lembrar’ através das histórias, imagens e comportamentos em meio aos quais ela cresceu. Mas essas experiências lhe foram transmitidas de maneira tão profunda e afetiva que parecem constituir sua própria memória. A relação da pós-memória com o passado é, na realidade, assegurada pela mediação e não por lembranças, mas projeções, criações e investimentos imaginativos (HIRSCH, 2014, p. 205, tradução nossa, apud HEINEBERG, 2020, p. 2)

Ao percorrer as pequenas memórias, do âmbito pessoal e privado, as cineastas fazem viagens, geográficas ou internas, para visitar sua infância, o percurso político dos pais e vão além, recolhendo vestígios de momentos traumáticos por meio do trabalho com a arte, que permite o movimento capaz de alcançar as lacunas e ruínas da história do país. Com o auxílio da montagem cinematográfica, do acervo pessoal, das fotografias de família e dos arquivos públicos e policiais, além de cartas e diários, as diretoras conseguem escavar o tempo, dialogando não apenas consigo e com suas famílias, mas com várias outras vozes que precisaram lidar com as dores de registros fantasmagóricos, presenças desaparecidas e diálogos silenciados. Sobre a necessidade de recorrer ao lugar do trauma por meio do trabalho artístico, a pesquisadora Ilana Feldman (2017) ressalta que:

(...) como bem sabem os sobreviventes, “onde não existe túmulo, o trabalho de luto nunca termina” (Klüger, 2005, p. 87). Não é por outra razão, como ressalta Jeanne-Marie Gagnebin a partir de Jean Pierre Vernant, que a palavra grega *sêma* tem como significação originária a de “túmulo” e, só depois, a de “signo”, já que o túmulo é o signo dos mortos. Túmulo, signo, palavra escrita, imagem: todos lutam contra o esquecimento (2006, p. 112). (FELDMAN, 2017, p. 5)

É nesse sentido de reunir imagens e palavras, a partir de uma análise e coleção de ruínas, criando obras que sejam compartilháveis, que a força da imaginação se torna uma necessidade política, “pois é somente por meio da transmissão que nos tornamos capazes de não nos resignar diante dos impasses do entendimento. Que nos tornamos capazes, apesar de tudo, de pensar, dizer, olhar, refletir e, sobretudo, imaginar” (FELDMAN, 2017, p. 11), uma vez que o que é visto como inimaginável, privilégio, exclusividade ou dever pode gerar possíveis negacionismos na história. Ao escrever sobre suas vivências, as diretoras Flávia e Maria Clara também se inscrevem no espaço-tempo, reencontrando-se em meio ao que falta. Assim, a escrita autobiográfica no cinema, ao mostrar testemunhos e experiências de dor, luto, trauma e ausência, vai para além do singular, que pertence a cada indivíduo, e se torna uma passagem para o coletivo, social e político (FELDMAN, 2017).

Ao buscar a força do imaginar é que Flávia decide elaborar o roteiro de um filme ficcional, *Deslembro*, a fim de continuar trabalhando a questão da memória após a realização do documentário em questão. A potência do ficcionar também pode ser vista em *Os dias com ele*, quando Maria Clara pede para que o pai fale sobre a tortura vivenciada no período ditatorial, e ele não consegue narrar sua experiência de trauma, até que a filha pede que ele se lembre da sua peça *A paixão do marxismo*. Ao pensar no cenário da ficção, ele consegue se

aproximar mais do momento em que “o horror e a revolta se tornaram furor e desordem”. Assim, Ilana Feldman (2018) fala que “a imaginação, como argumenta Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 70), é chamada ‘como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do trauma’, o qual encontraria na imaginação um meio para sua narração” (FELDMAN, 2018, p. 236). Sobre as narrativas que visam desenhar diálogos entre o passado e o presente, a pesquisadora em história Isabel Cristina Leite (2018) ressalta que:

Nas narrativas orais e nos textos de forte inflexão autobiográfica, há um constante perigo de que uma imaginação se instale para recuperar o que foi perdido pela violência do poder. O que torna irrefutável na memória é o seu valor de verdade e a sua capacidade de contribuir para a reparação do dano sofrido (SARLO, 2007, p. 44). Paul Ricoeur se perguntou: em que presente se narra? Em que presente se rememora? Qual o passado que se recupera? O presente da anunciação é o “tempo de base do discurso”, porque nele que se narra e é ele que pauta a narrativa. Era inevitável a marca do presente ao narrar o passado, justamente porque, no discurso, o presente tinha uma hegemonia reconhecida como inevitável e os tempos verbais do passado não ficavam livres de uma experiência fenomenológica do tempo presente na anunciação (RICŒUR apud SARLO, 2007, p. 49). (LEITE, 2018, p. 207)

A escrita tanto para a literatura quanto para o cinema se torna uma ferramenta essencial para organizar a memória da segunda geração dos exilados, a pós-memória. Marianne Hirsch fala que as lembranças dos filhos do passado traumático não são as mesmas de quem vivenciou diretamente o período, mas se tratam de experiências transmitidas por meio de histórias orais, fotografias e documentos, que podem ser incorporadas à memória (COIMBRA, 2020). Assim, Castro e Escobar, entre outras herdeiras do exílio, utilizam o trabalho audiovisual para olhar essas lacunas mais de perto, ouvir os silêncios transmitidos pelas memórias dos seus pais e do seu país, gerando reflexões que perpassam as salas de cinema e o presente. Se a música do vento é o som que as folhas das árvores fazem, a canção dos exilados e desaparecidos políticos é a voz ocupada pelas personagens secundárias.

2.2 Os rastros e as memórias entre o doméstico e o público

Ainda que, muitas vezes, seja comum nós pensarmos no tempo como algo que segue uma ordem linear, organizando os acontecimentos a partir de um determinado passado, presente e futuro, e a memória como um baú dividido em pequenas caixas de momentos que recordamos ou tentamos não esquecer, o tempo e a memória não seguem uma linha reta sem

desvios. Dessa forma, as memórias devem ser consideradas no plural, devido à multiplicidade de signos que esses termos geram em diferentes instâncias¹⁴.

Por mais que possamos lembrar da infância como um tempo anterior ao atual, a nossa história não pode ser desenhada de forma linear: pontos do passado podem ser embaralhados com os cenários do presente, transpassando memórias e compondo uma realidade para além do que pode ser materialmente visto. Isso pode explicar, por exemplo, o fato de que quando ouvimos, lemos ou assistimos uma memória de outra pessoa, podemos associá-la a algum dos acontecimentos de nossa própria vida, entrelaçando registros, vivências e narrativas, o que pode despertar não somente uma rememoração, mas também a escrita de novas histórias. Ao querer se aproximar da memória da sua infância e da vida e morte do seu pai, sabendo que sua própria voz não será suficiente para contar a sua história, Flávia Castro atravessa fronteiras, coleta documentos “oficiais” e afetivos, monta gravações feitas em casa com imagens já realizadas por outros cineastas, compartilha o processo fílmico com outras pessoas, busca várias vozes para além do ambiente doméstico e não se preocupa em preencher as lacunas e os silêncios:

Como lembra o pesquisador espanhol Josep M. Català, não se trata mais de sair em busca do arquivo para ilustrar um determinado acontecimento, como o documentarista clássico, mas de trabalhar diretamente com a memória visual (CATALÀ, 2007), montando, construindo, inventando novas memórias. São obras que libertam as imagens do universo doméstico e fazem com que elas se integrem ao mundo, adquirindo em muitos casos uma dimensão política, nos termos de Jacques Rancière. Para o filósofo francês, agir politicamente é agir sobre “partilhas” dadas, seja no campo político, seja no campo da arte, seja no campo social. (LINS, BLANK, 2012, p. 55 e 56)

Se a memória é costurada pelas lacunas da imagem e do tempo, por que é importante falar sobre resgate da memória e como é possível encontrar a “verdade” em acontecimentos do passado? Enquanto alguns estudiosos tentam diferenciar a realidade da ficção ao levantar questões sobre o que já passou, outros entendem que não há memória sem imaginação ou fabulação.

De acordo com Jeanne Marie Gagnebin (2009), Walter Benjamin (1940) afirma, com base nas suas teses “Sobre o conceito da história”, que enveredar pelas articulações históricas do passado não é entender o seu real significado nem desvendar o que, de fato, ele foi, mas apreender uma lembrança que cintila em momentos de risco, ameaça ou perigo (GAGNEBIN, 2009). Não é à toa que, entre muitos estudos sobre memória nos mais diversos

¹⁴ Cf. ALONSO, Sílvia Leonor. O tempo que passa e o tempo que não passa. *Revista Cult*, [S. l.]. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-tempo-que-passa-e-o-tempo-que-nao-passa/>. Acesso em: 16 jun. 2022.

campos de conhecimento, o termo “rastro” é discutido: “o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (GAGNEBIN, 2009, p. 44).

Bem como o momento em que uma frase é escrita na beira do mar e, logo depois, apagada pelo vai e vem das águas, o conceito de rastro representa a inquietação entre a presença e ausência da memória, indicando a sua riqueza e fragilidade. A respeito dos rastros em *Diário de uma Busca*, as professoras Anna Karina Bartolomeu e Roberta Veiga (2019) afirmam que:

Ao apresentar os vestígios da trajetória de uma vida, o cinema oferece outras possibilidades de leitura de ‘uma imagem imutável’ do passado, no presente do filme. Em *Diário de uma busca*, a câmera procura por esses vestígios, retira-os do esquecimento, buscando neles, quem sabe, algo que possa levar a compreender melhor o que ocorreu, algo que tenha escapado, algo que não foi dito. E, ainda que não sejam capazes de preencher completamente as lacunas da história, mesmo em sua precariedade, os rastros podem ser ‘a mais forte imagem de uma presença que já foi, isto é, como uma ausência’ (GINZBURG, 2012, p. 126). Trata-se aqui de uma outra dimensão paradoxal do rastro, esta comum à noção benjaminiana de aura: presença de uma ausência, ausência de uma presença. (BARTOLOMEU, VEIGA, 2019, p. 6)

Essas obras, como *Diário de uma Busca* e *Os dias com ele*, que abordam a busca por mais informações sobre o pai militante e o país na ditadura e pós-anistia, ao buscarem por rastros a partir de questionamentos e traumas, sendo considerados filmes-arquivo, “produzem e trabalham o evento, ressignificando-o em imagens e sons. Assim, passam a falar de uma experiência traumática. É uma fala que se desenvolve por intermédio da imaginação, a qual é também, memória da crueldade e da violência” (SOUZA, 2007, p. 199) e, assim “O arquivo, nessa acepção, envolve uma interrogação não só sobre o passado, mas também sobre o presente e o futuro. A pergunta que o arquivo faz (...) é, na verdade, um questionamento para o mundo da política” (SOUZA, 2007, p. 206).

Dessa forma, ao reunir rastros, que retomam memórias relacionadas ao passado e ao período ditatorial no Brasil, esses movimentos direcionam mensagens ao presente, abrindo arquivos e possibilitando novas ações para o futuro: “como obras artísticas, esses filmes-arquivo compõem um mosaico em que as dimensões da memória são trabalhadas de forma cindida e heterogênea” (SOUZA, 2007, p. 212).

Porém, como criar a partir do silêncio, das ruínas, da omissão dos arquivos e da ameaça constante de negação ou destruição dos rastros encontrados? Os arquivos dados como destruídos, que falam sobre a morte dos desaparecidos políticos e que, apesar de existirem, permanecem fechados até hoje, não representam apenas assassinatos promovidos pelo Estado,

mas também podem ser considerados arquivos em vácuo, fazendo com que essa vacuidade se torne o conteúdo próprio do arquivo desaparecido, do corpo que tanto foi procurado e das informações que não podem ser encontradas (BRUM, 2018). Na falta de tantos dos documentos considerados oficiais, há a possibilidade de pensar o arquivo de outras formas, como a pesquisadora Liniane Haag Brum nos fala sobre o “anarquivo”:

Parece evidente que Seligmann tenha recorrido à etimologia do verbo anarquizar ou do substantivo anarquia (...) a raiz etimológica de ambos os vocábulos remete à desordem e à falta de líder e de governo. Neste sentido, anarquizar pode ser lido como um ato de resistência e até de desobediência. Anarquiza-se para contrapor, questionar ou tornar visível algo que os arcontes - os donos do poder, aqueles que detêm o arquivo - querem esconder (BRUM, 2018, p. 274 e 275)

É a partir da dicotomia arquivo-anarquivo (BRUM, 2018) e das lacunas inerentes ao pós-anistia que as diretoras, que trabalham com memórias e rastros, entrelaçam a vida política com a pessoal. E como essa investigação, que vai para além da questão burocrática dos arquivos e, ao mesmo tempo, está tão envolta por suas experiências singulares, pode ser compartilhada com outras pessoas e, ainda, gerar reflexões para além do âmbito familiar ou doméstico? Os filmes que falam sobre a ditadura acabam por se tornar também arquivos desse período, sendo o “anarquivamento como método e o documentário como pasta de um arquivo maior: aquele vazio que anseia por ser preenchido” (BRUM, 2018, p. 282). Porém, nessas obras audiovisuais, os caminhos trabalhados vão além do que é materialmente palpável, como nos ressalta Veiga (2014):

De maneira diferente dos arquivos, o recurso das entrevistas, dos encontros com parentes e amigos, das visitas aos lugares onde os parentes mortos moraram ou estiveram, é como atos de busca que definem o caráter processual dos filmes. Essas ações que reconstróem uma experiência passada no presente da filmagem através do envolvimento de outros podem levar (...) à possibilidade de se entrever a dimensão alter do eu que narra, atua e dirige. Trata-se da potência do gesto do documentário em abrir a escrita pessoal, suas memórias e confissões, para um fora. (VEIGA, 2014, p. 14 e 15)

Segundo Ecléa Bosi (2018), Santo Agostinho chamava a memória de “ventre da alma”, e Bergson (1959) dizia que a memória representava a conservação do espírito pelo espírito, afirmando que a nossa percepção é resultado das nossas lembranças. Se a memória é um processo efetuado pela interação entre o sistema nervoso e o ambiente, resultando em recordações e representações que podem perpassar diferentes temporalidades, como algumas pessoas poderiam ter memórias tão diferentes uma das outras mesmo tendo passado pelas mesmas situações? É necessário lembrar que a memória não funciona como repositório de

lembranças, mas é “a conservação do espírito pelo espírito”, como disse o filósofo Bergson. Ou seja, da mesma forma que o tempo não é homogêneo, cada pessoa vive diferentemente os acontecimentos e memórias. Ao longo dos filmes de Maria Clara e Flávia, percebemos uma certa melancolia por parte dos discursos dos pais em relação à sua luta e ao Brasil, como nos mostra Feldman (2018):

Celso sabe, à maneira benjaminiana, assim como também sabe Carlos Henrique Escobar, que ele não é uma vítima da história, mas um “vencido” (TRAVERSO, 2005, p.16). Porém, diferentemente de Escobar, Celso sucumbiu à melancolia, à sensação de ausência de lugar social e subjetivo na nova repactuação brasileira posta em marcha pela Lei da Anistia, que prescreveu os crimes de Estado, legando-os a um recalçamento institucionalizado. “Não tenho mais aquele empurre de antes. Não me passa mais pela cabeça formar um grupo político. (...) Não vou conseguir. Para mim não foi possível”, diz Celso em sua penúltima carta. (FELDMAN, 2018, p. 239)

Por mais incongruentes que sejam os diálogos com algumas pessoas que participaram de memórias pessoais e coletivas, é necessário estabelecer essa conversa em busca de inscrever mais rastros na história e, assim, facilitar a viagem ao passado com o objetivo de transformar o presente. De acordo com Ana Paula Machado Velho (2017), Lotman (1996) afirma que os encontros dialógicos entre elementos de diferentes culturas e sistemas acontecem nas fronteiras. Assim, a partir do diálogo com o que é diferente entre os participantes, é possível criar a possibilidade de expandir horizontes e significados. E, ainda de acordo com Ana Velho (2017), Bakhtin discorre o seguinte: quando dois elementos ou indivíduos partilham experiências ou processos, as perspectivas podem ser transformadas, pois um pode enxergar o outro a partir do próprio conhecimento que tem de si, trocando noções sobre identidade, relações, cultura e memória.

Diante do que é esquecido e do que é lembrado, o imaginar ou o fabular não serve somente para preencher as lacunas encontradas, mas para cultivar um novo olhar à caminhada percorrida de busca por memórias afetivas e sociais, o que ajuda a construir outras possibilidades, imagens visuais e obras futuras, como aconteceu com o início de *Deslembro* (2018) que passou a ser pensado e escrito no percurso de pesquisa e produção do Diário de uma Busca. Borges (1984) apud Salles (2006) diz que “a imaginação é o ato criador da memória”, e que o que nós chamamos de criação é um entrelaçamento de esquecimento e recordação das experiências transmitidas, recebidas e vivenciadas.

Visto que a nossa percepção é permeada por memórias, e as duas passam por transformações no decorrer dos anos, o nosso olhar ou o modo como filtramos o que deve ser esquecido e lembrado também é remodelado diante de novas impressões e experiências,

proporcionando outras formas de se apropriar do mundo interno e coletivo. Além disso, na tensão entre os fatos vivenciados e os herdados, ainda que se busquem respostas e certezas durante o trabalho de luto irrealizado pelos pais militantes políticos, não há uma morte nem um nascimento desse processo, pois ele nasce e morre constantemente, de forma contínua e sempre inacabada:

Nenhuma das histórias construídas pelos narradores, deve-se frisar, é conclusiva, uma vez que o próprio trabalho do luto é sempre interminável. Erguidas sobre as incertezas da memória, das histórias de segunda mão, contadas, às vezes, por figuras desconhecidas, nada parece confiável. Nada substitui em equivalência a perda. Apesar dos esforços narradores, as histórias permanecem lacunares, pois há também uma consciência da não narrabilidade do luto. (COIMBRA, 2020, p. 71)

Olhar as imagens, os monumentos históricos e as obras expostas em museus, nas ruas e nas cidades em geral, deve ser um ato que vai além do enxergar com os olhos, para que, assim, seja possível observá-las com um pensamento crítico, elaborando questionamentos e refletindo sobre a quem servem as memórias chamadas “oficiais” e o porquê de algumas outras serem marginalizadas, excluídas, incendiadas ou negadas ao longo do tempo. É necessário estudá-las não apenas para lembrar o que passou com o pensamento de saudosismo, mas para pensar em formas públicas e conjuntas de evitar que tais violências sejam cometidas novamente no presente e no futuro.

É extremamente importante ressaltar que a importância de rememorar não está ligada a manter fidelidade ao passado nem celebrar o que ocorreu, mas ter a devida atenção ao presente para entender as ressurgências do passado e, dessa forma, ter mais condições de agir para transformar o cenário atual (GAGNEBIN, 2009). E, sobre a questão do que é falso ou verdadeiro no documentário, Deleuze (2018) explicita que a oposição ao real não é a ficção, mas a função de fabulação, que potencializa a criação de memórias e lendas por meio de imagens e narrativas no cinema. Assim, Gilles Deleuze (2018) declara:

O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o dever da personagem real quando ela própria se põe a “ficcional”, quando entra “em flagrante delito de criar lendas”, e assim contribui para a invenção de seu povo. A personagem não é separável de um antes e de um depois, mas do que ela reúne na passagem de um estado a outro. Ela própria torna-se outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. E, por seu lado, o cineasta torna-se outro quando assim “se intercede” personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles. Ambos se comunicam na invenção de um povo (DELEUZE, 2018, p. 218).

Em conformidade com Benjamin (apud BOSI, 2018), os adivinhos acreditavam que era possível extrair algo do tempo, visto que ele é repleto de índices e, assim, as lições da

memória eram aproveitadas pelos profetas, pois o passado traz consigo uma bagagem de indicações secretas que podem salvar as memórias e histórias de um povo. Podemos ver essa necessidade de repassar a história de um passado que não passa para a próxima geração no documentário *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (2019)¹⁵, realizado por Carol Benjamin, em 2019, quando o país já estava vivendo um contexto de ameaças constantes à democracia após a eleição de Bolsonaro. Assim como Flávia, Carol também é filha de um militante político, César Benjamin, que foi preso em uma solitária por 3 anos durante a ditadura no Brasil. E, como podemos ver as complicações que a mãe de Joana apresenta ao tentar narrar o trauma, no documentário de Carol, essa dificuldade no diálogo se mostra entre a diretora e o seu pai. Este não aparece no filme e dá apenas alguns vestígios que a diretora pode buscar para elaborar o filme, então a mãe de César, Iramaya, que lutou pela libertação do filho durante o período ditatorial, é quem passa mais informações desse passado familiar e político para a neta. Na última cena da obra, a imagem do mar com uma criança boiando aparece. Ele está nadando com sua mãe, Carol, enquanto a diretora fala sobre o quão necessário é olhar para o que passou, a fim de que o silêncio não se instale - como aconteceu entre a avó e o pai dela e entre ela e o pai - no ambiente doméstico e social.

Nessa água que está sempre em movimento, o mesmo mar que pode imergir memórias, também pode emergi-las. Ao final do documentário, Carol e seu filho nadam rumo a uma “ideia de futuro que sobreviva a essa distopia que estamos vivendo”, entrelaçando a voz da segunda geração com a da sua avó, do seu pai e dos seus filhos, e reunindo informações para além do ambiente doméstico.

Figura 2 - Quando Carol direciona o discurso aos filhos



¹⁵ O filme traz a história das três gerações de família da diretora, profundamente marcada pela ditadura militar que se instalou no Brasil entre 1964 e 1985. Seu avô era coronel do Exército. Seu pai foi preso ilegalmente aos 17 anos. Já a avó da diretora se tornou uma militante incansável pela anistia. A diretora busca investigar o silêncio que tomou conta não só dos seus familiares, mas de todo um país. Para isso, ela inicia o filme em Estocolmo, onde seu pai recebeu asilo político por dois anos após sair da prisão. Narrado pela cineasta, o longa é costurado por leituras de cartas, depoimentos, fotografias e imagens raras de arquivo. (Documentário 'Fico te devendo uma carta sobre o Brasil' chega ao streaming. Portal Folha de Pernambuco, 12 nov. 2020. Disponível em:

<https://www.folhape.com.br/cultura/documentario-fico-te-devendo-uma-carta-sobre-o-brasil-chega-ao/161741/>. Acesso em: 23 abr. 2023)

Fonte: *Print screen* do filme *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*

No documentário *Que bom te ver viva* (1989)¹⁶, de Lúcia Murat, em que várias mulheres que foram presas e torturadas durante a ditadura são entrevistadas e dão seus depoimentos após a anistia, muitas delas ainda sentem dificuldade de falar sobre o que aconteceu, como é possível ver por meio das emoções que surgem nas cenas e algumas das falas presentes ao longo do filme, como: “é uma luta constante para se manter inteira”, “é difícil o equilíbrio entre não conseguir esquecer e continuar vivendo” e “como fazer uma ponte entre passado e presente após a tortura?”.

Logo no início do filme, é mostrada a impossibilidade de responder tais questões: “a pergunta permanece sem resposta. Talvez o que eu não consiga admitir é que tudo começa exatamente na falta de resposta. Acho que eu devia trocar a pergunta: ao invés de por que sobrevivemos, seria ‘como sobrevivemos?’”. A respeito da dificuldade de narrar, elas falam que a tortura, o exílio e a prisão no período ditatorial fazem parte de um assunto que parece incomodar muito as outras pessoas e que, às vezes, elas preferem até poupar os outros, principalmente os filhos, para que não entrem em contato com algo tão doloroso: “a tortura é difícil tanto de se falar quanto de se ouvir, quem vai assistir um filme sobre tortura?”.

Essa dificuldade de contar para a segunda geração pode ser vista também em *Deslembro*, quando a mãe de Joana não consegue falar sobre o que aconteceu para a filha, optando por silenciar ou mudar de assunto na maioria das vezes. Apesar desse silenciamento perante aos filhos, e a constante necessidade de esquecer para sobreviver, elas não se omitem e falam sobre suas memórias e experiências ao longo do documentário *Que bom te ver viva* e, assim, se colocam na posição de usar suas vozes contra a repressão que sofreram, passando suas histórias adiante para outras gerações.

Tendo em vista que "a memória não é sonho, mas trabalho" (VON SIMSON, 2003, p. 16) compartilhar diálogos e narrativas é uma forma de reunir espaços históricos e culturais e, dessa forma, enxergar outros horizontes e dar passos mais sólidos em conjunto. Como afirma a autora:

¹⁶ O filme aborda a tortura durante o período de ditadura no Brasil, mostrando como suas vítimas sobreviveram e como encaram aqueles anos de violência duas décadas depois. "Que Bom Te Ver Viva" mistura os delírios e fantasias de uma personagem anônima, interpretada pela atriz Irene Ravache, alinhavado os depoimentos de oito ex-presas políticas brasileiras que viveram situações de tortura. Mais do que descrever e enumerar sevícias, o filme mostra o preço que essas mulheres pagaram, e ainda pagam, por terem sobrevivido lúcidas à experiência de tortura. Cf. *Que bom te ver viva*. **Taiga Filmes e Vídeo**, [S.l.]. Disponível em: <http://taigafilmes.com/site/filmes-realizados/quem-bom-te-ver-viva/>. Acesso em: 23 abr. 2023.

(...) a memória compartilhada é tanto forma de domar o tempo, vivendo-o plenamente, como empuxo que nos leva à ação, constituindo uma estratégia muito valiosa nestes tempos em que tudo é transformado em mercadoria e tudo possui valor de troca. (...) Nesse processo são utilizados o que chamamos de "óculos do presente", para reconstruir vivências e experiências pretéritas, o que nos propicia melhor compreender os problemas do presente e pensar em bases mais sólidas e realistas nossas futuras ações. (VON SIMSON, 2003, p. 16)

Segundo Fábio Rios (2013), Maurice Halbwachs, fundador dos estudos sobre a memória na área das Ciências Sociais, afirma que esse fenômeno da memória é coletivo, enquanto Michael Pollak aponta uma outra perspectiva: apesar de concordar que a memória faz parte de uma construção social, Pollak (apud RIOS, 2013) alega que a memória não tem apenas uma dimensão social, mas também individual. De acordo com o sociólogo, a constituição de memórias vai além das experiências vivenciadas por um determinado grupo, sendo elaborada também por experiências compartilhadas e transmitidas aos indivíduos por meio de grupos e processos de socialização ao longo da vida, podendo ainda “envolver elementos que transcendem o espaço-tempo de duração de vida dos indivíduos e grupos, evocando passagens míticas e fantásticas” (POLLAK apud RIOS, 2013, p. 9).

Em *Deslembro*, podemos ver as diferenças encontradas nos diálogos entre Joana, a protagonista, e Ernesto, com quem começa um relacionamento amoroso no longa. Os dois adolescentes são filhos de exilados, mas apresentam gostos diferentes (ele conhece muitas músicas de samba e aproxima Joana desse gênero musical bastante comum no Brasil, enquanto ela costuma ouvir mais bandas de rock, como *The Doors*, que é a sua favorita), além de se distanciar também dos níveis de adaptação ao retornar ao Brasil. Em uma das cenas do filme, uma colega da escola deles pergunta para Ernesto se ele é filho de exilado assim como sua amiga, ao que ele responde que sim, e Joana logo complementa que eles não têm algo que indique isso logo na testa, porém a colega diz que a moça tem, indicando também as diferentes percepções sobre quem seria ou não herdeiro do exílio por parte de pessoas que não são.

Por conseguinte, os fatos reais e as datas precisas fazem parte da constituição da memória, mas o processo desta vai muito além, e geralmente envolve esquecimentos, silêncios, omissões, incertezas, perguntas, mudanças, invenções, sinais e lacunas. Por ser uma reconstrução do passado realizada por meio da percepção de determinados sujeitos e grupos no presente, o processo de transformação diante de eventuais circunstâncias e diferentes interpretações é contínuo. Assim, preservar e resgatar acontecimentos históricos não é necessário apenas para utilizar a memória como objeto de estudo em pesquisas, mas como

uma tarefa ética para ampliar os diálogos e dar voz a falas, imagens, vidas e culturas, como nos lembra Jeanne Marie Gagnebin (2009):

É justamente porque não estamos mais inseridos em uma tradição de memória viva, oral, comunitária e coletiva, como dizia Maurice Halbwachs, e temos o sentimento tão forte da caducidade das existências e das obras humanas, que precisamos inventar estratégias de conservação e mecanismos de lembrança. No fim do século XIX, Nietzsche já descrevia essas transformações culturais dos usos e do valor da memória; denunciava, em particular, a acumulação obsessiva e a erudição vazia do historicismo cujo efeito maior não consistia numa conservação do passado, mas numa paralisia do presente. (GAGNEBIN, 1984, p. 97 e 98)

Ecléa Bosi (2018) destaca que “a percepção coletiva abrange a pessoal, dela tira sua substância singular e a estereotipa num caminho sem volta. Só os artistas podem remontar a trajetória e recompor o contorno borrado das imagens, devolvendo-nos sua nitidez” (BOSI, 2018, p. 53), explicitando o aspecto circular da passagem dos dias e a importância das ferramentas artísticas para dar voz ao que pode ter sido silenciado, omitido ou negado com o passar do tempo, tanto de forma social e coletiva quanto pessoal e afetiva.

De acordo com Fábio Daniel Rios (2013), a memória tinha um caráter múltiplo para Halbwachs, visto que cada grupo podia apresentar um conjunto particular de lembranças; entretanto Pollak via essa diversidade como o principal fator a tornar a memória um campo de disputas e conflitos, levando em consideração que alguns grupos podem impor a sua visão sobre acontecimentos passados sobre os outros.

Sobre a memória ser um um campo de confronto, e o silêncio fazer parte dessa discussão, logo no início do documentário *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*, há um *lettering* que fala “Meu país tem documentos históricos trancados numa espécie de caixa preta. Caixa preta é como sempre me referi ao meu pai, uma pessoa que trancou o passado dentro de si”, e logo complementa: “Foram 21 anos de uma ditadura que destruiu grande parte dos registros de suas atividades: acervos inteiros estão inacessíveis até hoje”. Logo nesse começo podemos ver o quanto o silêncio, no filme, é relacionado ao período pelo qual o país estava passando e à relação familiar da diretora com o seu pai: “36 anos se passaram entre o dia que meu pai saiu da prisão e seu primeiro depoimento público sobre o caso. Neste tempo, eu crescia ao seu lado, tentando juntar os cacos de uma história que só conhecia pela versão da minha avó”.

Ao longo do filme, Carol busca pelos rastros do pai e encontra diversos fatos históricos sobre a ditadura militar e a anistia, indo para além das fronteiras do Brasil e, ao final, quando ela reúne a geração da avó, do pai, dela e dos filhos para investigar o silêncio como uma forma de apagar a memória, ela fala que “os silêncios são as borrachas das

memórias que destroem pontes na família e seus afetos e no país e suas histórias”, concluindo a necessidade de “abrir a caixa preta para contar nossas histórias, reconstruir memórias e recompor nosso imaginário coletivo para que o passado não nos assombre nem dentro de casa nem fora dela”.

Enquanto Halbwachs (apud RIOS, 2013) acreditava que os esquecimentos poderiam acontecer devido ao caráter seletivo da memória, em que é impossível registrar tudo o que aconteceu no passado, Pollak define o processo de memorizar e destacar alguns acontecimentos como “enquadramento”: ao escolher e fundamentar uma determinada constituição mnemônica, indivíduos e grupos podem construir e manter uma posição privilegiada na sociedade.

Ao retomar o passado, com o auxílio de documentos e arquivos, tanto os que são considerados oficiais e públicos quanto os que fazem parte do acervo familiar, as cineastas Flávia Castro, Maria Clara Escobar e Carol Benjamin, que pertencem à segunda geração do exílio, conseguem ampliar a moldura que envolve lacunas e vozes silenciadas pela ditadura, expandindo os diálogos que estavam guardados em casa, mostrando os rastros que foram escavados e possibilitando, assim, uma visão mais ampla para o hoje e o amanhã das próximas gerações.

Ao entender que um grupo se relaciona aos interesses de uma sociedade englobante, Pollak (1989) define as memórias dos grupos marginalizados como “memórias subterrâneas”, que normalmente envolvem os processos mnemônicos dos segmentos mais desfavorecidos, politicamente minoritários e reprimidos. Apesar de se encontrar à margem da sociedade por um determinado período, essas memórias podem sobreviver, por meio de canais informais de comunicação e arte, e vir à tona em algum momento para romper com a ordem vigente e formular um outro futuro. E esse conceito de memórias subterrâneas se relaciona muito ao de pós-memória, em que as herdeiras do exílio recorrem à ferramenta do cinema para narrar suas histórias com a câmera e dar sobrevivência a imagens que poucas pessoas tiveram acesso devido ao silenciamento da ditadura no período pós-anistia. Sobre o prefixo “pós” em “pós-memória”, Marianne Hirsch nos explica que:

O “pós” em “pós-memória” indica mais do que um atraso temporal e mais do que um lugar de consequência (...) Nós, certamente, estamos na era dos “pós” que continuam a proliferar: “pós-secular”, “pós-humano”, “pós-colonial”, “pós-branco”. A pós-memória compartilha essa sobreposição de camadas desses outros pós e a mediação que os caracteriza, marcando um momento particular de fim do século/virada do século e olhando mais para trás do que para frente, a fim de definir um presente em relação ao passado problemático em vez de iniciar novos paradigmas. (...) E, ainda, a pós-memória não é um movimento, um método ou uma

ideia; eu a vejo mais como uma estrutura de transmissão inter e transgeracional das experiências e dos conhecimentos traumáticos. É a consequência da recordação traumática, mas (ao contrário do transtorno de estresse pós-traumático) em um afastamento geracional. (HIRSCH, 2008, p. 106, tradução nossa)¹⁷

As memórias subterrâneas ou marginais geralmente são armazenadas e propagadas de geração em geração, com o auxílio de familiares ou grupos sociais, por meio de fotografias, relatos, músicas, lugares, livros, objetos do cotidiano, entre outros, e a autora Olga von Simson (2019)¹⁸ fala sobre a importância de praticar esse processo de construir uma memória em conjunto, por meio da partilha, do coletivo. Por meio desse compartilhamento de memórias, participantes de diferentes gerações de um grupo podem utilizar suas próprias vivências para entender as experiências do passado e, assim, não se aprisionar ao que já ocorreu, mas ter mais segurança para enfrentar os atuais problemas, construir uma outra perspectiva, ampliar a consciência histórica, fortalecer redes de relacionamento e trabalhar futuras ações com uma base mais sólida. Nesse sentido, a pesquisadora Maria Luiza Rodrigues Souza (2007) demonstra:

Nas redes de resistência construídas durante a ditadura e nas discussões nos períodos democratizantes das pós-ditaduras, recordações e lembranças clandestinas tendem a emergir em manifestações variadas. A arte é um dos veículos de disseminação destas memórias reprimidas ou subterrâneas, para usar um termo de Pollak (1989) em sua discussão sobre memória, e permite, como no caso dos filmes, um trabalho de escuta de algumas das vozes que foram silenciadas (...) Ao reinscrever e articular os 'textos' de memórias subterrâneas, os filmes analisados funcionam como tipos especiais de arquivos suplementares aos arquivos político-institucionais, cuja abertura foi e ainda é objeto de debate, polêmica e disputa no período pós-ditatorial. (SOUZA, 2007, p. 199)

O trajeto que as diretoras percorrem ao longo da realização de seus documentários passou bastante por esse lugar das memórias subterrâneas para formar suas narrativas; então, a partilha de documentos, histórias orais, fotografias e materiais escritos, como diários e cartas, entre as gerações, foi um dos elementos comuns ao longo do percurso de busca de Flávia, Maria Clara e Carol. Com o auxílio desses recursos não se volta ao “passado tal como

¹⁷ No original: "The "post" in "postmemory" signals more than a temporal delay and more than a location in an aftermath (...) We certainly are, still, in the era of "posts," which continue to proliferate: "post-secular," "post-human," "postcolony," "post-white." Postmemory shares the layering of these other "posts" and their belatedness, aligning itself with the practice of citation and mediation that characterize them, marking a particular end-of-century/turn-of-century moment of looking backward rather than ahead and of defining the present in relation to a troubled past rather than initiating new paradigms (...) And yet postmemory is not a movement, method, or idea; I see it, rather, as a structure of inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience. It is a consequence of traumatic recall but (unlike post-traumatic stress disorder) at a generational remove".

¹⁸ Cf. SALES, Roberta. Memória e o direito de esquecer. **Jornal da Unicamp**, [S. l.], 07. jun 2019. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2019/06/07/memoria-e-o-direito-de-esquecer>. Acesso em: 22 mai. 2022.

ele foi”, mas se abrem janelas para visualizar caminhos que podem nos levar a agir sobre os rastros encontrados:

A memória tem um caráter construtivo, e não meramente reprodutivo (...) É impossível cair na armadilha de ‘reconstituir o passado tal como ele foi’ comum às estratégias positivistas. Reconstituir o passado implicaria reconstituir no plano da escrita e codificação não só todas as ações humanas, mas também todas as interpretações sobre o que significam essas ações humanas. É na interação entre o indivíduo e a sociedade que se produz a memória. Não há como isolar um desses elementos. Os indivíduos têm a primazia lógica como loci do que se lembra, é neles que se processa a recordação e o esquecimento, mas eles só podem se lembrar interagindo com os outros. (COSTA, CASTRO, 2015, p. 211)

Em *Diário de uma Busca* (2010), Flávia procura conhecer mais sobre o passado do seu pai para entender a sua própria história e, com isso, desencadeia a descoberta de vários relatos sobre a ditadura no Brasil e na América Latina. No filme *Deslembro* (2018), Joana também consegue entender mais sobre si, sua família e o seu país com a ajuda da sua avó, interpretada pela atriz Eliane Giardini, que armazena diversos documentos históricos e passa a compartilhar as memórias com a sua neta. Porém, como encontrar diálogo em um lugar de silêncio e proximidade em um espaço familiar que reúne tanta instabilidade e momentos de trauma?

Pelo afastamento e a dificuldade de contar sua história que alguns pais apresentam, como é possível perceber em vários documentários que abordam essa questão de pais e filhas que vivenciaram o período de ditadura, as avós se tornam uma fonte viva de transmissão de memória oral e afetiva para as herdeiras do exílio, como vimos em *Deslembro* e *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*. Nesse sentido, a partir de uma busca pessoal e da dificuldade de contar sua própria história, recorrendo a um passado preenchido por lacunas e silêncios dentro e fora do doméstico, as memórias trabalhadas ao longo dos filmes são sempre construídas em conjunto, fazendo um jogo constante entre o que é considerado oficial e o que é afetivo:

(...) o jogo entre o maior e o menor é bem mais complexo. O menor pode também ser o menos importante, o ordinário, o qualquer, e por isso mesmo resistir em sua singularidade ao já dado, ao oficializado, ao legitimado e, nessa resistência, se abrir à grandeza do maior como o comum, o vivido em partilha, o tempo do outro, da experiência da diferença, a dimensão alter do eu. Nessa perspectiva, a identidade se constitui na diferença, ela é múltipla. O cinema pode não encerrar os superlativos, mas os deslocar, os matizar, de forma a dar a ver o quanto a imagem faz sobreviver o espírito de um tempo, o quanto o pessoal guarda de político. (VEIGA, 2014, p. 12)

Nesse movimento de busca em que há deslocamentos e reencontros entre as memórias e as ausências, o filme aparece como uma ferramenta presente que dialoga com o passado e filma ainda outros questionamentos para o futuro. Então, diante das incertezas, quais são os recursos utilizados pelas diretoras para construir imagens que vão para além do álbum de família, deslocando-se para um universo mais amplo do político e social, mas ainda assim inscrever o que toca a intimidade intransferível de quem sobreviveu ao exílio e às inerentes perdas desse período? O cinema surge não como uma resposta a tantas dúvidas, mas como uma necessidade de “lançar novamente os dados e fazer novas perguntas” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 101).

2.3 A voz das mulheres em primeira pessoa no pós-anistia

Como foi possível ver no capítulo anterior, a força da memória não é apenas construção afetiva e social, imaginação e coleção de rastros, mas também uma potência de transformação dos espaços domésticos e públicos, visto que visa se opor aos silêncios que podem apagá-la ao longo do tempo, de acordo com as ordens vigentes e o contexto histórico. As mulheres que surgem como diretoras, roteiristas, personagens e criadoras, ao decidirem trabalhar com a memória por meio da arte para que o silenciamento não permaneça em seu espaço íntimo e familiar, acabam por estender suas vozes e experiências plurais também para o âmbito social e coletivo, tendo a sua escrita e as suas imagens como um ato de inscrição política no cinema nacional e na sociedade. Sobre o diálogo constante com o passado e o presente ao trabalhar com memória e história, a pesquisadora Julia Bianchi Reis Insuela (2011) fala, a partir da leitura de Beatriz Sarlo (2007):

(...) é inevitável a marca presente sobre o ato de narrar o passado, principalmente porque o discurso do presente exerce uma hegemonia reconhecida, ou seja, se constrói e reconstrói o passado com o intuito de legitimar o presente. Seria impossível eliminar essa qualidade e, nisso, está implicado o processo de esquecimento e silêncio que acaba ocorrendo com o transcorrer do tempo. Ainda a autora (Beatriz Sarlo) fala que o passado é concebido sempre como reconstrução e organização numa base de coerência imaginária. A memória é a colonizadora do passado, que a organiza sobre as concepções e emoções do presente. (INSUELA, 2011, p. 22)

Ao se colocar em um espaço que reúne fotografias, arquivos e testemunhos de um passado, é como se a segunda geração dissesse que a voz dos desaparecidos, torturados e mortos ainda está viva, que essa memória não foi engavetada nem pode ser apagada. É uma forma de utilizar o espaço do cinema para propagar essas imagens e falar que elas

sobreviveram e, visto que o tempo não é linear, esse agora se soma a mais outros para passar essas histórias adiante.

Nesse sentido, o objetivo das diretoras trabalhadas até aqui não é o de refazer uma grande narrativa, mostrar imagens didáticas e objetivas, nem mudar a história “oficial”, mas mostrar a falta de conformidade com o que já foi dito e não-dito e, assim, “escrever a história a contrapelo”, partindo do menor para sentir a textura das areias movediças da memória e encontrar outros mergulhos em um mar de tantas narrativas que ainda buscam por sobrevivência.

Os filmes, assim, são como um meio possível de escapar do pesadelo de Primo Levi, como um meio de girar o palco onde as histórias são contadas e fazer com que a temporalidade ou as barreiras geográficas ultrapassem fronteiras para que mais pessoas testemunhem e sejam ouvidas. Entre os recursos utilizados pelas cineastas nesse caminho, alguns deles se repetem ou se aproximam, como: entrevistas, o fio condutor, legendas informativas referentes a datas e locais, a presença corporal delas à frente da câmera, os arquivos domésticos e públicos e a voz *over* em primeira pessoa.

Normalmente, nos filmes em que há bastante narração em *over*, essa voz pertence às realizadoras e não apenas serve para falar em primeira pessoa, mas também para se dirigir a uma segunda pessoa ausente (SELIPRANDY, 2018) e, no documentário *Diário de uma Busca*, essa segunda pessoa é o pai de Flávia. Há um constante diálogo com Celso Castro, aproximando e afastando a sua presença que já não pode mais ser materializada, mas entra em diálogo, por meio da leitura frequente de cartas e diários. Para representar a voz do pai, a narração em *over* de Joca (João Paulo Castro) entra em cena, partilhando o espaço com sua irmã Flávia.

Em *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*, Carol usa a primeira voz para narrar cartas suas ao seu pai, ler suas respostas e destinar mensagens também ao público e aos seus filhos. Já em *Os dias com ele*, Maria Clara utiliza menos o recurso, pois esse filme é mais constituído por silêncios e pelos ruídos do ambiente, mas quando ela o faz é para ler cartas escritas pelo pai ou para falar sobre assuntos que não poderiam entrar em diálogo com ele. As diretoras também utilizam bastante a voz em *off*, quando falam em cena sem aparecer à frente da câmera, o que normalmente acontece quando elas conversam com familiares ou entrevistam outras pessoas. As três cineastas, por serem filhas de militantes políticos e herdarem o exílio, seguem um fio condutor parecido que é a busca por mais histórias entre os seus pais e o país.

Em *Marighella* (2012)¹⁹, realizado por Isa Grinspum, que é a sobrinha do protagonista do documentário, a cineasta também utiliza sua voz para ler vários escritos de Carlos, como cartas e poemas, mas reveza sua voz com a de uma interpretação profissional, a do ator Lázaro Ramos. Ao longo do documentário, Isa não fala do seu pai, mas de Marighella, seu tio Carlos, que foi considerado um dos principais organizadores da luta armada contra a ditadura militar e, assim, busca saber mais sobre sua história, envolvendo também memórias que envolvem o país, a repressão e os outros militantes. Além de usar sua voz para representar o seu tio, entrelaçando o afetivo e o político, ela também a utiliza para voltar ao tempo e falar sobre as sensações que surgiam durante sua infância no período ditatorial:

No filme *Marighella* (2012), dirigido por Isa Grinspum, sobrinha do guerrilheiro, a narração subjetiva da cineasta evoca a sensação de medo que sentia na infância, revelando que mesmo as crianças sentiam o risco da repressão estava presente em suas vidas. No filme, ela narra que antes de dormir pensamentos sobre tortura invadiam a sua mente: “Á noite, todos os ruídos me amedrontavam. Eu me deitava olhando para o teto e me perguntava: e se eu for torturada, conto ou não conto? Eu só tinha 10 anos e nunca mais eu vi o tio Carlos”. (POPPE, 2021, p. 132 e 133)

Dessa forma, a voz das realizadoras inscreve seu corpo político e aprofunda as questões de vulnerabilidade, trauma e memória afetiva, ampliando a experiência fílmica e trazendo mais complexidade às narrativas. Outro fator fundamental que ajuda a gerar mais reflexões sobre as imagens e as vozes partilhadas nos filmes é o uso de ruídos, sons ambiente e músicas que se mesclam com a narrativa: “a atmosfera sonora é responsável pelo uso do som e como ele influencia o modo como o espectador percebe o filme. Efeitos sonoros, ruídos, música: tudo isso é importante na criação da atmosfera” (ALENCAR; VIEIRA, 2020, p. 246).

Em *Diário de uma Busca*, além dos constantes ruídos que ficam revezando com o uso da voz *over*, a trilha sonora traz algumas músicas instrumentais e canções de vários artistas que dialogam diretamente com o que está sendo contado no documentário. Em *Deslembro* podemos encontrar músicas associadas ao período de ditadura e pós-anistia, como a *Cajuína*, de Caetano Veloso, e outras canções que trazem a ideia de memória

¹⁹ Carlos Marighella foi um líder comunista e guerrilheiro morto aos 57 anos em 1969 pela ditadura militar. Mito para uns, maldito para outros, ei-lo aqui retratado para além de sua dimensão política por sua sobrinha. Isa estrutura seu filme em sete capítulos, batizados a partir de pistas públicas que a ajudam a decifrar o enigma privado. A trajetória do militante é assim resumida, das origens modestas à caça mais cobiçada pela repressão militar após o golpe de 1964, passando pela adesão ao PCB, por prisões e longos períodos de clandestinidade, pela ruptura com o partidão e pela guinada para a resistência armada contra a ditadura. Cf. *Marighella*, de Isa Grinspum Ferraz. É tudo verdade no Canal Brasil, [S.l.], 5 mai. 2017. Disponível em: <http://etudoverdade.com.br/br/noticia/1738-ldquoMarighellardquo--de-Isa-Grinspum-Ferraz>. Acesso em: 23 abr. 2023.

transgeracional, que são passadas por meio das lembranças de Joana com o pai e do que a avó da protagonista ouve em sua casa, como as do cantor Noel Rosa. Esse artista também está presente em *Os dias com ele*, quando o pai de Maria Clara conta que deseja que toquem a música *Fita Amarela*, de Noel Rosa, em seu funeral e, quando a música começa a tocar ao fundo na cena, Carlos Henrique Escobar e a filha começam a cantar: “Quando eu morrer / não quero choro nem vela / quero uma fita amarela / gravada com o nome dela”. Esse aspecto da trilha sonora nos filmes, além de ampliar o contexto das imagens e aprofundar a narrativa, como é possível perceber, também apresenta um sentido de aproximar a relação entre a história dos pais e a do país.

Além de nos mostrar a questão da busca por respostas e memórias, que geram mais questionamentos e lacunas, os filmes da segunda geração também priorizam as emoções e expressões que podem ser percebidas por meio do uso de planos-detalhe, *zoom* e *close up*, o que também transmite a ideia de confusão de identidades entre as pessoas retratadas ao longo das cenas. De acordo com Silva e Mousinho (2016), Bordwell (2008) afirma que a região do rosto é a parte do corpo que mais concentra informações e, com o uso de planos mais aproximados, é possível ressaltar a direção do olhar e a expressão facial diante da composição, do movimento e da iluminação filmados.

Além da face que ganha bastante foco, mesmo que por meio de imagens borradas, em alguns momentos, como acontece em *Deslembro*, as cineastas utilizam diferentes formas de aparecer em frente à câmera em seus documentários. Algumas mostram só uma parte do cabelo ou das mãos, enquanto outras sentam na cadeira à frente ou aparecem de costas. Sobre isso, o filósofo francês Gilles Deleuze (2018) nos lembra que é por meio dos diferentes estados do corpo que é possível desenvolver um “gestus feminino” capaz de apreender a história dos homens e a crise mundial. Com isso, ele declara que “(...) a cadeia dos estados de corpos femininos não é fechada (...) parado ou no espaço, o corpo de uma mulher conquista um estranho nomadismo que lhe faz atravessar idades, situações, lugares” (DELEUZE, 2018, p. 285).

Por manter o corpo sempre em movimento ao longo do processo fílmico do documentário *Diário de uma Busca*, a realizadora utiliza bastante o recurso cinematográfico de *travelling* nas imagens, que é um dos principais detalhes que fazem parte do documentarismo intergeracional, como nos mostra Seliprandy (2018):

Os planos realizados desde a janela de automóveis, ônibus, trens, aviões ou barcos em movimento são abundantes nessa filmografia. Como visto, muitos autores já identificaram esse recurso como um traço saliente do cinema documental

contemporâneo, em geral relacionando essas imagens deambulantes às derivas subjetivas, às errâncias da busca, à crise da narração. (SELIPRANDY, 2018, p. 184)

Enquanto Flávia lê os seus diários de criança, em tempo presente, normalmente vemos planos fixos na tela, como as das cenas que mostram um solo com raízes e folhas caídas, ou a que mostra um parquinho para crianças vazio, mas na maior parte das vezes em que a narração em *over* se refere à leitura das cartas de seu pai, Celso Castro, para seus pais ou seus filhos, Flávia e Joca, a montagem é feita com planos em movimento ou *travellings*, indicando uma certa mudança não apenas de quem narra, mas também uma alteração geográfica. As cartas de Celso também apresentam um teor confessional, íntimo, diarístico e político, dialogando com o passado e o presente. Apesar de Flávia e Maria Clara terem um fio condutor parecido ao decidir fazer um documentário, elas pensam o processo fílmico de forma diferente, como nos mostra Ilana Feldman (2018):

Os dias com ele, como o título já indica, se constrói a partir da imobilidade espacial e de um relativo confinamento (o filme não sai da casa de Carlos Henrique Escobar, quando muito vai ao quintal), realizando-se no tempo presente da relação entre pai e filha, a qual o interroga, de maneira destemida, sobre seu passado, sua formação política e a experiência da tortura. Já *Diário de uma busca*, de forma completamente distinta, se constrói no deslocamento espacial, na busca por experiências passadas e no retorno à infância e adolescência de Flávia. (FELDMAN, 2018, p. 230 e 231)

Além de Flávia, que percorre caminhos transnacionais, atravessando fronteiras para mesclar outras vozes e visões à sua ao longo do documentário intergeracional, Carol Benjamin também visita outros lugares para além do doméstico e das locações internas, a fim de desenvolver o *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*. A diretora vai até a Suécia, onde o pai se exilou, com o desejo de reencontrá-lo para entender mais sobre quem é César Benjamin e sua história. Ao percorrer um mar de ondas cheias de questionamentos, dúvidas, distâncias e relacionamentos, Carol consegue se aproximar do seu pai e do seu país apenas pelo afastamento deste. O pai não aceita o convite de participar do filme da filha e não aparece em nenhum momento, a não ser por fotografias do álbum da família e por arquivos públicos, além de cartas, declarações e entrevistas que ele deu muitos anos depois da anistia. Além de Estocolmo, Carol também reúne cenas no Rio, principalmente quando quer endereçar a história ao entendimento dos filhos, como um retorno para o presente e uma mensagem para o futuro em seu país natal.

Por percorrer um trabalho de dialogar com a memória coletiva a partir de suas histórias e lembranças pessoais, indo ao encontro de longos anos de silêncios e traumas familiares, as diretoras utilizam a primeira pessoa para ir além dos registros históricos já

propagados, mas pelo lado pessoal delas ser tão intrincado com o político, a busca se torna social e não individual:

A primeira pessoa aparece nos documentários latino-americanos dos anos 2000 como parte de um processo no qual o político relaciona-se com uma atitude de presença de individualidades em reflexão. Esses filmes reconsideram o passado a partir da experiência subjetiva: uma visão política nasce a partir de uma fratura familiar, e o que pareceria ser o documento de uma problemática doméstica se transforma no registro de uma memória cujo destino é ser compartilhada, ou seja, social e não pessoal (RIVAL, 2007 apud BARRENHA, 2013, p. 331)

Enquanto Flávia lida com o silêncio por meio de imagens que retornam ao passado ou não estão aqui nem lá, Maria Clara discute com o que não é dito pelo pai e pelo país, levando-a a refletir sobre o desenvolvimento do documentário, Carol afirma que o silêncio é uma das ferramentas de apagamento da memória. Em meio a essas rasuras provocadas pelo silenciamento, as realizadoras buscam por outras vozes para dialogar com elas.

Em *Diário de uma busca*, há a mescla de conversas com o irmão, Joca, com sua mãe, Sandra, as irmãs de seu pai, a última esposa de Celso, e também de jornalistas, além de policiais e especialistas, entre outros. Carol, que não pôde contar com a participação de seu pai em *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*, obteve muitas memórias, fotografias, histórias e arquivos com a ajuda de sua avó Iramaya Benjamin, que lutou pela liberdade dos seus filhos e foi a fundadora do Comitê Brasileiro pela Anistia (CBA), juntamente com outras mães de presos políticos, em 1978²⁰.

A diretora conta com a forte contribuição também de Marianne Ayres, que fez parte da Anistia Internacional sueca, tinha vários documentos e foi amiga de Iramaya, com quem trocou cartas afetivas e políticas por várias décadas. Em *Marighella*, Isa Grinspum entrevista várias pessoas para obter mais informações sobre o líder comunista e guerrilheiro, sua história política e sua morte e, por meio dos depoimentos e do acervo encontrados, a narrativa vai além da trajetória do militante, aproximando-se da relação afetiva que o tio Carlos tinha com a sobrinha, além do seu trabalho com a poesia, que foi conhecido apenas pelos mais próximos à época em que esteve vivo. Além de amigos e companheiros de luta, há os potentes testemunhos de Clara Charf, viúva de Marighella, e Carlos Augusto, que foi filho do primeiro casamento.

²⁰ Cf. Morre Iramaya Benjamin, fundadora de comitê pela anistia. OAB - Rio de Janeiro. **Jusbrasil**, [S.l.]. Disponível em: <https://oab-rj.jusbrasil.com.br/noticias/3155513/morre-iramaya-benjamin-fundadora-de-comite-pela-anistia>. Acesso em: 23 abr. 2023.

Por meio de outras vozes que se mesclam nos documentários, entre as frestas da memória, as pessoas buscadas pelas realizadoras, ainda que ausentes, vivem e se fazem presentes. Ao longo das entrevistas e dos diálogos nos filmes, podemos ver a importância da segunda geração, das mães, avós e ex-companheiras, que vão para além do âmbito familiar e afetivo, falando principalmente de uma noção de pertencimento coletivo na história. Sobre a iniciativa de percorrer uma busca a partir de histórias familiares e lembranças afetivas, a historiadora Isabel Cristina Leite da Silva nos fala que:

Considerado por Beatriz Sarlo (2007, p. 38) “ícone da verdade ou recurso mais importante para a reconstituição do passado”, o testemunho não necessariamente assegura a veracidade do recordado e também não elimina problemas que envolvem o ato de lembrar. Para Paul Ricœur, o testemunho era sempre reforçado pela promessa da sua repetição quando necessário e era isto que ia construindo a confiança na fala do outro. Mesmo assim, lançar mão do testemunho como prova documental pode ser problemático, uma vez que haveria sempre a possibilidade de opor os testemunhos uns aos outros. (SILVA, 2018, p. 205)

Assim como em *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*, a avó da realizadora contribui bastante na busca e no encontro de memórias, em *Deslembro*, Lúcia, a avó da protagonista Joana, compartilha recortes de jornais, documentos e uma fotografia do seu filho desaparecido político, indo para além da narrativa oral. Quando a neta pergunta sobre qual a serventia daquele acervo se até agora não foi possível encontrar respostas sobre o desaparecimento do seu pai, que é filho de Lúcia, a avó responde que essa junção de documentos já ajudou diversas outras mães que se encontravam na mesma situação, e que o importante é continuar essa travessia.

Junto a conversas e entrevistas, um outro recurso cinematográfico muito comum nos filmes feitos pelas filhas dos militantes políticos é o acervo pessoal ou o baú da família, que reúne documentos pessoais, álbuns de fotografias, cartas e diários. Em *Deslembro*, a avó Lúcia só tinha uma única fotografia do filho, porque segundo ela as outras precisaram ser queimadas durante a ditadura, para que ele não corresse ainda mais perigo. Ao encontrar os olhos do seu pai na fotografia, é como se os olhos de Joana fossem batizados por um rio que traz mais e mais memórias sobre sua infância e sua história, como é possível ver ao longo do filme. E isso também pode ser mostrado em *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*, quando Carol se emociona ao ver uma foto do seu pai nos arquivos da Anistia Internacional, no período ditatorial, afirmando que ela só tinha fotos do pai bebê ou já mais velho.

Entre algumas das fotos apresentadas pelas realizadoras, normalmente há aquelas do pai com elas no braço, como se essa fosse uma forma de retornar a um passado que ainda

não passou. Além disso, o álbum de família, as cartas e os diários também permitem uma visão mais ampla sobre quem foram os militantes políticos em questão, indo além da luta armada, do exílio e da clandestinidade, o que ajuda a formular diferentes reflexões sobre essas pessoas, que não aparecem como personagens planos, caricatos, heróis ou vítimas. A respeito da importância das fotografias para a pós-memória, Marianne Hirsch (2008) nos mostra que:

Para mim, o papel fundamental da imagem fotográfica – e da fotografia de família, em particular – como um meio de pós memória é estabelecer a conexão entre a pós-memória familiar e a afiliativa, além dos mecanismos pelos quais os arquivos públicos e as instituições têm sido capazes de reencarnar e individualizar a memória cultural/arquivada”. Mais do que narrativas orais ou escritas, as imagens fotográficas que sobrevivem à devastação massiva e sobrevivem a seus súditos e proprietários funcionam como fantasmas de um mundo passado irremediavelmente perdido. Permitem-nos, no presente, não só ver e tocar esse passado, mas também tentar reanimá-lo desfazendo a finalidade do "take." A ironia retrospectiva de cada fotografia, tornada mais pungente se a morte violenta separa seus dois presentes, consiste justamente na simultaneidade desse esforço e na consciência de sua impossibilidade. (HIRSCH, 2008, p. 115, tradução nossa)²¹

Além do acervo pessoal, os arquivos públicos também são muito buscados pelas realizadoras, incluindo outras fotografias, manchetes de jornais, áudios de rádio da época, notícias, documentos de identificação, declarações, livros, entre outros, trazendo informações que são integradas à narrativa, expandindo os caminhos a serem percorridos no processo fílmico. Algumas imagens de arquivo fundamentais para a história do Brasil também aparecem, como a gravação de Dilma Rousseff falando que devem ser abertos todos os documentos da ditadura, na sessão de cerimônia de entrega do relatório final da Comissão Nacional da Verdade²², em meio aos ex-presidentes do Brasil, em 2014. O documentário *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* mostra essa filmagem, em que Dilma explica a importância desse ato para a nossa história; contudo, a ex-presidenta sofreu um golpe em 2016 e esses arquivos permanecem fechados até então. Durante o discurso do golpe, o deputado Jair Bolsonaro, que poucos anos depois se tornaria presidente, homenageou um dos

²¹ No original: For me, the key role of the photographic image—and of family photographs in particular—as a medium of postmemory clarifies the connection between familial and affiliative postmemory and the mechanisms by which public archives and institutions have been able both to reembody and to reindividualize “cultural/archival” memory. More than oral or written narratives, photographic images that survive massive devastation and outlive their subjects and owners function as ghostly revenants from an irretrievably lost past world. They enable us, in the present, not only to see and to touch that past but also to try to reanimate it by undoing the finality of the photographic “take.” The retrospective irony of every photograph, made more poignant if violent death separates its two presents, consists precisely in the simultaneity of this effort and the consciousness of its impossibility.

²² Cf. PASSARINHO, Nathalia. Dilma chora ao receber relatório final da Comissão da Verdade. **G1**, Brasília, 10 dez. 2014. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2014/12/dilma-chora-ao-receber-relatorio-final-da-comissao-da-verdade.html>. Acesso em: 23 abr. 2023.

militares que mais torturaram e mataram pessoas na ditadura, incluindo Dilma, presa e torturada nesse período.

Em meio a ameaças constantes de esquecimento ou à negação das memórias vivenciadas e transmitidas, as realizadoras tentam seguir direcionamentos de uma bússola, que aponta a necessidade de escavar, coletar e organizar rastros da história de seus pais, tios e militantes políticos, a fim de encontrar mais luzes para permear também as frestas da história do país. Porém, o destino delas já não é sabido: o mapa da busca, assim como o caminho, é feito e refeito buscando.

3 DIÁRIO DE UMA BUSCA

Nestes últimos vinte anos / Nada de novo há / No rugir das tempestades / Não estamos alegres, / É certo, / Mas também por que razão / Haveríamos de ficar tristes? / O mar da história / É agitado. / As ameaças / E as guerras / Havemos de atravessá-las. / Rompê-las ao meio, / Cortando-as / Como uma quilha corta / As ondas. (MAIAKÓVSKI, Vladimir, 1927)

Após a Lei da Anistia ser decretada, Flávia saiu de Paris, onde morou com a família em exílio, e veio morar no Brasil. Ao chegar neste país, onde o passado parece ter sido esquecido, ela começou uma busca por memórias para construir e entender melhor sua história e, conseqüentemente, também a do cenário nacional. Isto pode parecer uma narrativa de ficção, mas foi essa história que levou Flávia Castro a pensar no *Diário de uma Busca* (2010)²³ — documentário autobiográfico em que aborda a trajetória de seu pai, militante e exilado, por meio de depoimentos, diálogos, entrevistas, arquivos pessoais e documentos — e em seguida *Deslembro* (2018), filme ficcional, que começou a ser escrito enquanto Castro ainda montava o documentário, a fim de continuar o trabalho de resgate da memória.

A tentativa de entender mais sobre seus acontecimentos históricos e conseqüentemente alumiar o presente, reflete-se tanto nos longa-metragens de Flávia Castro quanto em muitos outros filmes do cinema brasileiro, que “sabe, consciente ou inconscientemente, que tem um passado com quem dialogar” (ORICCHIO, 2003, p. 33).

Apesar de partir de uma busca íntima e familiar, realizando um documentário autobiográfico e intransferível, Flávia coleta rastros de um passado que não passou, resgatando histórias de outras pessoas que vivenciaram a situação de exílio, desaparecimento, ausência e luto durante o período da ditadura militar no Brasil e na América Latina. Ao questionar o ex-delegado do Departamento de Ordem Política e Social (Dops), que esteve à frente da ação policial que levou à morte Celso de Castro e Nestor Herédita, apenas respostas evasivas e inconsistentes foram recebidas, como "não posso afirmar", "acredito que", "não lembro" e "não sei", deixando a versão “oficial” — de que os dois militantes se suicidaram durante a operação da polícia — permanecer. Afinal, como é possível resgatar o que foi real ou não em meio a tantas contradições e fissuras entre os documentos, registros visuais, depoimentos e entrevistas? Sobre isso, Ecléa Bosi (2018) nos alerta:

²³ "O filme é o relato de uma filha atrás da memória do pai, de importância óbvia, que morreu em circunstâncias misteriosas em Porto Alegre, quando ela tinha 19 anos, mas que sobreviveu em suas lembranças. O resultado, porém, ultrapassou o tem pessoal que o motivou: 'Diário de uma busca' foi o vencedor, em 2010, dos prêmios de melhor documentário dos festivais do Rio e de Biarritz". MIRANDA, André. *O Globo*, [S. l.], 23 ago. 2011. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/no-documentario-diario-de-uma-busca-flavia-castro-aposta-na-memoria-para-tratar-da-vida-do-militante-celso-afonso-castro-2691539>. Acesso em: 22 jul. 2022.

Daí a importância da coletividade no suporte da memória. Quando as vozes das testemunhas se dispersam, se apagam, nós ficamos sem guia para percorrer os caminhos da nossa história mais recente: quem nos conduzirá em suas bifurcações e atalhos? Fica-nos a história oficial: em vez da envolvente trama tecida à nossa frente só nos resta virar a página de um livro, unívoco testemunho do passado. (BOSI, 2018, p. 70)

O irmão da Flávia, Joca, que também aparece no documentário *Diário de uma Busca*, é antropólogo e demonstra um determinado incômodo com a investigação no processo fílmico, devido ao fato de achar que não há elementos suficientes para gerar uma interpretação mais objetiva e comprovar fatos diante das circunstâncias estranhas e misteriosas envolvendo a morte do pai deles. De acordo com a pesquisadora Maria Luiza Rodrigues Souza (2007), o cinema e a antropologia são duas áreas que, apesar de diferentes, dialogam entre si em alguns pontos:

(...) há uma congruência entre antropologia e cinema, uma vez que a necessidade de deslocamento é condição tanto em uma como no outro. Em antropologia, estranhar o familiar ou tornar familiar o que se encontra distante é necessário para desnaturalizar, relativizar. No cinema, é preciso transportar-se para dentro do mundo construído pelo filme; viaja-se e, depois, retorna-se (...) Ao deslocamento exigido pela elaboração etnográfica, e também no exercício de assistir e pensar um filme, segue-se o retorno necessário, inscrito desde o início no processo. Não há uma imersão absoluta na alteridade, mas há uma desestabilização necessária, um deslocamento, se a experiência fílmica etnográfica ou fílmico-etnográfica nos tocar de alguma forma. (SOUZA, 2007, p. 30 e 31)

Apesar de realmente não encontrar as respostas procuradas, encontrando apenas um cenário ainda mais turvo sobre os questionamentos realizados e as lembranças envolvidas, Flávia tem consciência de que ela não tem a responsabilidade de obter provas concretas de eventos do passado, pois não está fazendo uma investigação policial, mas um filme. Esses constantes meandros nos levam a refletir sobre como o cinema pode elaborar o que aconteceu na ditadura brasileira, entre 1964 e 1985, e no período pós-anistia, com o objetivo de conscientizar mais pessoas a olhar esse passado que, por vezes, parece invisível, omitido ou silenciado. Como os filmes da diretora Flávia Castro desenham esse período e podem elaborar novas percepções para o presente? Sobre a importância de articular narrativas cinematográficas a partir de eventos traumáticos, como o da ditadura, a pesquisadora Souza (2007) fala que:

Nos períodos pós-ditatoriais, ocorre um processo de releitura sobre o passado ditatorial, o qual procura reelaborar sentidos ao dar vazão a disputas de memória e insere a discussão sobre a necessidade de ações de reparo e justiça. Esse processo articula narrativas e memórias anteriormente postas à margem, reprimidas. Essa articulação se faz conflitualmente, pois alguns grupos procuram impor

hegemonicamente suas versões sobre as de outros grupos. Um dos campos de manifestação em que as narrativas são dialogicamente trabalhadas é o cinematográfico: as histórias que os filmes elaboram sobre o período estão vinculadas aos encadeamentos da vida social nas pós-ditaduras (SOUZA, 2007, p. 13 e 14)

Apesar de entender a importância e necessidade de trabalhar essas memórias no Brasil, quem passou por elas, embora indiretamente, sendo a segunda geração de torturados e exilados, sente dificuldade de entrar nesse processo. Por que retornar ao passado, e de que vale remexer em coisas que não vão trazer respostas ou trazer alguma mudança realmente efetiva? Não é à toa que esse questionamento também foi muito trabalhado durante o documentário *Diário de uma Busca*, fazendo parte de várias discussões entre Flávia e Joca, a respeito do modo de fazer o filme.

Por mais que os filhos dos exilados não tenham passado diretamente pelas condições de seus pais, eles também se encontraram em meio a vários tipos de adaptações para sobreviver à repressão, à violência e ao exílio. Assim, Joca se questiona várias vezes e interroga Flávia sobre o porquê de reunir relatos e documentos, que evocam dores e mais dúvidas, se tudo isso não vai fornecer o que aconteceu de verdade. Essas dúvidas nos levam ao conceito de personagens secundários e segunda geração, abordados pela pesquisadora e crítica de cinema Ilana Feldman (2018), que fala sobre a questão de quem cresceu rodeado por marcas, circunstâncias, fraturas e ausências da ditadura e do exílio, por intermédio de pais que foram militantes políticos. Dessa forma, Flávia e Joca representam essa segunda geração, sendo “personagens secundários diante do olhar de pais mobilizados pelas grandes utopias políticas” (FELDMAN, 2018, p. 231).

Sobre a questão das narrativas elaboradas pela geração pós-memorial, a jornalista e professora em Literatura e Cultura Brasileira, Ilana Heineberg (2020) fala a partir do conceito de pós-memória, da historiadora Marianne Hirsch, que traz uma nova perspectiva a respeito do exílio nas ditaduras latino-americanas por meio das narrativas realizadas pela geração dos filhos:

Fatos históricos, traumas e vivências com pais mais ou menos radicais na sua militância política aparecem na geração pós-memorial diluídos em outras experiências, mas ainda assim onipresentes. Ao restituírem esses traços do passado na escrita, a geração dos filhos está consciente das armadilhas da memória infantil, das narrativas de segunda mão e da carga projetiva das imagens e dos objetos. Essas questões ganham mais importância do que os fatos em si, que já entraram para história - e que presidente algum poderá tirar. (HEINEBERG, 2020, p. 11).

Diante de entrevistas com policiais, jornalistas, leigos, amigos e parentes, e até consigo mesma, Flávia descobre ainda mais ausências e lacunas, como o desaparecimento de

documentos e ordens para que os jornais parassem de falar sobre o crime e, com isso, afirmou que queria ir atrás da verdade durante o processo de desenvolvimento do filme, apesar de não saber o que poderia encontrar no meio e fim desse caminho. Ela escreveu o roteiro antes e sabia que queria um documentário com planos fixos e narração em *off*, focando principalmente na infância e na leitura das cartas do pai, mas não tinha como prever tudo o que seria trabalhado no filme.

Devido ao entre-lugar onde pertencem as imagens, as memórias e o real, Flávia escreveu outro roteiro enquanto trabalhava no documentário com o objetivo de realmente utilizar a ficção para prosseguir em sua busca pela memória. Durante a pré-produção, o nome do filme era *A memória é um músculo da imaginação*, que depois passou a ser *Deslembro* e, apesar de a diretora afirmar que é um filme ficcional, e não autobiográfico, é possível perceber a dança das memórias apresentadas em *Diário de uma Busca* e o consequente encontro de alguns elementos que se entrelaçam na narrativa, pois “a imaginação apresenta-se (...) como o meio para enfrentar a crise do testemunho” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70). Sendo a memória um trabalho sobre o tempo, Ecléa Bosi (2018) ressalta que:

Tal como o tempo social acaba engolindo o individual, a percepção coletiva abrange a pessoal, dela tira sua substância singular e a estereotipa num caminho sem volta. Só os artistas podem remontar a trajetória e recompor o contorno borrado das imagens, devolvendo-nos sua nitidez. (BOSI, 2018, p. 53)

No caso da Flávia Castro, mesmo depois de vários anos após a morte do seu pai, ela utilizou o espaço audiovisual para trabalhar parte da sua vida, lidando com memórias individuais e familiares, e obteve também as narrativas de outras pessoas, familiares, amigos, desconhecidos, a fim de buscar uma coerência maior diante de tantas rupturas, para compreender mais sobre o seu passado e a sua história, fazendo um trabalho de reconstrução de si e da relação com os outros. Isso também pode ser visto no filme *Deslembro*, em que Joana, a protagonista, voltou ao Brasil com a sua família e, com isso, reuniu histórias, lembranças e registros não com o intuito de vivenciar momentos nostálgicos, mas com o objetivo de entender mais sobre a sua própria história em nível individual e afetivo, coletivo e social. Sobre a importância de narrar o passado, SANGLARD, CRUZ e GAGLIARDI (2021) afirmam que:

Lembrar é um exercício que acontece no presente, o que significa que o passado não aconteceu: ele acontece a cada vez que se evoca o que passou. Portanto, é na recuperação — e na narração neste passado, que ele se faz acontecimento e se manifesta de maneira palpável para a sociedade. Esta reconstrução não é lisa, mas se dá num terreno impregnado de disputas, porque a versão que se torna oficial se cristaliza como histórica, numa aproximação intencional com o conceito de verdade.

Conforme Jelin (2017), o que o passado deixa são traços, rastros. Mas esses traços não constituem memória, a menos que sejam evocados e colocados em uma estrutura que lhes dê significado (SANGLARD; CRUZ; GAGLIARDI, 2021, p. 363).

Foi seguindo essa ideia que Flávia Castro realizou o documentário *Diário de uma Busca*: a diretora viajou ao Chile para procurar histórias sobre o seu pai, Celso Castro, com o objetivo de saber mais sobre a sua misteriosa morte no início dos anos 80 e, assim, rememorar alguns momentos de uma vida preenchida por lacunas e ausências. Com as lembranças induzidas por depoimentos, entrevistas, cartas, fotos, entre outros registros nas gravações, a avó paterna de Flávia pergunta durante o filme: "Meu Deus, como é que a gente aguentou tanta coisa, tanto rompimento?". Assim, Jeanne Marie Gagnebin (2009) afirma:

Em nosso continente, a luta dos familiares dos desaparecidos também se opõe à mesma estratégia política de aniquilação. Tortura-se e mata-se os adversários, mas, depois, nega-se a existência mesma do assassinio. Não se pode nem afirmar que as pessoas morreram, já que elas desapareceram sem deixar rastros, sem deixar também a possibilidade de um trabalho de homenagem e de luto por parte dos seus próximos. (GAGNEBIN, 2009, p. 116)

Como o título do filme já explicita, Flávia não consegue encontrar respostas minimamente objetivas ou assertivas, mas percorre uma travessia de busca contínua, que não gera somente um documentário autobiográfico, mas uma discussão a partir de vozes que não são popularmente conhecidas, criando um espaço para que outras narrativas sejam compartilhadas. O fim do filme não representa um processo de desistência dessa procura, mas a continuação da busca por memórias e mais outras histórias, que se encontram em constante transformação e deslocamento.

Postas essas questões, esse capítulo parte da análise fílmica de *Diário de uma Busca* com o intuito de retomar questões abordadas no capítulo anterior — focando especialmente em memória, história e documentário — e, ainda, identificar outros possíveis diálogos a partir do longa-metragem a ser analisado, de acordo com os contextos trazidos por meio das imagens e da própria narrativa do documentário.

3.1. Entre o arquivo público e o acervo pessoal

O dispositivo utilizado por Flávia Castro, no documentário *Diário de uma Busca*, foi entender o que aconteceu acerca da morte do seu pai²⁴, Celso Castro, que levantou diversas

²⁴ "A investigação de sua morte misteriosa, que alimentou por algum tempo a crônica policial gaúcha, é o gatilho para a real busca de Flávia. Desfazer as nuvens sobre aquela violenta despedida torna-se progressivamente menos importante diante da reconstrução da saga pessoal e familiar. Um filme, assim, sobre a vida, não sobre a morte". LABAKI, Amir. **Vermelho**, [S. l.], 01 set. 2011. Disponível em:

dúvidas por parte de seus familiares. Militante do Partido Operário Comunista (POC), ele foi um dos exilados políticos no período do regime militar e retornou com a família para o Brasil somente após a Lei de Anistia, no ano de 1979. Celso Castro foi morto juntamente com um de seus amigos, Nestor Herédia, após invadir o apartamento de um alemão, chamado de Rudolf Goldbeck, suposto ex-oficial nazista radicado em Porto Alegre, no ano de 1984. Diante dessa "misteriosa" morte após 5 anos da volta ao Brasil, restam diversos questionamentos, o que levou Flávia Castro a ir de encontro a eles, percorrendo uma trajetória entre lugares de memória, memórias de sua infância, arquivos públicos e privados e diálogos pelo Brasil e pela América Latina. Como Jeanne Marie Gagnebin (2009) nos lembra, Benjamin diz que nós não temos como descrever o passado tal como ele foi, feito um objeto material, mas podemos articular o que aconteceu mesmo com todos os obstáculos que surgem com essa tentativa (GAGNEBIN, 2009, p. 40).

O irmão de Flávia, o antropólogo João Paulo Macedo e Castro (apelidado carinhosamente de "Joca"), participa de todo o processo filmico do documentário, não apenas por voz *over*, mas também promovendo diálogos e se colocando à frente da câmera com a irmã. O longa-metragem de Flávia começa com a frase que, depois, também está presente no início do artigo acadêmico escrito por Joca, sobre a trajetória do pai deles: "Meu pai morreu em Porto Alegre, no dia 4 de outubro de 1984, em circunstâncias misteriosas, ele tinha 41 anos. Não sei se a palavra misteriosa é a mais adequada", frase dita por Flávia para dar início ao documentário enquanto surgem imagens de arquivos e documentos. No artigo escrito e publicado por Joca, palavras semelhantes são utilizadas para também marcar o início do texto: "Meu pai faleceu no dia 4 de outubro de 1984" (CASTRO, 2014, p. 7, apud SELIPRANDY, 2018, p. 36). A realização do filme fez com que Joca conseguisse reelaborar suas percepções sobre o período, visto que ele não só participou ativamente do documentário, promovendo discussões e questionamentos, mas também escreveu um artigo sobre o que aconteceu com o seu pai e a questão da ditadura militar no Brasil. Sobre a relação entre cinema e antropologia e a necessidade de imergir em um determinado assunto, Maria Luiza Rodrigues Souza (2007) nos fala que:

Dessa forma, há uma congruência entre antropologia e cinema, uma vez que a necessidade de deslocamento é condição tanto em uma como no outro. Em antropologia, estranhar o familiar ou tornar familiar o que se encontra distante é necessário para desnaturalizar, relativizar. No cinema, é preciso transportar-se para dentro do mundo construído pelo filme; viaja-se e, depois, retorna-se. Tanto a

etnografia quanto a cinematografia requerem um processo de viagem e retorno, de imersão em uma alteridade, em um outro lugar, em um outro mundo (SOUZA, 2007, p. 30).

Diário de uma busca apresenta esse constante ir e vir, um deslocamento interno e externo, entre o que foi dito pelo pai, o que é pensado por Flávia e Joca, o que é lembrado pelas outras pessoas da família, o que não foi esquecido por amigos e pessoas próximas que vivenciaram o período de repressão, e o que foi registrado no arquivo público. Uma viagem que já começa com o entendimento de que é preciso haver um retorno, e com a certeza também de que não necessariamente respostas concretas serão encontradas, mas que é necessário fazer esse movimento de buscar pelo que ainda não foi contado entre as vozes que foram silenciadas e a história oficial. Márcio Seligmann-Silva (2008) fala sobre essas memórias do passado que não passam e a importância de narrá-las, como uma forma de renascer, pois “a memória do trauma é sempre uma busca de compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 67).

Ao reunir recortes de jornais, arquivos públicos e policiais, fotografias, cartas, entre outras lembranças do acervo familiar, Flávia começa a buscar o passado como uma arqueóloga que busca rastros, escavando ruínas sem saber o que pode encontrar e com mais foco no processo do que nos resultados. De acordo com Jeanne Marie Gagnebin (2014), Freud e Benjamin utilizam a metáfora do arqueólogo para falar sobre a busca por vestígios do passado nas camadas do hoje:

O arqueólogo não pode temer remover a terra do presente, isto é, colocar em perigo as edificações que ali se erguem. Deve ficar atento a pequenos restos, a irregularidades do terreno que, sob sua superfície aparentemente lisa e ordenada, talvez assinalem algo do passado que foi ali esquecido e soterrado (GAGNEBIN, 2014, p. 247)

Ao cavar e escavar, é possível visualizar outras camadas entre o passado e o presente, abrindo espaço para a lembrança, o luto e o futuro. Sobre a questão de perseguir rastros sem saber quais cacos poderão surgir e a dificuldade de narrar a partir de tantas rasuras, logo no início do documentário, depois de a diretora dizer que não sabe se a palavra “misteriosa” é a mais adequada para falar sobre a morte de seu pai, Flávia fala “vou começar de novo”, como quem ensaia qual a melhor forma de começar a narrativa, não apenas para que outras pessoas possam compreender, mas para que ela própria também consiga entender mais. Sobre a tentativa de articular narrativas que incluem o apagamento de rastros e a repetição de acontecimentos traumáticos do passado, Gagnebin (2014) nos fala:

A escritura da história e a relação do escritor com o passado são ambas práticas de sepultamento, como afirma com força Michel de Certeau, que compara as obras dos historiadores aos cemitérios de nossas cidades. Esse “rito de sepultamento” pode ser interpretado, de maneira clássica, como expressão da vontade humana de honrar a memória dos mortos, de respeitar os antepassados, e de opor à fragilidade da existência singular a esperança de sua conservação na memória dos vivos - de reconhecer a dívida que nos liga ao passado, diria Ricoeur (GAGNEBIN, 2014, p. 29)

Uma tela preta surge para depois retomar a apresentação de outros documentos, recortes de jornais e imagens de arquivo. Enquanto os registros aparecem na tela, Flávia narra mais detalhes sobre quem era o seu pai em *voz over*: que ele era jornalista, morreu no apartamento de um alemão, ex-cônsul do Paraguai, e que saiu todos os dias nas primeiras páginas dos jornais.

Figura 3 - Celso Castro nos jornais



Fonte: *Print screen* do filme *Diário de uma Busca*

Após a sua narração, há apenas o silêncio enquanto algumas manchetes tomam conta da tela. Entre elas, é possível perceber uma série de incongruências entre os relatos. Caso não houvesse a junção dessas matérias e o contexto apresentado no filme, poderíamos pensar que eram notícias de diferentes ocorrências, mas se tratavam do mesmo acontecimento que envolvia a morte de Celso Castro: "Mistérios do assalto no Moinhos de Vento"; "Assaltantes se suicidam no apartamento cercado"; "Ex-exilados tentaram o assalto". "Dois suicidados investigavam os nazistas no sul"; entre outros. Afinal, quais documentos eles procuravam no apartamento do ex-oficial nazista, e por qual motivo eles foram também chamados de assaltantes depois de não terem sido considerados “criminosos comuns”? Além disso, há o relato de vizinhos que afirmam ter ouvido gritos perguntando onde estão os tais documentos. Sobre essas dúvidas, João Paulo Macedo e Castro (2014) também escreveu em seu artigo "Ritos da memória: trajetórias e experiências sobre a ditadura militar":

(...) algumas peças não se encaixavam, continuavam não explicando o que o teria levado a cometer um ato suicida (entendimento sobre sua morte recorrente até hoje). Em 2010, Flávia, minha irmã, lançou o premiado documentário *Diário de uma busca*, no qual narra as histórias e as estórias do nosso pai, da nossa família, de seus

amigos, da sua morte. A partir do filme, e principalmente movido pela repercussão, os usos, os comentários suscitados em blogs, artigos de jornais, entrevistas, etc., pude então esboçar o que talvez estivesse faltando para mim. (...) Era como se para os outros houvesse uma sucessão de eventos encadeados de forma linear e quase autoexplicativos. Com início, meio e fim. Como se sua história obedecesse a um roteiro previamente instituído (...) (CASTRO, 2014, p. 7)

Com a câmera na mão e em *travelling*, o prédio onde a morte acontece é filmado enquanto Flávia narra o que foi noticiado de acordo com a polícia na época, dizendo que o seu pai e o amigo se suicidaram ao se verem encurralados pela polícia e, assim, a diretora complementa: "parece sinopse de filme policial de quinta categoria, absolutamente inverossímil". A tomada é cortada para uma paisagem que está em rápido movimento, sendo filmada por meio da janela de um veículo, e Flávia fala em narração *over*: "mas durante muito tempo pensar no meu pai significava pensar em sua morte. Como se pelo seu enigma e pela sua violência, ela tivesse apagado sua história e, junto com ela, parte da minha vida". Apesar de o motor do filme ser a necessidade de saber mais sobre a morte do pai e realizar então um trabalho de luto, indo para além de suas memórias afetivas, fazer da memória um verbo de ação não é se aproximar mais da morte e das perdas do passado, mas da vida, do desejo de continuar vivendo, de entender o presente e elaborar um futuro mais consciente, como nos fala Ilana Feldman (2017):

Não é por outro motivo que pensadores como Freud, Bergson, Benjamin, Adorno, Ricoeur e Derrida, pensadores que vivenciaram os efeitos das grandes guerras mundiais do século XX, dedicaram-se a problematizar a narração e a memória diante da experiência traumática, defendendo um lembrar ativo (como já havia postulado por Nietzsche no século anterior), isto é, um trabalho de elaboração e luto em relação ao passado, mas realizado por meio de um esforço de compreensão e esclarecimento do presente. Nesse sentido, se somos estruturalmente sobreviventes, como acredita Derrida (2005, p. 54), marcados pela estrutura do rastro e do testamento, é porque a sobrevivência não se encontra do lado da morte, do passado, mas da vida e do porvir. (FELDMAN, 2017, p. 7)

Assim entendemos que, para Flávia, resgatar detalhes da vida do seu pai é uma forma também de reconstruir a própria história de sua vida. Sobre essa fala de Flávia a respeito de pensar a morte do pai, como se isso tivesse apagado também sua história e parte de sua vida, e o desenvolvimento do filme a partir desse depoimento pessoal, Isabella Loureiro Khaled Poppe (2021) nos mostra que:

A realizadora então elege a relação com a memória do pai o eixo a partir do qual a ditadura militar é descortinada, rememorando os processos históricos dos anos 1960 e 1970 - como o AI-5, o exílio, a vida na clandestinidade, o golpe de Estado no Chile e o retorno ao país depois da Anistia e a maneira como esses acontecimentos afetaram a sua vida e a de sua família (POPPE, 2021, p. 26)

Logo nesse começo do filme, vemos o quão sensível e intransferível é a busca por essas memórias de alguém que não está mais vivo, mas continua presente na trajetória da filha e realizadora, efetuando uma narrativa que conecta diferentes temporalidades, vozes e vivências. A imagem em movimento, na estrada, é cortada para a de uma idosa, que é a mãe de Celso, em primeiro plano: ela está tocando a música no piano, olha para a pessoa que está filmando e ri em meio a palmas, dando início à travessia de busca de uma forma mais íntima e afetiva. Dessa forma, Flávia utiliza a narração em primeira pessoa, fazendo “(...) do cinema um instrumento de reconstrução e reencontro entre a memória pessoal e a coletiva, a memória de seu pai e de seu país, porém mais atenta ao passado e à infância no exílio (...) encarando esses embates de maneira imensamente delicada” (FELDMAN, 2018, 230).

Figura 4 - Abertura do documentário e avó de Flávia Castro



Fonte: *Print screen* do filme *Diário de uma Busca*.

Durante o encontro de Flávia, Joca, Maria (irmã de Flávia e Joca por parte de pai) e Zilda (mãe de Celso), podemos perceber a busca da diretora por mesclar diferentes experiências para saber mais informações sobre o seu pai e, de forma descontraída, ela logo pede à avó que conte mais sobre como seu pai era quando criança, ao que esta responde que ele era tranquilo e amava se entreter com leituras desde criança. Comenta também sobre o interesse do seu filho pela política que começou logo durante o colégio, afirmando que a família sempre discutia muito sobre os partidos de esquerda em casa e tinha horror ao nazismo. Nesse cenário, é notável a força da memória e da narrativa de puxar mais outras histórias ao lembrar do que aconteceu, do micro para o macro, gerando um peso maior para as buscas do presente.

Flávia sai do cenário familiar e entra no universo jornalístico: Fernando Gomes, fotógrafo do *Zero Hora*, apresenta os registros fotográficos que o jornal fez no dia em que Celso morreu. Ele mostra a entrada do apartamento, o sangue no chão, e Flávia pergunta: "mas vocês entraram no apartamento logo depois que saíram os corpos, é isso?". Fernando confirma que não havia mais nada quando chegaram, e que eles não pegaram nem a movimentação de saída. As únicas pessoas representadas pelas fotos foram os policiais.

Muda-se o cenário e outra pessoa que participou da investigação surge na tela: Delmar Marques, ex-jornalista da Folha de São Paulo. Ele fala que "não consta no inquérito o

levantamento fotográfico do local, a balística, não há um projétil, sumiram com todos, as trajetórias dos tiros não batem com suicídio" e, ainda, alega sobre a equipe de delegacia que saiu com várias caixinhas:

Chegou a sair uma equipe da delegacia com umas caixinhas ainda fechadas, eu fui atrás, foi uma perseguição pela cidade inteira. Sob o canteiro, entra na contramão, etc. e tal, e eu lá no "pé" deles. E aí, no fim, eles pararam, ligaram pra central, 'olha, não estamos conseguindo escapar do jornalista'. Eles pararam em um desses chaveiros de esquina (...) o cara deu umas marteladinhas, abriu as caixas, e estavam ali. Documentos, tinham fotos, uniforme nazista, tinha cruz de ferro nazista, tinham condecorações nazistas. Estava claro que o Rudolf tinha sido um oficial bem graduado e condecorado do exército alemão na Segunda Guerra Mundial.

Figura 5 - Entre jornalistas, manchetes e arquivos policiais



Fonte: Print screen do filme *Diário de uma Busca*

Diante das falhas visíveis na investigação policial, a primeira narrativa apresentada nos jornais daquele período, sobre um suposto assalto em um apartamento de um cidadão alemão, começa a se desfazer completamente. Porém, esse labirinto de dúvidas só se amplia à medida que a segunda hipótese sobre a tentativa de investigação de um nazista também não pode ser totalmente confirmada. E, como o próprio nome do documentário afirma, a diretora não busca desenvolver uma nova história nem definir qual é a narrativa certa para o caso da morte do seu pai: o filme segue na tentativa de dialogar com várias pessoas, não apenas reconstruir um caso policial, mas recorrer a diferentes artefatos para descobrir mais memórias de Celso, da família e do país. A respeito das narrativas trazidas por policiais e jornalistas em *Diário de uma Busca*, Carolin Overhoff Ferreira (2013), ressalta que:

Há certamente a intenção de criar dissenso e questionar a construção da ficção que a polícia inventou e que danificou para sempre a imagem de seu pai. Mas o filme é mais do que um espaço para fatos comprovativos. Abre, de fato, espaço para sensações e emoções. Estas surgem de diversas imagens e de diferentes vozes. (FERREIRA, 2013, p. 18).

Depois disso, outro jornalista é apresentado e entrevistado: Luís Milman, ex-jornalista da Zero Hora. Ele fala, então, que Rudolf era nazista como muitas outras pessoas também eram naquela época, e que isso não significaria necessariamente que ele teria cometido crimes de guerra. Porém, ele afirma que a sua percepção durante a pesquisa é a de que Rudolf poderia ser um criminoso de guerra. Flávia pergunta o porquê de o ex-jornalista ter parado com a investigação, ao que Milman responde "olha, eu parei porque determinaram que eu parasse", afirmando que não explicaram motivações nem justificativas, mas que recebeu o aviso, na redação, de que a matéria não deveria ser continuada. Sobre a dificuldade de encontrar respostas mesmo diante de diferentes testemunhos e arquivos, a pesquisadora Maria Luiza Rodrigues Souza (2007) explica a questão do "mal de arquivo" e do ato político na própria escolha do que é arquivado, além do controle que é feito aos documentos de determinados grupos de perseguidos políticos, exilados e desaparecidos:

O mal de arquivo evidencia que o poder, seja de ordem coletiva ou subjetiva, precisa, requer e termina sempre por tentar deter e controlar o arquivo (...) A expressão 'mal de arquivo' carrega essa dupla inflexão. Aqui, a palavra arquivo denota uma noção ampla (...) sendo necessário trabalhar e pensar no arquivo enquanto noção que não se pode conter em uma única acepção. Na pós-ditadura, durante a constituição e no subsequente trabalho com o arquivo, grupos postos à margem em relação à memória oficial evidenciam conflitos que expressam um exercício de controle da memória por parte de narrativas hegemônicas (SOUZA, 2007, p. 201).

Em busca de barrar esse controle político-governamental, como SOUZA (2007) nos fala, há alguns trabalhos de luta e resistência que são feitos, como o das *Madres y Abuelas de Plaza de Mayo*, na Argentina, que buscaram mais informações sobre os desaparecidos mesmo antes da queda do governo ditatorial, podendo ser considerado um contra-arquivo ou arquivo de resistência, assim como o trabalho das instituições *Tortura nunca mais* e *Anistia*, no Brasil, que entram em conflito com o que é disponibilizado pelos arquivos oficiais. Nesse sentido, os filmes-arquivo também funcionam como um suplemento que não somente evocam o passado, mas também agregam experiências, narrativas e indagações para além do que é tido como arquivo oficial, exercitando a memória e dialogando também com o presente e o futuro (SOUZA, 2007). Assim, apesar de Flávia atuar como uma documentarista no filme, se colocando também como personagem ativa na narrativa, ela não visa mostrar o passado tal como foi, nem criar uma tese a respeito do que aconteceu na história da família e do país, mas busca utilizar sua câmera para ampliar os espaços de partilha e diálogo com o auxílio de diversas vozes, palavras e documentos registrados (FERREIRA, 2013).

Dentro de um veículo em movimento, em uma estrada novamente, um álbum de fotografias antigas da família de Flávia é exposto. Podemos ver fotos de Zilda quando era

mais nova, ao lado de alguns bebês; dentre eles Celso, pai de Flávia. Ao passar algumas páginas, fotografias em sépia e preto e branco de famílias são apresentadas, e aparece o letreiro "BRASIL 1960". A respeito das imagens e filmes de família, em que o compartilhamento de memórias pessoais se misturam com uma memória de um público coletivo, as pesquisadoras Consuelo Lins e Thais Blank (2012) discorrem o seguinte:

A apropriação, o deslocamento e a recontextualização de imagens já fabricadas expressam um gesto muito particular do cinema contemporâneo (...) não se trata mais de sair em busca do arquivo para ilustrar um determinado acontecimento, como o documentarista clássico, mas de trabalhar diretamente com a memória visual (CATALÀ, 2007), montando, construindo, inventando novas memórias. São obras que libertam as imagens do universo doméstico e fazem com que elas se integrem ao mundo, adquirindo em muitos casos uma dimensão política, nos termos de Jacques Rancière (...) As imagens deixam de estar a serviço da memória familiar para se tornar testemunhas da história, compartilhadas, produzindo experiências inéditas para um público de anônimos (LINS; BLANK, 2012, p. 55 e 56).

Após alguns registros serem mostrados, é apresentada, em um primeiro plano frontal, a mãe de Flávia, Sandra Macedo, ex-militante do POC (Partido Operário Comunista). Ela conta um pouco sobre como era a rotina na casa de Celso, no dia a dia, e mostra mais alguns registros fotográficos reunidos em um álbum de família. Na tentativa de lembrar mais detalhes sobre aquele tempo, Sandra vê fotos de Celso mais novo, as mostra para Flávia e fala que o pai da diretora e de Joca foi trabalhar muito cedo com o pai dele na corretora, “coitadinho, bem mocinho, no meio desses caras”, diz Sandra, apontando para o álbum que segura em suas mãos. Percebemos então uma ligação da mãe de Flávia e da avó paterna da diretora com as memórias da família de uma forma mais íntima e conectada com o cotidiano. Sobre essa questão, Poppe (2021) explana que:

(...) é possível afirmar que existe um certo imaginário que associa as mulheres a guardiãs da memória - especialmente da memória familiar - sendo elas as que mais se preocupariam com sua preservação e sua transmissão. Neste sentido, existiria a ideia de um papel do feminino como mantenedor das lembranças familiares, preservando, reorganizando, catalogando as fotos e a memória fotográfica da família. Este papel de mantenedora de acervos familiares costuma ser atribuído às mulheres pelo fato de o feminino encarnar emoções e ser, desse modo, mais afetivo à preservação dos valores permanentes e familiares propiciados pelas cartas, diários e imagens fotográficas (POPPE, 2021, p. 27 e 28).

Figura 6 - Sandra Macedo, mãe de Flávia Castro



Fonte: *Print screen* do filme *Diário de uma Busca*

O avô de Flávia, Fortunato Mello Castro, era presidente da bolsa de valores e gostava de provocar seus colegas do mercado financeiro durante as reuniões anuais, falando “eu, que sou comunista...”. Sandra fala que, logo depois de ela ter entrado no Partido Comunista, ela entrou juntamente com Celso no PCdoB e, assim, os dois passaram a militar juntos. Flávia questiona sobre o que a mãe deveria estar pensando com 14 anos, e Sandra disse "eu devia tá era dançando *twist, rock*, entendeu, mas eu estava lá nas reuniões". Podemos perceber que, apesar de Flávia buscar saber mais sobre o passado do seu pai em sua trajetória pessoal e política, a sua mãe também teve uma longa caminhada e, desde cedo, dedicou sua vida ao projeto de transformar a sociedade. Se as opiniões que a “sociedade” em geral tinha, normalmente, dos homens militantes eram distorcidas para as de “criminosos”, “assaltantes”, “subversivos” e perigosos, a respeito das mulheres militantes, além de críticas, também apresentavam uma espécie de cobrança ou questionamento pelo lugar que elas “deveriam” ocupar, como nos mostra a pesquisadora Julia Bianchi Reis Insuela (2011):

Ao deslocar o olhar para as mulheres militantes, os jornais, muitas vezes aparentavam “espanto” ao constatar indivíduos do sexo feminino participando de ações de guerrilha, uma subversão, já que o seu papel era os de “donas do lar”. Assim, sempre se referiam a elas na presença de homens, distanciando das “verdadeiras mulheres”, enfatizando o fato de portarem armas. (INSUELA, 2011, p. 88)

Os passos de Sandra e de várias outras mulheres que estavam, muitas vezes, na linha de frente dos movimentos políticos parecem se assemelhar aos de quando caminhamos entre a beira do mar e a areia molhada, onde as pegadas logo vão se apagando e só podem ser encontradas com um olhar mais atento. Ao longo do filme, essa atenção pode ser ampliada ao perceber o quão grandiosa foi a participação de mulheres durante a organização dos projetos políticos. É interessante perceber também que a revisitação às memórias não traz apenas as lembranças do passado tais como foram, mas ajudam a fazer outras reelaborações no presente.

Após esse diálogo, são mostrados alguns outros registros fotográficos, em preto e branco e com marcas da passagem do tempo, de Sandra e Celso, pais de Flávia e Joca, embalados ao som animado da canção “Eu quero twist, Peppermint Twist”, de J. Dee e H. Clover, na versão de Carlos Imperial e Erasmo Carlos. Enquanto as fotografias são apresentadas, o volume da música é reduzido para focar na narração de Flávia Castro, que fala: "Em 1964, meu pai tem 22 anos e minha mãe, 18. Eles se casam um mês depois do golpe militar, que vai durar 21 anos²⁵. Eu nasci no ano seguinte". Na demonstração de lembranças

²⁵ Ao longo dos 21 anos de ditadura militar no Brasil, esse período passou por três fases: por meio de decretos-lei

comuns a uma série de outras pessoas, gerando identificação e um aspecto nostálgico, Flávia nos traz a marca que a política sempre teve em sua vida. Sobre a questão dos rastros que as imagens nos deixam, Roberta Veiga (2014) explica:

Flávia faz parte de uma geração que guardava as fotografias em álbuns. Apesar da singularidade das fotos, originária de uma biografia particular, elas exprimem algo que é comum a todos: o nascimento, a infância, as brincadeiras, a antiga casa, as festas e os rituais. Os momentos fixos nas fotos são como rastros que, para lembrar Benjamin (2006), em um movimento paradoxal similar ao da experiência aurática, tornam acontecimentos menores, distantes no tempo e no espaço, quase tangíveis que destacam, em sua espontaneidade, uma qualidade daquelas vivências (VEIGA, 2014, p. 5).

Figura 7 - Celso, Sandra e Flávia



Fonte: Print screen do filme *Diário de uma Busca*

Uma imagem com alta saturação e cores vívidas, que remetem aos tons alaranjados característicos do pôr do sol, da árvore flamboyant, aparece juntamente com uma narração em voz *over*, na qual a diretora diz: “Eu me lembro do flamboyant, nessa casa tão linda quanto um palácio de conto de fadas. Uma família de sonho, com avô, avó, quatro tias e sempre muitos amigos. Fala-se de política e de livros. Ri-se muito também”. Flávia narra em *over*, uma leitura de seu diário de infância, e podemos ver uma certa romantização do dia a dia de uma família que vive entre momentos afetivos e políticos.

Apesar de o documentário ter bastante movimento de *travelling*, trazendo gravações que mostram a transição de imagens em janelas de veículos em meio a idas e vindas, ele também é cheio de imagens fixas que retornam aos locais do passado da história familiar: “esses lugares de memória são quase sempre pontuados com tomadas fixas (...) são imagens que, em sua fixidez, remetem a essa ideia de uma memória enraizada no solo, ou melhor, nos endereços exatos das experiências passadas” (SELIPRANDY, 2018, p. 59). Após apresentar fotos da árvore em frente a uma casa localizada em Porto Alegre, é mostrado um

e de uma nova constituição, a primeira fase foi a de legalização do regime autoritário; depois a repressão e a violência estatal se intensificaram ainda mais; e a terceira fase foi iniciada com a Lei de Anistia, com o movimento pelas eleições diretas para presidente. **Memórias da Ditadura**, [S. l.]. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/periodos-da-ditadura/>. Acesso em: 22 jul. 2022.

registro de uma família, no que parece ser uma parte do quintal da casa, com mesas, pessoas, cadeiras, árvores e um cachorro.

Figura 8 - A família e a política



Fonte: Print screen do filme *Diário de uma Busca*

Em meio à aparente tranquilidade desse momento, há a seguinte notícia radiofônica em *over*: “no termo do artigo II, em seus parágrafos, do Ato Institucional nº 5²⁶, de 13 de dezembro de 68, está decretado o recesso do congresso nacional a partir desta data”. Enquanto o som de um avião decolando surge em meio à narração, em plano detalhe, fragmentos da fotografia estática em preto e branco são aproximados e ganham movimento por meio da imagem e do som, mostrando melhor o rosto das pessoas e também o cachorro, como se o tempo passado estivesse congelado, e ainda vivo, por alguns segundos. Por mais que a imagem do quintal não esteja completamente associada ao terror que foi imposto em um dos períodos mais violentos da ditadura, ela é uma memória que se relaciona por estar conectada às lembranças reais de quem vivenciou a repressão e o exílio:

Todo filme, como bem afirmou Marc Ferro, deve ser associado à contemporaneidade em que foi produzido. Sua análise deve pautar-se não somente na técnica ou na imagem, mas em tudo aquilo que não está propriamente representado nas imagens. Neste sentido, o filme não deve ser abordado somente como uma obra de arte, mas sim como uma 'imagem-objeto' integrado ao seu mundo, na medida em que propõe um diálogo entre o real e o imaginário. Portanto, no filme não existe somente uma imagem descolada da realidade, pelo contrário, está intrinsecamente imerso na realidade que o rodeia (SILVA, 2010, p. 517 e 518).

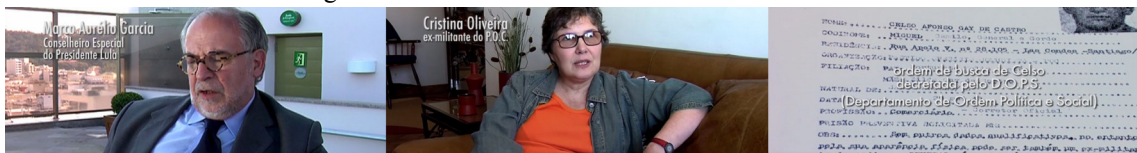
Com o aumento do autoritarismo ditatorial após o decreto do AI-5, a imagem é cortada para um plano médio, em que é apresentado o Conselheiro Especial do Presidente Lula, Marco Aurélio Garcia²⁷, falando que os envolvidos no POC (Partido Operário

²⁶ A partir do decreto do AI-5 (Ato Institucional nº 5), em 1968, o processo de censura à imprensa e às artes em geral, o combate aos opositores do regime, e os mecanismos institucionais de repressão se tornaram ainda mais violentos e constantes no país. **Memórias da Ditadura**, [S. l.]. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/sequencias-didaticas/censura/>. Acesso em: 22 jul. 2022.

²⁷ Aos 76 anos, ex-assessor de Lula e Dilma, sofreu infarto e morreu, no dia 20 de julho de 2017, em São Paulo. Marco Aurélio Garcia era professor aposentado de história da Universidade de Campinas (Unicamp), ocupou a função de secretário de Relações Internacionais do PT. Ele foi um dos líderes na construção e execução da política externa brasileira e no fortalecimento das relações do Brasil com países do hemisfério sul. **G1**, Brasília, 20 jul. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/morre-aos-76-anos-em-sao-paulo-marco-aurelio-garcia-ex-assessor-de-lula-e-dilma.ghtml>. Acesso em: 22 jul. 2022.

Comunista), incluindo ele próprio, rapidamente sofreram os efeitos da repressão. Em outro plano, Cristina Oliveira, ex-militante do POC, afirma que Celso era muito companheiro e, mesmo sabendo dos riscos, levou o grupo para atravessar a fronteira e, com isso, acabou sendo preso²⁸. Após isso, são mostrados documentos da ordem de busca de Celso, decretada pelo DOPS (Departamento de Ordem Política e Social).

Figura 9 - Testemunhos sobre a vida e luta de Celso



Fonte: *Print screen do filme Diário de uma Busca*

Em seguida, Jussara Castro Perrone, irmã de Celso e tia de Flávia, é apresentada, em primeiro plano, e conversa sobre o que Celso falou após voltar da prisão às 6h da manhã, muito assustado por ter sido torturado. De acordo com a tia, ele falou que ficou com um saco na cabeça e não conseguia saber de onde vinham os pontapés e socos que levou dos policiais, e contou também que precisaria ir ao DOPS juntamente com a mãe de Flávia e Joca para se apresentar. "E naquele mesmo dia, ele foi embora, eles dois foram embora, e nós ficamos com vocês", disse a tia à Flávia. Depois de ser torturado, preso e intimado a comparecer ao DOPS junto com Sandra, o casal decidiu partir para Uruguai e, depois, para o Chile, onde depois ficaram juntos com os filhos Flávia e Joca até o golpe que Salvador Allende sofreu em 1973.

Iara Gay de Castro, a outra irmã de Celso e tia da diretora, aparece em plano conjunto com Joca, sentados em um sofá. Iara explica que naquele período, quando Celso e Sandra partiram sozinhos, foi muito difícil explicar para eles dois o que estava acontecendo: "(...) a Flávia, ela queria saber coisas (...) o que é que tinha acontecido (...) a Flávia sempre perguntava se ia ver o pai e a mãe (...) O Joca chorava muito, porque como ele era pequeno, sentia falta e não tinha como se expressar". Em meio a esse depoimento, é apresentada também uma fotografia de Flávia e Joca, com a câmera em *travelling*, de quando os dois eram ainda crianças. As imagens e as vozes de mulheres, que fazem parte da família de exilados e também atuaram como sujeitos afetados por processos históricos e políticos de rompimentos e

²⁸ De acordo com o texto introdutório, escrito por Amelinha Teles, no livro *Infância Roubada* (2014, p. 13 e 14): "A repressão atingiu as forças populares organizadas, sobretudo sindicalistas, camponeses, estudantes, professores, intelectuais e artistas. Um número incalculável foi preso, exilado ou passou a viver na clandestinidade (...) Estudo feito em 1970, pelo Estado Maior do Exército, a partir de um levantamento dos presos que se encontravam à disposição do Exército em todo o território nacional, chegou a um total de mais de quinhentas pessoas: 56% eram estudantes ou haviam deixado recentemente a atividade estudantil. A idade, em média, era de 23 anos". **Infância Roubada, Crianças atingidas pela Ditadura Militar no Brasil**. Assembleia Legislativa, Comissão da Verdade do Estado de São Paulo. São Paulo: ALESP, 2014. 316 p. Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/20800_arquivo.pdf. Acesso em: 22 jul. 2022.

mortes familiares, contribuem não apenas para que mais pessoas saibam o que aconteceu, em tom informativo e de denúncia, mas para também narrar as histórias de forma emocional, preservando e reorganizando as lembranças. Além disso, é importante falar sobre como os escritos pessoais de Flávia contribuem para a reconstrução da memória, sendo uma importante ferramenta para as narrações em *off* da diretora, como nos demonstra Isabella Loureiro Khaled Poppe (2021):

Essa forma de narrar, portanto, vai além da intenção de informar ou realizar uma denúncia sobre os fatos ocorridos, uma vez que possui um sentido mais intimista, com a intenção de trazer o espectador para dentro de um universo familiar afetado por acontecimentos históricos e buscando um envolvimento emocional com o mesmo. É importante mencionar, ainda, que a reconstrução do protagonismo das mulheres em eventos históricos muitas vezes depende de fontes biográficas escritas e orais, de memórias e diários, que vão se constituindo em fontes históricas privilegiadas para a análise das experiências femininas que foram silenciadas (POPPE, 2021, p. 27)

Figura 10 - As irmãs de Celso Castro e as lembranças de Flávia e Joca



Fonte: *Print screen* do filme *Diário de uma Busca*

Apesar de o filme balancear o que faz parte do arquivo público e do acervo familiar, utilizando vozes e experiências distintas de familiares, amigos, militantes, jornalistas e documentos policiais, optando por focar na infância e em memórias que não sejam exatamente as da violência escancarada do período, esta inevitavelmente aparece e mostra suas consequências não apenas para os que foram diretamente envolvidos, mas também para os seus filhos. Sobre as experiências traumáticas vivenciadas na infância durante a ditadura, a pesquisadora em História Ana Cristina Furtado (2017) nos fala que “essas crianças e adolescentes carregam marcas em suas vidas e em suas memórias, elas também são ‘sobreviventes’ de uma ditadura que teve como política de Estado a tortura, e que não mediu esforços para destruir a vida desses pais e filhos” (FURTADO, 2017). Flávia e Joca, por serem crianças no ano em que seus pais precisaram escapar da perseguição contra quem era considerado subversivo ao governo, ainda não tinham conhecimento do que realmente estava acontecendo, mas foram afetados em decorrência da realidade brutal da ditadura, que acontecia não apenas no âmbito político e público, mas também no familiar e doméstico.

3.2. Lugares divididos pela família, política e polícia

Em meio a uma chuva que cai sobre a rua, com o som de gotas que desembocam no chão e nas superfícies, a imagem foca em um *playground*, colorido, vazio e cheio de pingos d'água, em um plano geral, remetendo à ausência presente em sua infância, enquanto pessoas desfocadas passam com seus guarda-chuvas ao fundo. O parquinho sem crianças brincando aponta para um cenário de melancolia e solidão, onde o espaço de ludicidade e imaginação que são inerentes às crianças se perde em meio aos acontecimentos políticos de golpes militares que se interpõem ao espaço familiar (POPPE, 2021). Diante disso, Flávia faz uma narração *over*, utilizando o tempo verbal no presente, como quem lê um diário que remonta ao momento daquele confuso período falado pelas tias Jussara e Iara:

Uma mala aberta sobre a cama. A mão da minha mãe jogando roupas dentro, meu pai indo e vindo. Faço perguntas, mas não entendo quem viaja de repente no dia do aniversário do pai. Ninguém viaja no dia do seu aniversário. O silêncio deles me irrita, e revelo então a lista de presentes que ele não ganhará, já que não vai estar conosco. Meu pai sorri, mas não me responde.

Zilda, em primeiro plano, aparece novamente e reflete, olhando para a pessoa que dialoga com ela e não para a câmera, sobre como puderam aguentar tantas coisas e tantos rompimentos no passar desses anos e, com isso, afirma que não se tratava apenas da ausência dos familiares, mas do rompimento de uma completa estrutura política e familiar. Após falar, a avó abaixa os olhos e a cabeça, e o som de uma música melódica e instrumental é iniciado enquanto imagens de folhas secas caídas no chão e um tronco de árvore cortado são mostradas em *plongée* e plano-detalle. O volume da melodia é reduzido quando a tomada é cortada para um plano geral, em que é possível ver Flávia e seu irmão, de costas, caminhando em um parque a céu aberto. No canto da imagem, aparece o letreiro indicando o lugar e o ano do encontro: "Porto Alegre - 2007". Então Flávia narra:

Quando retomei as filmagens anos depois, por acaso, meu irmão Joca também estava em Porto Alegre, para um congresso de antropologia. Eu pedi a ele que participasse da filmagem, que estivesse junto comigo. Ele não disse que sim, mas me acompanhou a algumas entrevistas e, quase todos os dias, nos encontramos para conversar em algum ponto da cidade.

Os dois sentam em um banco do parque e Joca, no centro da imagem, em primeiro plano, alega "o filme é teu, a história é tua, a linguagem é tua, o olhar é todo teu (...)". Depois de um breve corte na imagem, Joca continua "bom, como é que o Joca entra nisso?"; em meio a um tom jocoso e descontraído, ele tenta expor seu ponto de vista sobre o processo fílmico que está em desenvolvimento. Durante a conversa, é possível ver os cabelos e uma parte do braço e da mão de Flávia, que apoia o rosto, no canto da tela, ao lado do irmão. Ela o escuta

sem esboçar nenhuma fala durante a filmagem, e Joca explica mais sobre a sua perspectiva "(...) às vezes, eu sinto que tu quer que eu compartilhe contigo essa história. Bom, mas essa não é bem a história que eu faria, aí a gente tensiona por isso", e abaixa a cabeça. Apesar de Joca demonstrar um desconforto constante ao longo do desenvolvimento do documentário, ele oferece fortes contribuições ao ler as cartas que seu pai escreveu, em voz *over*, e traz a presença de Celso para o filme.

Figura 11 - Passaportes de Joca e Flávia



Fonte: *Print screen* do filme *Diário de uma Busca*

O som de um avião e de uma narração que remete à fala de uma aeromoça pode ser ouvido enquanto os passaportes de Flávia e Joca, quando crianças, são mostrados em plano-detulhe e, ao aparecer a janela do avião em movimento com o letreiro "Chile 1971", sobre a paisagem, a diretora narra: "Estou com meu conjunto jeans novinho, comprado pra viagem, e sobre o qual eu vomito. O avião está vazio, e o Joca pula nas poltronas. A alegria do primeiro voo se mistura à emoção de finalmente reencontrar a mãe e o pai". Nessa narração e em outras que remetem à infância de Flávia e Joca, é possível perceber que a história sempre emerge dos afetos da família para as constantes necessidades do contexto político: as duas crianças viajam de avião pela primeira vez com a inocência que pertence ao período da infância, mas se despedem dos avós e saem do seu país para encontrar os pais exilados.

Após a cena do avião, Flávia aparece caminhando em terra chilena, não mais como criança, mas adulta e já em busca de desenvolver o seu documentário, juntamente com a sua mãe. Sandra diz que é preciso ver onde termina a rua para encontrar a casa onde moraram naquele período, e duas crianças correm e gritam entre as duas; Flávia olha para trás para vê-los, o que nos remete à ideia de que ela está nesse constante olhar para o que já passou e também para a sua infância com Joca, no lugar em que viveram exilados. Nessa perspectiva constante que mistura a história pessoal e coletiva durante todo o documentário, a pesquisadora e professora de Comunicação Roberta Veiga (2014) afirma que:

O maior, enquanto história coletiva, de um tempo pode ser o oficial, o que todos enxergam como tal, portanto, como igual, o que parece ser de todos porque é o mesmo, o que ocupa todos os espaços porque hegemônico, e isso constringe a visão.

O menor, enquanto história pessoal, pode ser aquilo que se ensimesma, encapsula, que não divide, que centraliza no eu (...) O menor pode também ser o menos importante, o ordinário, o qualquer, e por isso mesmo resistir em sua singularidade ao já dado, ao oficializado, ao legitimado, e, nessa resistência, se abrir à grandeza do maior como o comum, o vivido em partilha, o tempo do outro (...) o cinema pode não encerrar os superlativos, mas os deslocar, os matizar, de forma a dar a ver o quanto a imagem faz sobreviver o espírito de um tempo, o quanto o pessoal guarda de político (VEIGA, 2014, p. 12)

Ao encontrar o lugar que Flávia e sua mãe procuravam, elas cumprimentam os donos da casa, em Santiago, onde moraram em meados de 1972. Eles afirmam ter alugado sua casa para alguns brasileiros nesse período e, assim, perguntam surpresos o motivo de voltarem ao Chile depois de tantos anos. Flávia explica que a motivação que as levou até lá é o fato de estar fazendo um filme sobre a história do seu pai e, por isso, estavam voltando aos lugares onde ele viveu. Então um dos donos da casa pergunta o nome do pai dela, ao que Flávia responde "Celso Castro", e logo em seguida é perguntada se ele era uma pessoa importante, e imediatamente ela afirma "para mim, sim".

Ao entrarem pela porta, um dos responsáveis pela casa diz que o espaço não sofreu alterações. Atenta a pequenos detalhes, Sandra fala para sua filha: "Você lembra? Aqui tinha uma mesa comprida, com dois bancos". Colocando a câmera fixa no gramado, a câmera filma a casa em um plano *contra-plongée*, se aproximando da possível visão que Flávia tinha do lugar quando ela era menor, e então podemos ouvir sua narração em voz *over*:

Pra mim, uma casa é um incessante vai e vem de amigos e algumas situações estranhas. Um dia, meu pai pendurou um grande lençol separando a sala em dois. De um lado, Paulo Brasil, do outro, um militante que eu não conheço. Os dois conversam demoradamente, sussurrando, separados pelo lençol. Fico intrigada. Minha mãe me explica discretamente que eles não podem se ver, senão vão brigar. Resolvo então ajudar a reconciliá-los, fazendo numerosas idas e vindas entre os dois lados do lençol.

Após o plano da casa, Paulo Brasil, ex-militante da POC, é apresentado em primeiro plano e na diagonal, e ele explica essa questão do lençol dividindo a sala. Ele relata que eles tiveram várias reuniões assim com alguns cubanos, no Chile, em que não podiam identificar as outras pessoas com quem conversavam. Nesse sentido, é possível perceber que, apesar de estarem em um lugar relativamente seguro e receptivo aos brasileiros que precisaram se exilar, ainda assim havia um clima de alerta constante. Ao finalizar essa parte da entrevista, uma divertida canção de Rubén Mattos, "Salta pequeña langosta", começa a tocar e envolve algumas fotografias da infância de Flávia e Joca daquele período, que mostram a inocência das crianças diante de todo aquele cenário de exílio e clandestinidade, brincando, rindo, fazendo caretas e se divertindo com a turma da escola.

Mais à frente, a câmera é fixada novamente para filmar uma parte da casa, em Santiago. Dessa vez, o plano é mais aberto, na diagonal, mostrando um varal com roupas penduradas, cadeiras sem ninguém, uma bola de futebol no canto e alguns brinquedos ao fundo, nesse espaço que parece ser um quintal. Enquanto isso, Flávia narra em *off* algumas lembranças suas de criança, no tempo presente como quem traz o passado à tona diante dos lugares de memória: “Tenho 6 anos e penduro orgulhosamente meus desenhos por todas as paredes da casa. Representam grandes passeatas, o Che e o Fidel”. Cartazes ilustrativos representando ambos aparecem na tela, elucidando a ideia de que apesar dos gestos naturais da infância, ela sempre teve a luta política como parte da sua rotina, mas como algo presente em suas preferências e admirações. Sobre isso, Isabella Poppe (2021), nos fala que “durante o exílio, os filhos dos militantes exilados viviam então sob uma realidade dúbia, uma vez que a uma infância aparentemente normal, misturavam-se experiências relacionadas a uma realidade de clandestinidade, que afetam constantemente este cotidiano familiar” (POPPE, 2021, p. 75).

Então a diretora, na montagem do filme, utiliza um vídeo de arquivo de Fidel Castro falando algumas amenidades de forma descontraída e leve ao público, em Santiago. Enquanto vemos a imagem do discurso de Fidel, Flávia narra que alguns de seus colegas de escola perguntam se ela é sobrinha de Fidel — devido ao sobrenome “Castro” — e ela, encantada com a ideia, inventa esse parentesco, dizendo ser a sobrinha brasileira dele. Por meio da narração em *off*, Flávia também diz que foi perguntada, na escola, sobre a profissão de seus pais, e ela diz que a resposta foi “eles fazem reuniões”, mas o pai a pede para dizer que eles eram bombeiros ou astronautas, qualquer coisa, menos que fazem reuniões. Provavelmente esse pedido acontece devido à necessidade de não serem identificados em reuniões, fato relatado durante a narração em que Flávia fala sobre a sala da casa dividida por um lençol, o que também é confirmado por meio da entrevista com o ex-militante Paulo Brasil. Um lençol branco é filmado, balançando com o som suave do vento, pendurado em um varal, em um plano *contra-plongée*, a frente de árvores secas e um céu azul, quase como uma bandeira branca erguida acima do olhar de quem capta a imagem.

Sandra aparece, em primeiro plano, e fala sobre a questão do relacionamento afetivo e convívio com a família em meio aos compromissos com a organização política: “foi uma separação meio fajuta, porque a gente se separou (...) aí o Celso foi pra Buenos Aires, pra fazer o tal de treinamento armado, luta armada, e eu fiquei com vocês. E um tempo depois, eu fui também, e aí quando eu fui (...) a gente acabou morando no mesmo apartamento, e é como se a gente tivesse casado de novo”. Ela tenta se lembrar o que chegou a explicar para Flávia e

Joca, “(...) o que a gente explicou mesmo, que a gente brigava? Não lembro mais o que a gente explicou”, e então a filha complementa, dizendo que a mãe falou que é porque ele deixava as roupas no chão. A mãe rindo diz que acha não ter sido muito traumática a separação, na época, para os filhos. Ela explica que, como a separação não era levada em conta pela organização, ela continuou convivendo com o Celso, morando na mesma casa novamente, e fala: “a gente também não sabia muito bem o que é que ia dar, porque era uma coisa tão voltada pra militância, que se era casado ou não era, não era muito importante, eu acho (...) era confuso isso, né, porque eu também não reclamei de ficar no mesmo aparelho, né”. Em meio a tantos conflitos experienciados ao longo do autoritarismo que cobria a América Latina e a vida de Sandra e Celso, o relacionamento e a família não ocupavam o primeiro plano da sua rotina, devido à intensa participação nos movimentos políticos. Sandra, Celso, Flávia e Joca passavam por uma constante necessidade de readaptação em diversas áreas de suas vidas de forma pessoal, afetiva, coletiva e transnacional (SELIPRANDY, 2018).

A seguir, a câmera já está novamente dentro de um veículo. Podemos ver o movimento por meio da janela, que reflete diversos prédios, janelas, fios de poste e algumas árvores. Ao som de uma música em espanhol, que parece tocar no rádio do transporte, aparecem os seguintes letreiros: “Argentina 1972”, indicando a mudança para outro país e, a seguir, “Carta de Celso para seus pais”, enquanto há uma narração em *off*, de Joca lendo a carta escrita por seu pai: “É muito importante o cara sentir que está fazendo o que tem que fazer, e não porque não possa fazer outra coisa, mas porque está absolutamente convencido do que está fazendo (...) e isso é mais ou menos o que acontece conosco hoje”. A carta mostrava que Celso estava consciente dos riscos que estava correndo, mas que estava satisfeito e não tinha dúvidas de que deveria continuar, assumindo todos os problemas de sua opção por ter objetivos definidos em um trabalho político. Durante as últimas frases da carta, o carro para e depois volta a andar lentamente, como algo que segue um ciclo de constantes recomeços. A respeito do recurso de *travelling*, que é utilizado em vários documentários subjetivos contemporâneos, Fernando Seliprandy nos mostra que “os *travellings* de *Diário de uma busca* dão a ver as investigações da filha-diretora, a diáspora do exílio e as oscilações de humor do pai militante (...) ela traz consigo uma concretude geográfica, o retorno efetivo aos locais daquela experiência” (SELIPRANDY, 2018, p. 59).

Em um enquadramento de primeiro plano, em que depois o *zoom* da câmera se distancia, enquadrando Sandra em um plano médio, à frente de uma janela com cortinas abertas, ela fala sobre a questão do medo e da responsabilidade de ter várias armas em casa. “Aquele apartamento que a gente morava em Buenos Aires, tinha arma do chão até o teto em

um armário que dividia os dois quartos”, e explica que tinha muito medo devido à intensa repressão que já estava acontecendo na cidade, em que batidas policiais ocorriam com frequência. Ela fala que, apesar de o armário se manter fechado, e que nem ela abria, a responsabilidade era muito grande, ainda mais por ter crianças no local.

Uma janela surge na tela, filmada em *contra-plongée*, como se fosse vista pela visão de uma criança. O interior é escuro, mas é possível ver o muro de um outro prédio à frente do espaço. O letreiro “Calle Humberto Primo - Buenos Aires” aparece abaixo da janela e, acima, é possível visualizar miniaturas de bonecos com armas, no parapeito da janela, à frente do vidro. Logo é iniciada uma narração *off* com a voz de Flávia, enquanto a câmera se aproxima dos soldadinhos, os deixando em um plano-detache, ao som de algumas vozes de crianças brincando e imitando a rotina vivida pelos pais:

Passamos os dias inteiros num apartamento escuro, de um só cômodo, dividido por um gigantesco armário. Entre duas reuniões reais, Joca e eu pegamos, cada um, um bloco, e brincamos de reunião. O nosso vocabulário se enriquece de ‘ismos’ de todos os tipos, internacionalismo, leninismo, marxismo, foquismo. Enquanto outras crianças brincam de casinha, nós aplicamos com alegria todas as regras pro bom funcionamento de uma reunião. ‘Você só tem mais cinco minutos, companheiro’.

Sobre o apartamento onde ficaram em Buenos Aires, na rua Humberto Primo, após o golpe de estado sofrido pelo governo Allende, no Chile, a família precisou viver de forma ainda mais clandestina, em que as crianças não podiam ir à escola, e isso pode ser mostrado nas tomadas estáticas dentro de um quarto escuro, onde não é possível nem mesmo avistar o céu pela janela (SELIPRANDY, 2018).

Maria Regina Pilla, apelidada de Neneca, é apresentada. Ex-militante do POC e da Fracción Roja PRT, ela fala para Flávia e Joca sobre as ações de distribuição de comida que ela fazia quando estava exilada em Buenos Aires, nas quais não podia falar nada para não identificarem-na como brasileira. Porém ela não foca tanto no risco que corria ou nas dificuldades do período, mas em um episódio que lhe fez rir, fazendo com que a diretora e seu irmão também deem risadas: “numa dessas distribuições de comida que era de leite, que tava sendo distribuída, chega um velhinho, bate no meu braço, diz 'moça, moça, da próxima vez traga um iogurte de chocolate, que é o que a gente mais gosta lá em casa’”. Neneca ri, não como se tivesse esquecido o que lhe aconteceu durante a travessia de exílio e luto pela América Latina, mas como se quisesse exercer o direito de rir mesmo depois de tudo que ocorreu²⁹.

²⁹ Maria Regina Pilla, apelidada afetuosamente de Neneca, saiu de Porto Alegre para enfrentar a ditadura, a clandestinidade, o exílio, a prisão e a tortura. Ela reuniu muitas das memórias de sua vida e do mundo ao redor nesse período em um livro, que foi publicado apenas em 2015, *Volto semana que vem*, da editora *Cosacnaify*. O

Em meio a pigarros, Sandra responde mais algumas perguntas da entrevista com Flávia, sobre ela e Joca serem os únicos filhos em meio ao grupo de amigos militantes dos pais deles. Sua mãe fala que um dos desejos de Celso era mandar os filhos para Cuba; não que ele tenha tomado alguma providência para isso. De acordo com Sandra, muitos militantes achavam que fazer isso era a melhor escolha para crianças. A mãe fala que nenhum dos outros amigos, quando estavam no Chile, tinham filhos, então muitas vezes eles acabavam sendo vistos como um "estorvo" que precisava ser integrado às regras e atividades do grupo. Sobre a questão de estar na linha de frente dos movimentos de luta armada contra a ditadura e, ainda, realizar o papel de mãe e resistir às normas impostas para as mulheres, Anna Karina Bartolomeu, Roberta Veiga e Letícia Marotta (2019) afirmam que:

Nessa dupla contra-história (a história da resistência e a resistência das mulheres à ditadura), garantir que as vozes e a experiência feminina ganhem espaço é ampliar a perspectiva histórica e também epistemológica, ou seja, do ponto de vista do saber que nos constitui subjetiva e coletivamente (...) Trata-se de uma política de constituição dos saberes sobre a própria história, saberes esses invisibilizados pelo sistema patriarcal dominante (BARTOLOMEU, VEIGA, MAROTTA, 2019, p. 110).

A cena volta a ser a da janela. Dessa vez, sem soldadinhos, mas ainda escura por dentro, e novamente de frente para o muro do outro prédio. Enquanto isso, há a narração *over* de Flávia: "Em Buenos Aires, as regras de segurança são rígidas (...) e é cansativo ficar o tempo todo atenta. Um dia, eu chamo meu pai pelo seu nome, quando eu deveria, como os adultos, chamá-lo pelo seu nome de guerra". Uma criança não poder ir à escola nem chamar seus pais por seus nomes é algo que gera consequências para além do período ditatorial e, por essa perspectiva, as crianças não estavam apenas acompanhando os pais militantes políticos, mas sendo também parte das pessoas exiladas. A diretora também fala que, nesse momento, foi chamada atenção por um dos companheiros do POC, por meio de chiados que pediam por silêncio, depois de não ter chamado o pai pelo pseudônimo, e diz que se escondeu no banheiro com vontade de nunca mais sair devido à vergonha que sentiu. Sobre as interferências políticas na vida familiar, Isabella Poppe (2021) nos fala que:

A militância clandestina precisava de esconderijos para se encontrar e planejar atividades cotidianas e essas casas e residências eram conhecidas como 'aparelhos'. Para manter uma fachada legal era conveniente destacar um casal de militantes

título do livro veio da frase que Neneca disse ao pai, na cozinha da casa onde moravam, ao se despedir dele (o que eles não sabiam é que se passariam dez anos até que ela pudesse retornar). **Matina Jornalismo**, 15 ago. 2020. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/entrevista/maria-regina-pilla-existencialista-militante-cidada-do-mundo/>. Acesso em: 25 jul. 2022.

jovens para cuidar do aparelho, pois desse modo as suspeitas junto à vizinhança eram bem menores (TELES, 2014, p. 1). Em *Diário de uma busca* são constantes as sequências no exílio — principalmente no Chile e na Argentina — que enfatizam a invasão do regime militar no âmbito privado (POPPE, 2021, p. 77).

Ainda sobre a falta de separação entre o que fazia parte da vida da família e o que se direcionava ao desejo de fazer revolução, Sandra volta à tela, em primeiro plano, e fala que o combinado, caso acontecesse alguma coisa com os pais, era que os filhos deveriam ficar com os companheiros, visto que, na Argentina, outros militantes também já tinham filhos. Assim, a mãe explica que ela e Celso faziam treinamentos e ações separados para evitar que as crianças pudessem perder ambos em meio ao risco de prisão ou morte.

O interior de um carro, que está em movimento numa estrada, à noite, é apresentado na tela, indicando mais uma mudança de país. O plano em *contra-plongée* remete à visão de uma criança que está sentada no chão do carro, podendo visualizar apenas as costas de quem dirige, uma parte do painel do veículo e alguns detalhes da estrada percorrida que aparecem por meio do vidro da frente. Assim, Flávia narra no presente do indicativo:

Uma viagem de carro à noite, estamos nos aproximando de uma blitz. Meu pai sussurra alguma coisa, acho que ele diz 'dorme, picurrucha'. Sinto a tensão na sua voz. Fecho os olhos. Meu pai mostra seus documentos pra um guarda. Vamos embora. Alguns metros à frente, alguém diz 'pronto, saímos da Argentina'. E o meu pai responde 'sim, mas ainda temos uma fronteira antes de chegar ao Chile'.

Em meio ao som de passos, trânsito e alarme de carro de polícia, fragmentos de manchetes e notícias de jornais são apresentadas em plano-detalle e, por meio das palavras "assalto", "Moinho" e "mistério", podemos voltar ao contexto da morte do pai de Flávia, que foi apresentado no primeiro ato do filme. Então vemos Flávia, de volta ao Brasil, caminhar por uma rua e adentrar em um estabelecimento. Dois homens são vistos e, logo depois, ela narra que: "ao ir conversar com os policiais, eu não disse que era filha de um dos protagonistas da história que eu investigava".

Figura 12 - Conversa com a polícia



Fonte: *Print screen* do filme *Diário de uma Busca*

João Itacir Pires, após perguntar o nome da diretora, declara: "Flávia, eu sou curioso por profissão e por natureza. A gente vai trocar figurinha, tu quer saber alguma coisa, mas eu também tenho interesse em saber o que é que vocês querem com essa entrevista". O

policial diz que "quando esse pessoal entrou lá, vizinhos viram e ligaram para a 3ª delegacia (...) Então as nossas equipes de investigação vieram pra atender a ocorrência. O que se fez? Vamos bater e organizar a situação". É mostrada uma notícia do jornal *ZH Polícia*, em que a manchete diz: "Policiais tentam um diálogo sem sucesso — Os dois homens revelaram a disposição de morrer".

O inspetor volta a falar que a equipe policial bateu na porta, afirmando que não iria haver saída, pois o prédio estava cercado. Porém, após ouvir disparos de arma de fogo dentro do apartamento, João Itacir diz que os policiais arrombaram a porta e que tiveram dificuldade para entrar, pois um dos assaltantes tinha se matado e estava morto em frente à porta, enquanto outro cidadão havia sido baleado e estava vivo. Esse cidadão era o Rudolf Goldbeck, ex-oficial nazista, que aparece deitado em uma maca de hospital com um soro segurado pelo inspetor João Itacir, em uma imagem de arquivo, que foi publicada no jornal *Zero Hora*.

Figura 13 - Arquivos públicos sobre a morte de Celso



Fonte: *Print screen* do filme *Diário de uma Busca*

Sobre isso, o inspetor policial diz: "Um cidadão baleado. Vivo. Imediatamente, vamos socorrer. Leva pro pronto-socorro. Tanto é que vocês pegaram minha foto carregando um soro. Pra ver, até um trabalho social também se faz como polícia". Depois de aparecerem na tela algumas fotografias da equipe de polícia analisando a cena do crime no apartamento, da forma como foram noticiadas, ele fala: "O que é que me causou curiosidade, que tu também tá com essa curiosidade, as fardas do exército alemão (...) perfeitas, cuidadas, como novas". Flávia, então pergunta, sobre o baú de ferro que foi levado do apartamento, a fim de saber se ele chegou a ver o que tinha nesse baú, afirmando que um dos vizinhos disse que um dos assaltantes perguntava por documentos. O policial diz que a vítima não quis entregá-los, e que ele não sabe que documentos eram esses, e logo fala "você também deve saber que esse pessoal fez curso de guerrilha, né, no Chile" e balança a cabeça feito quem justifica a situação com essa frase.

Figura 14 - Uma conversa entre personagens secundários



Fonte: *Print screen* do filme *Diário de uma Busca*

Acima de um parapeito do que parece ser uma praça, com a face de um leão esculpida em meio à construção com marcas de pixos e do tempo, aparecem Flávia e Joca sentados, como parte de um espaço público quase esquecido e sem outras pessoas ao redor. De forma descontraída, Joca, em primeiro plano, responde à pergunta de Flávia, a respeito de como ele contava sobre a morte do pai, e o irmão fala: "tem que contar várias nuances, né, como é que tu vai explicar? O cara entrou, fez um assalto, não deu certo e se matou (...) é um assunto que eu evito (...) porque é uma história esquisita de contar, pra tu contar, tu tem que ficar muito, tem que falar muito". Ele também afirma já ter tido vergonha de falar sobre isso, devido às notícias de assalto, mas que o nazista é uma peça fundamental para dar um elemento diferenciado à história, "senão a história não faz sentido, senão tu, eu fico sem o que dizer", Joca explica. A respeito desse questionamento de Joca, que aparece outras vezes no documentário, sobre como contar a história e o que pode ser entendido a partir dela, Roberta Veiga e Anna Karina Bartolomeu (2019) nos falam que:

(...) porém, a investigação de Flávia encontra um limite que não conseguirá ultrapassar: fica mais ou menos claro que não se tratou de um suicídio e que o suposto nazista era uma peça fundamental da história, como dirá o irmão Joca. A investigação continua à medida em que o filme avança. Mas poderiam o cinema ou a fotografia revelar a verdade oculta do passado? Não, não poderiam. Para o irmão, a verdade está num lugar impossível de se encontrar, está com o pai. Já Flávia parte dessa impossibilidade, de um fracasso constituinte da experiência cinematográfica: o cinema não pode revelar "a verdade". O que há de verdadeiro no cinema é o filme ele mesmo, por isso, é na sua escritura que ela vai se arriscar. Como nos ensina Benjamin, o conhecimento existe apenas em lampejos e o texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo (2009 p. 499). (BARTOLOMEU, VEIGA, 2019, p. 8)

De dentro de um veículo em movimento novamente, a narrativa segue em uma estrada. Dessa vez, o letreiro aponta para "Chile 1973". Uma fusão surge, mostrando uma carta escrita em um papel amarelado, com vincos e letras de máquina de escrever, e a narração é feita em voz *over* por Joca, representando essa correspondência que foi enviada por Celso aos seus pais, que diz:

Pessoal, por aqui, em relação à família, não há novidades. Estamos mais ou menos bem instalados numa boa casa, com cachorros, gatos, patos, galinhas, e um enorme

pátio para as crianças brincarem. Podem ficar tranquilos, pois as crianças agora tem uma casa normal, com pais normais, e vão ao colégio normalmente. Eles estão muito satisfeitos da vida e tranquilos. Quanto a nós, estamos em um ritmo de atividade violentíssimo. Realmente agora se pode dizer que não há tempo pra nada, é uma correria impressionante. Eu até perdi 20kg, o que é a prova definitiva de que o trabalho é grande. Também estamos estudando bastante. O que é importante é que agora a gente começa a sentir que superou uma série de problemas, que está avançando, amadurecendo. E isso dá uma grande tranquilidade e segurança.

É possível perceber, nas cartas que Celso escrevia para seus pais, a necessidade que ele tinha de tranquilizá-los e focar principalmente na família e na vivência doméstica, como se estivesse desenhando uma vida mais normalizada, sem tantas interferências políticas, apesar de estas sempre aparecerem também em suas correspondências. Além disso, essa carta específica traz um ar de otimismo e esperança para as atividades militantes que estavam realizando no Chile; entretanto, ela foi enviada um mês antes do golpe de Estado que Salvador Allende sofreu em 1973 (CASTRO, 2014), o que vamos ver em detalhes no próximo tópico.

3.3. Sandra, Flávia e Joca no exílio

Gravações de arquivo em preto e branco de uma passeata de manifestação, no Chile, surgem na tela, e a tomada é cortada para mostrar Sandra, em primeiro plano, falando sobre a questão da segunda fase pela qual a resistência chilena passou antes do golpe. Assim, ela revela que eles deveriam participar dessa missão da luta armada organizada para resistir ao golpe, antes de voltar para o Brasil, e que se preparavam para esse momento quando ainda estavam em Buenos Aires. Ela fala para Flávia, rindo, em um tom confessional: "tu não vai botar isso, mas era muito engraçado, eu de salto alto, com um casaco de couro até aqui, indo propor treinamento militar pros operários dos cordões industriais. Tinha umas coisas esquisitas nessa época, realmente". A respeito da percepção que outras pessoas tinham em torno das mulheres que estavam na linha de frente da luta armada, a pesquisadora Julia Bianchi Reis Insuela (2011) nos mostra que:

(...) observou-se um juízo de valor arraigado no âmbito social condizente com padrões moralistas e conservadores. Tal atitude é percebida na utilização de palavras, vocábulos, termos, referências e valores para descreverem e noticiarem as militantes. Sob elas, pairava o estigma da promiscuidade, da sexualidade e do desvio. Ao empregarem palavras como 'subversiva', 'terrorista', 'amante', 'amásia' e outros, o que ocorria recorrentemente nas matérias jornalísticas, a grande imprensa - representada neste caso pelos dois periódicos analisados - acaba por qualificar e classificar estes indivíduos com o intuito de desmerecer e depreciar sua imagem, suas posições, sua ideologia e suas ações. Com isso, no caso das mulheres, além do desmerecimento político, sempre havia a menção ao comportamento - errado e

desviante - relacionado à conotação e ao apelo sexual. Não obstante, eram da mesma forma equiparadas a criminosas - 'comuns' - como também os homens militantes. Aquela que não exercia seu papel socialmente estabelecido era vista como subversiva, desviante e uma ameaça à sociedade e à instituição familiar (INSUELA, 2011, p. 89).

Mãe e filha entram em uma escola infantil e, pela placa, podemos ler o nome da instituição: "Escuela Basica - Esperanza Joven". Ao som dos gritos de crianças, elas adentram em uma sala do que parece ser a direção do colégio. O diretor pergunta quando Flávia estudou lá, ao que ela responde que aprendeu a ler ali em 1973. Em um plano geral, podemos ver várias crianças em uma quadra. Uma fileira de meninas é formada para jogar basquete e conversar. Durante essa imagem, há a narração *over* de Flávia:

Pra mim e pro Joca, a volta a um cotidiano normal é um alívio. Vou à escola. Tenho a minha primeira grande amiga, Silvia. Ela tem dois anos a mais do que eu, e seu pai é caminhoneiro. Os caminhoneiros estão dando muito trabalho a Allende. Greves prolongadas, articuladas por sindicatos de direita, são um ato claro de sabotagem ao governo. E essa greve se traduz por filas imensas. Tickets pra comprar arroz, açúcar. A alegria nas ruas de Santiago não é mais a mesma, mas ainda se sente um forte apoio popular ao presidente.

Carteiras com mochilas e cadernos, janelas com letras feitas de papel, e pernas de crianças andando em filas e rodas pela quadra são algumas das outras imagens filmadas na escola, ao som de passeatas que remetem ao período de manifestação de apoio ao presidente Salvador Allende. Alguns registros de Flávia e Joca, crianças, em preto e branco aparecem e, em seguida, ela e Sandra aparecem em plano geral atravessando a rua e chegando à esquina de uma casa. Flávia percebe a presença de uma criança que as vê chegando por meio da varanda de um cômodo e, assim, pergunta se tem algum responsável na casa para recebê-las. Sandra explica que elas moraram na casa há muitos anos e, por isso, gostariam de visitar. Enquanto isso, registros fotográficos da época em que moraram na casa aparecem, e Flávia narra em *over*: “Nelson e Elane são um casal de simpatizantes do POC, que vieram morar com a gente. Com Nelson, Joca e eu aprendemos um monte de cantigas de roda e músicas brasileiras”, mesclando tanto passado e presente quanto a família e a infância com os companheiros militantes dos pais e o exílio político.

Figura 15 - Visita à casa do exílio no Chile



Fonte: *Print screen* do filme *Diário de uma Busca*

Até que, no momento da filmagem em frente à casa, uma mulher aparece, sai pelo portão e avisa a Flávia e Sandra: "O proprietário disse que se vocês continuarem filmando a casa, ele vai chamar à polícia", dizendo que elas não possuem autorização e que a filmagem é ilegal. Flávia diz "do lado de fora, podemos gravar", mas as duas agradecem e saem. O som de um helicóptero surge, dando origem também à uma gravação *over* que remete à notícia do golpe sofrido no Chile, orquestrado pelo general Pinochet no governo de Allende. Enquanto isso, algumas imagens de Flávia e Joca, crianças, aparecem, além de registros de frutos caídos no chão, em meio a sombras de árvores, num parque aparentemente vazio. O filme traz constantemente um ar melancólico de algo que ainda não passou e que, por mais que se busque preencher o espaço da falta, ainda há um vazio que não cessa.

A câmera volta a mostrar Flávia e Sandra caminhando pela rua. Apesar de aparentemente ser uma mãe e uma filha casualmente conversando em uma rua tranquila, Sandra fala o que aconteceu no momento em que foi noticiado o golpe que o governo de Allende sofreu no Chile. A atenção e inerente tensão em meio às palavras contadas é tanta que, ao ouvirmos o som de um carro que derrapou na pista, logo é possível pensar em algum risco ou ameaça. então olham para o carro, que não aparece na tela, e Sandra volta a falar:

De repente bateram na porta. Eu fui abrir, e ele perguntou 'A senhora é a dona da casa?'. Eu digo 'sou', 'e cadê o dono da casa?', eu digo 'saiu'. Aí eles entraram ao mesmo tempo por todas as portas, janelas, era uma casa grande de esquina. Aí eles nos colocaram atrás das mesas, né, tu lembra disso? [Flávia assente que sim, balançando a cabeça]. E o Joca com um menininho lá, ficava correndo pela casa, me pedindo emprestadas as metralhadoras (...) Aí começou aquela loucura de quebrar tudo, de encontrar documento falso que a gente tinha, de me mostrar um documento e perguntar quem era, era o Nelson, mas eu não sabia o nome dele, porque a gente usava só o nome de guerra na época. E aí eles resolveram levar o Nelson. Levaram.

Figura 16 - Sandra e Flávia em um lugar de memória



Fonte: *Print screen* do filme *Diário de uma Busca*

Apesar de Sandra ter participado na linha de frente da luta armada, ela sempre se dedicou também ao papel de mãe de Flávia e Joca, e como o poema de Ana Cristina Cesar fala, “As mulheres e as crianças são as primeiras que/desistem de afundar navios”, lembrando que mulheres e crianças não são vitimizadas por algumas situações, mas escolhem não imergir construções.

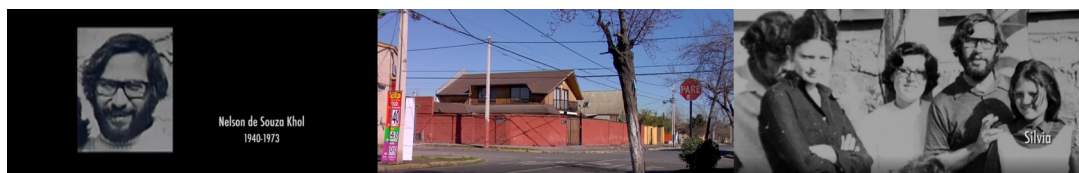
O local onde elas aparecem na filmagem, na esquina de um bar, é exatamente o lugar onde havia telefone no bairro na época em que estavam exiladas no Chile. Nesse contexto, o bar não é apenas um cenário da filmagem, mas um lugar de memória que remete ao momento do golpe sofrido pelo país. Sandra diz que telefonou para a casa de Ângela, onde Celso estava, e contou o que tinha acontecido. Ela fala para Flávia que os militares deixaram um papel, na casa onde estavam, para dizer qual lugar Nelson foi levado:

(...) eles me deixaram um papel dizendo para onde o Nelson ia (...) era uma base aérea não sei da onde, e esse papel, o Celso ficou com ele pra tentar localizar, porque a gente achava que, na época, compreendia que o cara tá preso num lugar, tu vai lá e tenta localizar, saber o que tá acontecendo. Quer dizer, uma ilusão achar que tu ia encontrar, a gente nem sabe se ele foi pra esse lugar que tinham nos dito.

Um lugar escuro cheio de portas fechadas surge na tela. Um letreiro indica a localização: “Estádio Nacional de Santiago do Chile”. Sobre esse local, Seliprandy (2018) fala: “aqui entra em cena um dos lugares de memória centrais do golpe chileno. Um espaço público, o Estádio Nacional, emblema dos sequestros e desaparecimentos em massa perpetrados pelos militares logo após a tomada de poder” (SELIPRANDY, 2018, p. 61). Ao enquadrar uma foto do rosto de Nelson em uma tela preta, aparece o letreiro “Nelson de Souza Kohl 1940-1973”, indicando o sequestro que sofreu pelos militares. Enquanto isso, há uma narração em *over* de Flávia:

Nelson está deitado no chão em frente à casa, as mãos sobre a cabeça, uma metralhadora encostada em sua nuca. Atrás dele, na calçada, vejo vizinhos tentando avidamente ler os documentos e os livros que os militares acharam e jogaram numa fogueira. Depois de um silêncio que me parece infinito, vejo Nelson dentro do ônibus militar, o rosto encostado na janela e seu último olhar antes de desaparecer.

Figura 17 - Imagens do acervo da família



Fonte: *Print screen* do filme *Diário de uma Busca*

Essa é uma das cenas com tom mais pesado de todo o documentário, mesmo sem mostrar explicitamente a violência que foi cometida, trazendo uma mescla entre a intimidade e a militância que faziam parte das casas-aparelhos. Após alguns segundos de silêncio, a imagem da casa em que Flávia e Sandra moraram e não puderam entrar reaparece. Agora um pouco mais distante, em um plano geral, enquanto Flávia retoma a falar mais detalhes sobre o dia em que Nelson foi levado pelos militares:

No fundo do quintal, Silvia e eu nos despedimos. Ela se sente culpada, acha que foi seu pai quem nos denunciou. Apesar de Celso ter me pedido pra não pra onde estávamos indo a quem quer que seja, eu digo a Silvia: nós vamos pra Argentina. Eu sei que é a última vez que a vejo, é minha primeira amiga, eu lhe devo pelo menos um segredo.

Em seguida, Flávia é filmada em frente a uma enorme janela. A câmera se aproxima e a acompanha, enquanto ela caminha rumo ao próximo lugar de memória. O letreiro aparece para indicar a localização: "Embaixada da Argentina em Santiago". Flávia olha o lugar, e o Embaixador da Argentina aparece para falar com ela. Os dois se cumprimentam e, depois de Flávia falar que "é muito emocionante estar aqui", ele pergunta por quanto tempo ela ficou ali, e a diretora diz "três meses". Eles vão a uma sala com alguns sofás e cadeiras, e a diretora afirma que havia diversos colchonetes colocados naquele lugar para que mulheres e crianças dormissem. A câmera em *travelling* mostra os portões e a fachada da Embaixada, um espaço de memória mais coletiva, onde vários exilados que estavam no Chile tiveram que ir após o golpe.

Uma porta de vidro, dentro de um espaço escuro, dá a vista para um lugar isolado, rodeado por plantas e árvores. O letreiro aparece com o seguinte texto: "Nosocômio" - Calle Combate de los Pozos 2113 Buenos Aires. Uma música instrumental e melódica é iniciada enquanto surgem imagens de formigas carregando folhas e, logo depois, registros fotográficos em preto e branco de algumas pessoas reunidas, e Flávia narra em voz *over*: "Enquanto o Celso ia pro Panamá, minha mãe, Joca e eu, e os outros refugiados da Embaixada da Argentina, fomos finalmente mandados pra Buenos Aires. É num sanatório vazio onde nos alojaram, que Sandra e Jean-Marc se apaixonam e que ele entra em nossas vidas".

Figura 18 - Registros do exílio em Buenos Aires



Fonte: *Print screen* do filme *Diário de uma Busca*

Flávia mostra diversos registros para uma das responsáveis pelo sanatório, explicando mais detalhes sobre as pessoas representadas neles e o período em que ficaram alojados por lá e, então, adentra o lugar. Algumas imagens do local são apresentadas na tela, enquanto Flávia rememora aquele período, no tempo presente:

A embaixada da Argentina em Santiago e, depois, o Nosocômio. Lugares de descoberta e alegria. Um monte de crianças que, assim como eu, crescem no exílio, nas reuniões, entre as ações. Juntos, formamos um partido: o CAE, Comitê Anti-Equatoriano. Nada mais justo, já que a imensa família daquele pequeno país não respeitava as filas na hora do almoço. E nós estávamos sempre mais ou menos com fome, com frio. Soltos, sem escola, profundamente unidos e livres entre os muros que nos rodeavam.

Novamente vemos as nuvens em movimento por meio da janela de um avião, indicando um outro deslocamento dessa travessia apresentada no documentário. Flávia narra sobre a ida a Bruxelas, com sua mãe e Joca, para encontrar Celso e, de lá, partir juntos para Paris, “e Paris, em maio, é a cidade mais linda do mundo. Na época mais acolhedora também pra todos esses exilados, sem dinheiro, perdidos, vindos de toda parte do mundo” (narração em *over* de Flávia). Dentro de um carro, a câmera segue em ruas parisienses e o letreiro indica a localização e o período: “França 1974”. Com a canção “L’internationale”, de Eugène Pottier/Pierre Degeyter, ao fundo, aparecem diversas fotografias de Flávia e a família em Paris, além de imagens de arquivo de manifestações revolucionárias na França. Diante de algumas fotos do trabalho que Sandra e Celso passaram a fazer, durante o exílio em Paris, Flávia fala:

Celso e Sandra são agora permanentes da Liga Comunista Revolucionária. Eles trabalham no jornal do partido, o Rouge. O pai trabalha na offset, e vive com os dedos sujos de tinta, a mãe passa as tardes fechando pilhas e mais pilhas de envelopes. Adoro acompanhá-los ao Rouge, e acho seus novos trabalhos bem mais concretos e interessantes do que o blá-blá-blá das reuniões.

Por mais que Paris possa ser vista, nesse momento do filme, como um local para recomeçar suas vidas de forma positiva e mais distante da repressão vivenciada até então, como se o exílio na França pudesse se equiparar a uma vida familiar normal, Poppe (2021) nos mostra outras camadas sobre a vida dos brasileiros no exílio parisiense:

Apesar de a França ter construído uma imagem externa de um destino tradicional de asilo, em que estima-se que o país pode ter chegado a receber em torno de 10 mil exilados brasileiros, que se concentraram em maior número a partir de 1973, através da Lei de Acesso à Informação de 2011 foi possível saber que o governo francês procurou manter sob constante vigilância os brasileiros que se encontravam em seu território, sobretudo aqueles que tinham participado de ações de grupos armados de esquerda. (POPPE, 2021, p. 83)

Sobre o constante deslocamento por lugares que indicam buscas pessoais e memórias coletivas, entrelaçando os tempos de passado e presente, e fixando a câmera em alguns pontos sem necessariamente ter a visão definitiva dos fatos, Seliprandy (2018) nos mostra que:

(...) essas mesmas buscas significam algo mais do que uma errância indefinida, uma deriva identitária. Elas refazem caminhos outrora transitados e, nessas andanças, fincam os pés em determinados pontos. De mãos dadas com a face mais subjetiva dos deslocamentos, surge em Diário de uma busca uma espacialidade concreta (...) Eis a cartografia de uma “memória multidirecional” (ROTHBERG, 2009), híbrida, que carrega o peso dos golpes no Brasil, no Chile e na Argentina, do exílio na América Latina e na Europa. Uma memória feita de rotas e marcos, representados por imagens que acompanham formalmente essa dinâmica: planos itinerantes e estáticos que dão a ver, em suma, os fluxos e as paragens de um espaço além-fronteiras da memória intergeracional das ditaduras. (SELIPRANDY, 2018, p. 64 e 65)

3.4. Lacunas da vida e morte de Celso

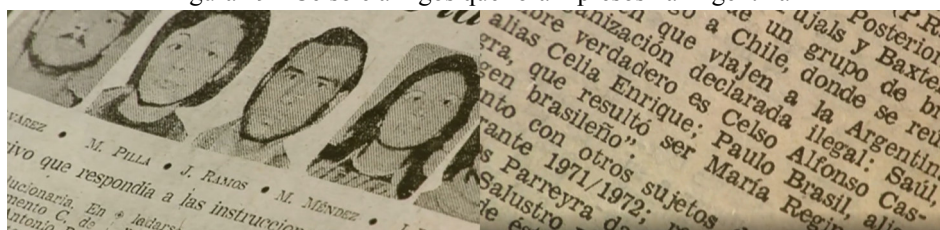
No ano de 1975, em Paris, Celso escreve outra carta aos seus pais. Dessa vez, ele fala sobre amigos que foram presos na Argentina, entre eles três brasileiros, incluindo Flávio e Maria Regina (Neneca). Durante a leitura da carta, alguns trechos noticiados em jornais aparecem em plano-detalhe. Por meio das páginas apresentadas, é possível ver que, além dos cinco amigos conhecidos por Celso, mais sete exilados foram detidos, contabilizando seis homens e seis mulheres, com a manchete: "A un importante grupo subversivo desbaratóse", e o subtítulo "Los terroristas seguían instrucciones de la llamada 'Cuarta Internacional". Em outras páginas mostradas, há o nome de Sandra e Celso, relacionando-os ao grupo noticiado. Narrado em voz *over* por Joca, Celso falou na carta:

A barra é muito pesada, pelo nome e pela proximidade dos outros dois, fiquei com medo que vocês se preocupassem por mim. (...) Havia sempre em casos como esse, uma possibilidade de que os cinco fossem mortos. Agora, há uma certa garantia de que estão vivos e de que o pior já passou. Muito provavelmente vão curtir uma cadeia de vários anos na Argentina. As vinculações deles conosco, comigo e com Sandra, certamente vão aparecer no processo. A família do Flávio e do outro brasileiro estão em Buenos Aires, tentando localizá-los. Acho que a mãe da Maria

Regina deve estar bastante abalada. Talvez fosse bom, se não for complicado, que vocês escrevessem pra ela ou algo parecido. Sei lá, dando um pouco de apoio, solidariedade ou coisa que o valha. Bem, é isso. Tô muito deprimido pra escrever mais. Quando a repressão se abate sobre gente chegada, é muito duro.

Depois Flávia aparece sentada de costas, segurando alguns papéis e complementando a leitura da carta para Flávio Koutzii³⁰ — ex-deputado do PT (Partido dos Trabalhadores) e ex-militante do POC/Fracción Roja — que se emociona diante das últimas palavras lidas pela diretora: "Quando a repressão se abate sobre gente muito chegada, é muito dura. E o mínimo que posso dizer da Neneca e do Flávio é que são meus irmãos. Um beijo, Celso Afonso". Em seguida, a cena com Neneca é retomada, e ela diz “é, eu acho que todo mundo vivia assim, com esse peso, né, a parte que eu mais gostei 'não sei por que eles foram presos”, trazendo um tom leve e humorístico aos horrores vivenciados.

Figura 19 - Celso e amigos que foram presos na Argentina



Fonte: Print screen do filme *Diário de uma Busca*

Com os papéis de arquivo em mãos, ao lado de Flávia, Joca fala a respeito da busca sobre a morte do pai e o processo filmico em geral: “Uma coisa que me incomoda é a parte da investigação (...) quais os elementos que a gente tem pra elaborar uma interpretação do fato? Nisso, eu acho que tá falho, acho que tá muito falho”. Flávia o responde: “claro que tá falho, eu não tô fazendo uma investigação policial, tô fazendo um filme”. Afinal, como colocar em cena uma situação de morte que gera tantos questionamentos até então, a não ser pela busca da memória com as perguntas que ainda rodeiam a mente da diretora e da família?

Dentro de um carro, em que podemos ver o limpador de para-brisa em movimento para enfrentar uma chuva torrencial, Flávia fala pelo celular com Jorge Waiters, que foi o primeiro jornalista a chegar no local. Ele recomenda que Flávia fale com o delegado Mafra, ressaltando para que tenha cuidado ao falar com ele, pois “ele era do DOPS, ele periga te

³⁰ Koutzii contribuiu para a escrita de sua biografia e, a partir de suas memórias, o livro *Flávio Koutzii: Biografia de um militante revolucionário - De 1943 a 1984* foi escrito por Benito Bisso Schmidt, e publicado em 2017 pela editora *Libretos*. A obra, que foi realizada em constante diálogo entre biógrafo e biografado, foi abastecida por diversas fontes memorialísticas, como entrevistas e textos e cartas de Flávio e de pessoas do seu convívio. Resenha Crítica, 9 jun. 2021. Disponível em: <https://www.resenhacritica.com.br/todas-as-categorias/flavio-koutzii-biografia-de-um-militante-revolucionario-de-1943-a-1984-benito-bisso-schmidt/>. Acesso em: 26 jul. 2022.

contar as coisas de outro jeito (...) era um camarada que andava à caça de esquerdistas na época do DOPS”.

Uma carta de Celso para Ana é narrada pela voz em *over* de Joca: "A opção pra revolução é um elemento determinante nas coisas que faço, de uma maneira estrutural (...) O fato é que há muito tempo, minha preocupação principal e a minha ocupação quase total se refere a um projeto revolucionário". Uma imagem de mar que invade a areia surge na tela, e o letreiro indica a localização e o período “Venezuela 1976”, e esse é o último país da rota geográfica da memória antes do retorno ao Brasil no filme.

Em uma carta escrita para Jussara, sua irmã, Celso fala sobre a sua vida quando estava em Caracas. Jussara lê a carta pela primeira vez no momento da gravação, pois não a tinha recebido antes e, com isso, se emociona. A leitura da carta é apresentada por Joca: "A situação por aqui é a seguinte, com todas as reservas e desconfianças que tenho em relação a viver junto com alguém, reservas morais, ideológicas e principalmente práticas, estou mais ou menos casado de novo". Então ele diz que o país escolhido para viverem juntos foi a única alternativa que tinham: Venezuela, o único latino-americano que concedia visto aos refugiados e apátridas. Em meio à leitura narrada, imagens de uma praia surgem na tela. E Joca continua a leitura em narração *over*:

Além das praias, frutas e bebidas, tem também uma certa liberdade, garantida por uma relativa democracia, que comparada com os outros países por onde temos andado é quase o paraíso. Evidentemente minha viagem não deixou nem um pouco contente as crianças. Finalmente consegui comprar as passagens para que a dupla venha passar as férias. Conseguimos uma agência que nos vende à prestação (...) Acho que vale a pena, principalmente porque não sei quanto tempo vai durar esse período de bonança.

Depois de apresentar uma lista dos livros solicitados por Celso, que fazia parte da carta que ele escreveu à irmã, algumas imagens de praia, Celso e Ana, e Celso e Maria são mostradas. Maria, então, aparece em um parque com Flávia. A diretora lê, à meia-irmã, um texto que foi escrito pelo pai delas sobre o nascimento de Maria, o que acaba emocionando a irmã e a deixando sem palavras. A carta também é levada para Ana Cavalli, que também morou com Celso e é mãe de Maria.

Figura 20 - Celso com sua segunda família



Fonte: *Print screen do filme Diário de uma Busca*

A seguir, Flávia continua a jornada de busca, e a vemos tocar uma campainha depois de algumas imagens turvas de pingos d'água de chuva em um vidro. Dessa vez, a porta que se abre não é a de um espaço familiar, mas jurídico. Podemos ver a imagem de um jornal, que diz “Delegado Mafra, com a caixa, investiga tudo”. Somos apresentados a Jorge Tabajara Mafra, delegado de polícia (aposentado) em plano médio. O delegado começa a falar que a versão oficial de um ocorrido é a versão do policial, e que essa é a versão que vale e prevalece mesmo se o policial for despreparado. Então, ele complementa: “é meio discriminatório isso, mas se tu se colocar na posição de uma terceira pessoa, e cada um der uma versão contraditória, quem tá mentindo? Quem tá falando a verdade?”. Flávia, então, pergunta de forma objetiva: “Pra chegar no caso que nos interessa do Moinhos de Vento, em outubro de 84, eu queria que o senhor contasse pra gente como é que foi, como é que o senhor chegou, um pouco da situação toda”. O ex-delegado Mafra responde:

O que aconteceu lá dentro, o que se sabe, é que teria se desenrolado uma espécie de assalto. E que um deles, era um gordo, quando viu que tava cercado e que não ia conseguir fugir, me parece que ele matou o parceiro dele e, a seguir, vendo que não ia conseguir se livrar, teria se matado. Essa é a versão que nós temos e a versão que ficou. Fora disso, não saberia te dizer muita coisa a mais sobre isso (...) As versões são aquelas que se tem (...) me parece que os dois ou um dois dois assaltantes, vamos dizer assim, teria militância política na época do período da revolução.

Flávia pergunta se teve alguma testemunha quando a equipe invadiu e entrou no apartamento, mas ele só diz “acredito que não”. Flávia questiona: “pelos indícios que foram levantados pelo jornalista, na época, teria talvez alguma vinculação com o jornalismo, enfim, ficou um ponto de interrogação sobre isso”; e Mafra responde: “na realidade (...) quando acontece um caso de repercussão, surge muito boato, distinguir entre boato e realidade é muito difícil, então, como a função nossa era esclarecer em si o 'assalto', vamos dizer assim, essa parte ficou esclarecida”. Ele faz o gesto de aspas com as mãos ao falar em assalto. Em meio a momentos de um certo gaguejar, pigarros e tosses, ele dá respostas evasivas, “acredito

que sim”, “eu não lembro” e “eu não posso te afirmar”, por exemplo. Flávia, então, fala também sobre a questão noticiada por jornalistas sobre as fardas do exército alemão encontradas na casa do ex-cônsul, e Mafra só balança a cabeça dizendo que não lembra. Depois de perguntar como ficou provada a questão da morte e do suicídio, Mafra diz com as sobrancelhas levantadas após um suspiro: “eu te confesso que não lembro (...) eu teria que olhar o processo todo pra ver, porque aí o processo me reaviva a memória, é que muitas vezes tu não tem como provar nada ficando no terreno da hipótese”.

Essas respostas tão incertas por parte do delegado, por meio de falas evasivas que não servem de provas do que ocorreu ou não, aumentam ainda mais outras suposições a respeito desse crime, como nos demonstra a pesquisadora em Teoria e História Literária Liniane Haag Brum (2018):

(...) são falas que não atestam nada e, por isso, comprovam: há a suposição de um crime e a obediência a uma cadeira de comando. Trata-se de um objeto-vivo (a pasta de um arquivo?), por assim dizer, que a protagonista observa e indaga à luz — ou à sombra — daquilo a falha arquivística produz: a dúvida (...) Flávia pesquisa a sua memória, perscruta e tenta acionar a memória alheia, que, por sua vez, oferece a esquivia e a evasiva como resposta. A voz *off screen* da personagem principal evidencia o gesto rememorativo mais do que as suas aparições em cena. Ela age como o homem que escava, mesmo que, de certa maneira, se movimente em direção a uma investigação sem resultado. O momento flagrante, *anarquivável*, é o momento de revolver arquivos em ruínas. (BRUM, 2018, p. 281)

Após a entrevista com o ex-delegado Magra, é mostrado um laudo do Instituto Médico Legal, da Secretaria do Estado dos Negócios da Segurança Pública, do Estado do Rio Grande do Sul, mostrando as lesões encontradas no cadáver de Celso Afonso Gay de Castro. O documento, datado de 84, apresenta as regiões anatômicas e os registros sobre orifícios de entrada e saída de projétil de arma de fogo. Francisco Benfica, médico legista, analisa o laudo e afirma: “o suicida não atira à distância (...) o laudo apresenta uma excludente pra um suicídio, o indivíduo não vai afastar a arma pra atirar na sua cabeça”. E, assim, vendo os lugares de ferimentos onde o projétil de arma de fogo passou pelo corpo, ele explica para Flávia e Joca:

Pouco coerente eu construir uma ideia de que alguém vai se matar dando um tiro na perna e depois na cabeça, a sequência tem que ter sido essa se eu imaginar um suicídio, porque se ele atirasse na cabeça, não atiraria na perna depois. Mas o fundamental é a gente ter a ideia de que o laudo não é o definidor da causa jurídica da morte. No laudo, nunca vai aparecer a palavra "homicídio", "foi um homicídio", "foi um suicídio". Ele apenas dá as circunstâncias. Claro que tem circunstâncias que são muito sugestivas, em que praticamente o laudo define o cenário, mas não é ele que vai dizer efetivamente isso, não vai aparecer escrito isso. É a autoridade que vai ler e que vai interpretar. Nem sempre as pessoas interpretam o que a gente escreveu.

O que sobra entre aquilo que é considerado a versão oficial do fato, os registros fotográficos e textuais, relatos, as entrevistas, imagens de arquivo, os diálogos e a avaliação do laudo? Uma imagem turva de luzes de um prédio de hospital, com uma ambulância em frente, aparece na tela, em alguns segundos de silêncio após as contradições encontradas entre a entrevista com o delegado e a análise médica a respeito do que aconteceu. Apesar de recorrer a diversos tipos de recursos memorialísticos, jurídicos, policiais, íntimos, confidenciais e históricos, alguns pontos de interrogação ainda ficam entre tantos outros questionamentos que surgem a partir das divergências entre o que foi dito, o que é mostrado e também o não-dito sobre a vida e morte de Celso Castro, feito lacunas que se alargam e ferimentos que não se fecham diante de uma ausência que permanece presente e em constante diálogo.

3.5. A passagem para o outro lado

Ao som da música “Métro c'est trop”, de *Telephone*, lançada em 1977, imagens de arquivo de pessoas com cartazes dizendo “todo apoio à greve de fome dos presos políticos do Rio” e “Anistia” surgem na tela, enquanto podemos ouvir também a narração em *over* de Flávia:

Em 1979, a ditadura militar concede uma anistia aos exilados políticos, que podem finalmente voltar ao Brasil. Na Venezuela, Celso e Ana se separam. Maria ainda não tem 3 anos. Celso vem a Paris. Ele traz uma máquina de fotografia, com a qual Joca, eu e ele passamos horas tentando encontrar o foco. Minha mãe e meu pai conversam sobre a volta ao Brasil. Sandra quer morar no Rio, Celso está pensando em São Paulo. A falta de nitidez das fotos parece fazer sentido.

Figura 21 - O reencontro e o retorno ao Brasil após a anistia



Fonte: Print screen do filme *Diário de uma Busca*

Nessas fotos da família, em Paris, podemos perceber a diferença das feições de cada um em contraposição aos registros da primeira ida à cidade. Agora não havia mais a esperança de que a revolução fosse dar certo. Era tempo de retornar ao Brasil, pois já havia sido pronunciada a Anistia, mas quem saiu ganhando com isso? A respeito desse momento, Poppe (2021) comenta que:

Essas fotografias, no entanto, não poderiam ser encaixadas nas fotografias clássicas de família, onde se posa para a câmera, sorri ou mesmo se exhibe diante dela. Nem mesmo possui o mesmo tom da sequência de fotos de quando chegam à Paris, que ao mesmo tempo em que expressam o início de um novo exílio também exibem um fascínio com o que a nova cidade tem a oferecer. (POPPE, 2021, p. 85 e 86)

Após a apresentação de imagens de arquivo da Anistia, feitas por U. Dettmar/Folhapress e Jorge Araújo/Folhapress, e dos registros fotográficos de Flávia, Sandra, Joca e Celso em Paris, antes de voltar para o Brasil, uma gravação de Flávia, quando tinha 14 anos, surge na tela. Sentada no banco de uma praça, ela foi entrevistada pelo jornalista Roberto D'Ávila³¹, em Paris, no mês de setembro do ano de 1979. Ela afirma que saiu do Brasil em 70 ou 71, e que morou primeiro no Chile, depois na Argentina, um pouco na Bélgica e depois na França, e fala sobre sua experiência no exílio em um português mesclado com sotaques de diferentes lugares: “Foi muito difícil, claro, porque trocar de país todo o tempo (...) ter que sempre se readaptar em cada situação, cada país, mas (...) ao mesmo tempo foi bom, porque eu sinto que amadureci muito mais e que aprendi muitas coisas”. Essa emoção confusa que envolve o retorno ao Brasil também é mostrada com ainda mais força no filme ficcional de Flávia, *Deslembro*, que será comentado no próximo capítulo.

Figura 22 - Flávia em entrevista para o Brasil



Fonte: Print screen do filme *Diário de uma Busca*

Logo em seguida, Roberto pergunta se ela tem vontade de voltar para o Brasil, e ela logo diz: “Não. Eu acho muito bom que tenha tido anistia e tudo, mas eu não tô com vontade porque, primeiro, não tem nada garantido pra nós de que lá seja bom, que a minha mãe consiga um emprego que ela goste, que a gente fique mais contente do que aqui”. Ela falou que, além disso, já estava acostumada a viver lá, já que viveu mais da metade da vida por lá. Flávia, durante a entrevista, também falou sobre o homem brasileiro, e a sociedade do Brasil em geral ser muito machista, e que isso seria um dos maiores problemas que ela teria

³¹ “Roberto Ferrareto D’Ávila iniciou sua formação superior na faculdade de direito da USP, mas com o recrudescimento da ditadura, decidiu morar na França, onde se formou em Jornalismo e História na Sorbonne. Em 1979 (...) entrevistou pela primeira vez alguns dos principais exilados políticos brasileiros, como Leonel Brizola e Miguel Arraes. (...) No início da década de 1980, voltou ao Brasil e continuou trabalhando no programa Abertura, ao lado de nomes como Ziraldo, Glauber Rocha, Villas-Boas Corrêa e Antônio Callado”. G1. Memória Globo, 26 abr. 2022. Disponível em:

<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/roberto-davila/noticia/roberto-davila.ghtml>. Acesso em: 26 jul. 2022.

para se adaptar ao país. O jornalista pergunta se ela tem alguma lembrança do Brasil, e Flávia diz que lembra apenas de algumas cenas, mas que não o conhece: “O Brasil, para mim, eu não conheço”, como se o país fosse mais um outro lugar de exílio temporário, diante das circunstâncias experienciadas, para ela e a família. Corta para imagens de passaportes e alguns documentos carimbados com visto de saída, e aparece um letreiro com “meu diário setembro 1979”, enquanto ouvimos a voz em *over* de Flávia:

Pronto. Teve Anistia. Isso quer dizer que a gente pode voltar pro Brasil. Todo mundo parece contente. Mas eles nem fizeram a revolução. E agora, mesmo sem a polícia atrás da gente, vamos voltar correndo. E eu vou ter que largar tudo. Meus amigos, minhas aulas de desenho, minha vida. Tô furiosa e não entendo mais nada.

A música “Canción de las simples cosas”, por Mercedes Sosa, começa a tocar enquanto vemos luzes de uma cidade através da janela de um avião em movimento, e o letreiro aparece: “Brasil 1979”. Uma faixa com a palavra “Anistia” aparece, e algumas pessoas são vistas saindo da sala de desembarque do aeroporto e abraçando outras. As imagens de arquivo da volta dos exilados, gravadas por Vladimir Palmeira, Gregório Bezerra e Betinho, são intercaladas com um álbum de fotografias, apresentado por Flávio Koutzii, que reúne diversos registros de sua chegada ao Brasil, intercalando novamente imagens de arquivo com registros pessoais. Nas fotos podemos ver também Sandra, Neneca e Paulo Brasil, entre outros. Luís Inácio Lula da Silva surge na tela, por meio das imagens de arquivo do “ABC da Greve”, realizadas por Leon Hirszman e cedidas por Maria Hirszman, indicando a forte presença do movimento trabalhista que era tão falado nas lutas revolucionárias contra a ditadura e que, muitas vezes, não aparece nos documentários a respeito desse período.

Diante de uma tela preta, podemos ouvir a voz em *over* de Celso, por meio de uma fita que ele gravou para Ana. Um registro seu em preto e branco aparece, enquanto ele fala sobre a construção de um partido de massas, que seria o PT (Partido dos Trabalhadores), a ser construído a partir de São Paulo. Pela narração em *over* de Joca, diante de uma porta que se abre e se fecha em um aeroporto, podemos ouvir uma carta escrita por Celso sobre a chegada dos exilados e o período pós-Anistia no Brasil:

Sábado fui a uma festa do comitê de Anistia. Mil pessoas, a maioria de retornados. Uma festa surrealista, uma alegria que me pareceu chocante, um entusiasmo indecente e um toque de nostalgia melodramática. As pessoas fazem comparações absurdas entre a vitória sandinista e a volta dos exilados. Parece que ninguém se dá conta e, o que é pior, ninguém quer entender que voltamos derrotados, que houve uma concessão da ditadura. E que se nos permitiram voltar, é porque nos derrotaram, e se houve uma abertura, é porque eles foram os vitoriosos.

Moema Kray, última companheira de Celso, é apresentada respondendo a Flávia que o conheceu em 79, quando ele retornou ao Brasil. O letreiro em frente a uma paisagem de prédios aparece indicando mais uma mudança de tempo-espaço: "Porto Alegre 1982". Enquanto isso, Flávia narra em *over*:

Mais uma partida, outra cidade, um novo amor. Problemas de dinheiro e, mais tarde, um emprego estável. Celso vai trabalhar como assessor de um vereador do PDT, partido do qual não se sente especialmente próximo. Joca vai morar com ele durante um ano. Eu o encontro durante as férias. Ele sempre fala da Maria, da saudade que sente dela e da vontade de trazê-la ao Brasil.

Pilla Vares, ex-militante do POC e ex-secretário da cultura do Rio Grande do Sul, aparece em primeiro plano para falar sobre a rotina de trabalho de Celso naquele período: “aquele cotidiano de assessor do Valneri na câmara, enchia o saco dele profundamente, ele achava aquilo totalmente sem sentido, e isso ele reclamava pra mim (...) ele saía da câmara e ia trabalhar lá na *Zero Hora*”. Ele diz que a reflexão política doía muito a Celso, então eles raramente conversavam sobre isso. Ana volta à tela, e diz que Celso colocou uma barreira entre eles para fazer o que fez com Gonga no apartamento do ex-nazista, que ela não sabia o que ia ocorrer, e acha que ele fez isso para protegê-la. Sandra também reaparece para falar da culpa que sente por Celso ter se saído mal depois de tudo:

Mal ou bem, eu acabei me saindo melhor (...) será que, porque eu tava pedindo pensão pra ele, foi por isso que ele se matou? Sei lá, se ele se matou, foi lá tentar assaltar o alemão, se é que foi. Então tinha esses dois tipos de coisa, tem, né, ainda, acho que é uma coisa que eu não superei. E, por outro lado, eu acho que foi mais uma vez que ele abandonou vocês, né. Eu lembro que o Joca dizia isso lá no enterro, ele dizia 'como é que ele fez isso, ele não pensou na gente.

A cena volta a ser a de Flávio com Joca sentados em uma praça, e o irmão se questiona sobre o motivo do pai ter feito isso, o que leva uma pessoa de 41 anos a fazer uma ação dessas, e afirma que resolver o mistério não vai servir para identificar as motivações de Celso. Corta para o Cemitério da Santa Casa, em Porto Alegre. Depois de mostrar parte da fachada, alguns outros detalhes são filmados, enquanto ouvimos a voz em *over* de Flávia sobre o dia da morte do pai:

No avião, Joca está do meu lado. Ele tem 15 anos e parece apenas um pouco surpreso com essa súbita ida pra Porto Alegre, pra ver o pai, que alguém disse que teria se ferido no supermercado. Joca não faz perguntas, sou eu quem lhe digo: o pai morreu. E vejo seus punhos fechados esmurrando os braços da poltrona, e vejo nele o que eu acabara de viver pela primeira vez, a passagem pro outro lado e a vontade de voltar pro segundo anterior, quando eu não sabia, quando ainda não era verdade nem possível nem pra ele nem pra mim.

No interior de um carro, as paisagens em movimento indicam a continuação dessa travessia de busca. Em um céu que se põe, permitindo a visualização quase turva dos esboços de árvores na estrada, ouvimos a narração em *over* de Joca lendo um texto melancólico de Celso, que foi escrito dois meses antes do dia de sua morte: “(...) Não consigo imaginar que eu possa ter uma ação política mais ativa, mais combativa, como a criação de um grupo de esquerda radical dentro de um dos partidos existentes. Não vou conseguir. Pra mim, não foi possível”. A trajetória de Celso se assemelha, ao longo do documentário, à jornada do herói, mas nesse caso ele não vence no final, e ainda entende que também não houve uma vitória coletiva, como pela qual ele havia lutado. Uma foto em preto e branco de Celso aparece e, ao reduzir o *zoom* da câmera, vemos o dedo de uma pessoa que a está vendo. Pilla Vares reaparece, e Flávia pergunta se ele aguenta que ela leia o trechinho de uma carta que Celso escreveu, então ele ri e afirma que aguenta e, assim, ela inicia a leitura:

Flau, querida, é estranho te escrever hoje. Tenho a impressão de que estivemos muito longe e muito distanciados nesses dois anos. É como se o fato de vivermos no mesmo país nos tivesse afastado. Claro que a culpa é minha. Desde que voltei para o Brasil, e como me arrependo de ter voltado, tive uma dificuldade enorme de me reintegrar. E essa dificuldade aumenta à medida que passa o tempo. Hoje é maior do que há 6 meses atrás, muito maior do que há 1 ano. Quando resolvi vir pra Porto Alegre, pensei que aqui seria mais fácil essa adaptação. Outro erro. Desde que voltei pra cá, as coisas ficaram piores, bem piores. Em São Paulo, tinha um emprego precário, aqui não tenho nenhum. O cotidiano é insuportável, e não há esperança de que alguma coisa se modifique. O que pretendo não é ficar me queixando da vida, também não estou tentando me desculpar ou justificar. O fato é que a minha dificuldade de adaptação, minhas neuroses e minha angústia, além de complicar a minha vida, complicam a das pessoas que eu amo. Dificultam o relacionamento com as pessoas e com a vida, e me transformaram num cara mau.

A leitura é interrompida nesse momento, pois Flávia se emociona e abaixa a cabeça. Esse é o momento em que a diretora, e também protagonista, não consegue controlar a emoção e vai além da investigação realizada no documentário, aparecendo como uma das personagens ativas da história que conta, questiona e participa. Ao chorar, ela fala contida “eu que não podia”, e Pilla toca na cabeça de Flávia, como quem entende a situação. A cena de Flávia e Joca sentados na escadaria é retomada, e a carta volta a ser lida por Joca:

(...) e me transformaram num cara mau, cético. Sei também que, nesses dois últimos anos, não fui forte como as pessoas esperavam que eu fosse. Se hoje me sinto fraco, não quer dizer que eu nunca tenha sido forte. Mas, como eu disse antes, não quero me desculpar. Afinal, não sou ou não devo ser diferente dos outros. Enfim, picurrucha, não sei se esse é o tipo de carta que gostaria de receber, mas acho que é o que eu posso escrever no momento.

Flávia se levanta e parece observar alguns detalhes da igreja, atrás de onde estavam sentados, que toca as badaladas de seu sino. Joca se levanta, olha pra irmã e sai de

cena. Flávia pega a mochila que havia deixado no banco, mas volta a olhar pra igreja, de costas pra câmera, ouvindo o sino tocar. Alguns pássaros voam, e Flávia continua em pé. Após o som das baladas que permanecem, a tela fica preta, e aparece o letreiro "para Anaïs e Tom", os filhos de Flávia Castro. A canção, "Continuum", por Mário da Silva em *Desconstruída sob encomenda*, que foi alinhavada ao longo do filme, volta a esse final, enquanto surge o letreiro das participações para finalizar a obra, em meio a dedilhados que continuam ecoando em nossos ouvidos mesmo quando a música é encerrada.

4 DESLEMBRO

Deslembro incertamente. Meu passado / Não sei quem o viveu. Se eu mesmo fui, / Está confusamente deslembado / E logo em mim enclausurado flui. / Não sei quem fui nem sou. Ignoro tudo. / Só há de meu o que me vê agora — / O campo verde, natural e mudo / Que um vento que não vejo vago aflora. / Sou tão parado em mim que nem o sinto. / Vejo, e onde [o] vale se ergue para a encosta / Vai meu olhar seguindo o meu instinto / Como quem olha a mesa que está posta” (PESSOA, Fernando, 1973, p. 116).

O poema “Deslembro Incertamente. Meu passado”, de Fernando Pessoa, deu nome ao filme de Flávia Castro, e foi uma sugestão de sua filha, Anaïs Castro. O longa-metragem, que antes seria chamado de “A memória é um músculo da imaginação”³², começou a ser pensado durante a montagem do documentário *Diário de uma Busca*, quando a diretora percebeu que algumas de suas lembranças eram diferentes das que sua mãe tinha e, com isso, sentiu a necessidade de continuar esse trabalho de memória por meio da ficção.

O primeiro ato de *Deslembro* remete ao último ato do documentário, representando o retorno ao Brasil após a Lei da Anistia ser decretada no país. Dessa forma, o ponto de partida do filme é o regresso do exílio para um lugar totalmente desconhecido para as crianças que cresceram em diversos outros países e tinham sempre que se readaptar. Podemos perceber isso pela cena da entrevista em Paris, apresentada em *Diário de uma Busca*, em que Roberto D’Ávila pergunta a Flávia Castro, então com 14 anos, se ela queria voltar ao Brasil e se ela lembrava de alguma coisa, ao que ela diz não, e que não conhecia o país. Em *Deslembro*, é possível perceber também a relutância de Joana, protagonista do filme, que não entende o motivo para a mãe querer voltar ao Brasil e expressa a sua vontade de permanecer em Paris, rasgando até o seu próprio passaporte para adiar essa ida.

Parte do filme é realizada a partir de construções mnemônicas e sensoriais que são elaboradas a partir do ponto de vista de Joana, ao entrar em contato com objetos, lugares e diálogos. Apesar de seguir uma narrativa linear, o longa traz uma série de fragmentos audiovisuais, remetendo a lembranças e deslembanças, que mesclam os tempos de presente e passado, como uma ferida que não se fecha e um ciclo que pode se repetir sem hora marcada. Somos levados a enxergar imagens confusas e embaçadas juntamente com a protagonista, ao longo do filme, tendo a percepção de que as memórias não são necessariamente um ponto de

³² Flavia Castro: “Comecei a escrever quando estava montando o meu documentário *Diário de uma Busca*. De certa forma, um filme nasceu de outro. Eu queria ir mais longe em um trabalho sobre a memória, e o desejo de ficção veio disso. No início, *Deslembro* se chamava ‘A memória é um músculo da imaginação’, que é uma citação do Nabokov. Como e o quanto lembramos ou reinventamos o que vivemos? Isso foi o ponto de partida, o que me movia”. (PEREIRA, Filipe. Entrevista | Flavia Castro, diretora de *Deslembro*. *Vortex Cultural*, [S. l.], 19 nov. 2018). Disponível em:

<https://vortexcultural.com.br/cinema/entrevista-flavia-castro-diretora-de-deslembro/>. Acesso em: 05 abr. 2023.

partida nem de chegada, mas um caminho que fica no “entre”. As imagens mais abstratas que aparecem durante a obra, como se a câmera estivesse coberta por um filme nebuloso de sonho ou memória, remete ao estado mental da protagonista e indica também o percurso filmico de representar algo mais interno e menos precisamente concreto ou palpável.

Como falamos anteriormente, *Deslembro* é um trabalho de memória, que foi iniciado durante o desenvolvimento de *Diário de uma Busca*, por meio do desejo de Flávia continuar trabalhando esse objeto de outras formas. Com a ficção, é possível perceber que a diretora não parte mais somente de suas dúvidas, mas se permite fazer mais questionamentos e explorar o silêncio que vem com a falta de respostas, deixando o público também elaborar interpretações e formular outras perguntas.

Após ter o conhecimento sobre a narrativa documentada em *Diário de uma Busca*, é quase impossível não relacionar diversos aspectos da história pessoal e familiar vivenciada pela diretora e sua família no filme *Deslembro*. A obra ficcional poderia ser considerada então uma escrita de autoficção realizada pela diretora? Apesar das semelhanças, a narrativa de Joana (protagonista de *Deslembro*) segue por alguns caminhos diferentes da vida de Flávia e, a respeito disso, a diretora afirma em uma entrevista concedida ao site “Mulher no Cinema”³³: “Durante a montagem de *Diário de uma Busca*, lidei com materiais muito diferentes. As versões das histórias que eu tinha às vezes não batiam entre o que meu pai tinha escrito, o que eu lembrava e o que a minha mãe dizia”. Por meio dessa fala, podemos notar que algumas incongruências ainda permaneciam na mente de Flávia e que, então, não foi o conhecimento que levou à sua outra produção, mas a imagem da dúvida. As perguntas que se repetem não aparecem como um ciclo do passado, afinal, mas como uma espiral que esboça novas possibilidades.

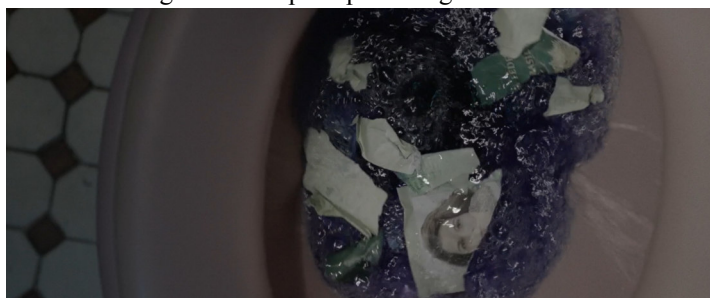
Enquanto o documentário, apesar de trazer muitas lembranças da infância da diretora e de seu irmão, é estruturado a partir da visão adulta de Flávia, a fim de fazer um trabalho de luto sobre as confusas razões de morte do seu pai, *Deslembro* é realizado a partir da visão de uma adolescente que lidou com o exílio devido às escolhas de luta política de seus pais, mas que não ainda tem uma visão tão nítida sobre o seu país natal, seu pai e seu passado familiar.

O início de cada filme tem um forte contraponto: em *Diário de uma Busca*, os documentos ganham um foco maior, principalmente os que se referem ao pai de Flávia, Celso

³³ Cf. Pécora, Luísa. Flávia Castro sobre *Deslembro*: “Brasil não fez trabalho político de memória”. **Mulher no Cinema**, [S.l.], 20 jun. 2019. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/entrevistas/flavia-castro-retrata-passado-e-presente-em-deslembro-nao-houve-trabalho-politico-de-memoria-no-brasil/>. Acesso em: 05 abr. 2023.

Castro, mas em *Deslembro*, na primeira cena, o passaporte brasileiro de Joana é destruído por ela e desce junto com a água sanitária para o esgoto. O silêncio encontrado na falta de respostas concretas no documentário ganha um lugar de ainda mais destaque no longa ficcional, quase como se fizesse parte da trilha sonora do filme.

Figura 23 - O passaporte rasgado de Joana



Fonte: *Print screen* do filme *Deslembro*

No decorrer do longa, acompanhamos a trajetória de Joana que, mesmo sendo relutante em voltar ao Brasil com a família, começa a ver o seu país natal com outros olhos, conectando-se tanto com outras pessoas, entre elas a avó paterna e os amigos da escola, quanto com as sensações geradas pela cidade, a arte e a natureza. Em *Deslembro*, também há um corpo que está em constante busca e que se desloca de várias formas para encontrar mais sobre si e seu passado, e é nesse percurso íntimo e afetivo de amadurecimento pessoal que Joana desemboca também em um espaço social e coletivo.

No caminho de autodescoberta, Joana passa a conhecer mais sobre seu pai, a luta e a morte dele, e a história do país onde nasceu. Aqui não há uma reconstrução audiovisual sobre o que foi a ditadura nem um aspecto de nostalgia ou saudosismo desse período, mas cenas sensíveis de uma adolescente que, por meio de uma busca singular, se encontra em frente a um mar de histórias plurais que vão para além do tempo. Além da praia que, no filme, não parece muito como um lugar tropical e ensolarado, indo ao contrário da ideia que muitas pessoas possuem do Rio de Janeiro, o lugar doméstico é muito presente no filme: Joana basicamente transita entre sua casa e a casa da avó. Outros lugares fazem parte da geografia do longa e entrelaçam o público e o privado: o parque, a igreja, a escola e as ruas.

A respeito da temporalidade, o filme utiliza diversos artifícios para que ela não seja tão demarcada, por mais que a obra se situe no período histórico do pós-Anistia no Brasil. Flávia atenta para cenários e um figurino que possam ser vistos como atemporais e, sobre seus objetivos com essa escolha, ela demonstra — na entrevista concedida ao site “Mulher no Cinema” — que: “Para mim isso era muito importante, pois não queria fazer um filme de

época. Queria um filme mais atemporal, de uma situação que a gente sabe que aconteceu naquela época, mas que segue acontecendo hoje, em vários países e lugares”. O principal objetivo da diretora não é fazer uma reconstituição histórica, mas focar na visão da personagem principal sobre suas emoções e o que ela encontrava ao seu redor, levando o público a conhecer um Rio de Janeiro que não é o mesmo das novelas da Globo, mas um lugar com um inverno mais pesado, uma natureza que parece devorar a cidade, com ondas fortes e céu quase sempre fechado, trazendo imagens de meditação e melancolia.

O filme, que não fala apenas sobre o passado, mas traz imagens importantes para o presente e o futuro, começou a ser escrito em 2009 e, em 2017, teve seu roteiro finalizado. A partir disso, as filmagens passaram a ser realizadas e, no final de 2018, o longa chegou ao Brasil. Sobre a época de estreia do longa ficcional no país, Flávia confessa: “Quando comecei a escrever o filme, em 2009, era inimaginável estreá-lo num momento de negação da nossa história, ditadura e memória”³⁴, visto que foi após Bolsonaro ser eleito.

O longa aparece, então, em um contexto no qual a história do país parece ser desmembrada em várias outras, como se houvesse a possibilidade de omitir ou negar fatos para esquecer determinados períodos, em que o autoritarismo e a repressão podem voltar não apenas como lembrança, mas uma latente ameaça. Nesse sentido, a história de Joana surge de forma simbólica: a adolescente não lembra o seu passado nem a história do seu país natal, mas ao longo de sua trajetória tenta saber mais o que aconteceu para sair do caos de lembranças fragmentadas e desfocadas no qual se encontra. Assim, a protagonista do longa “é um significante do próprio Brasil em sua busca para compreender suas raízes, seus traumas e como estes a afetam no presente”³⁵. A respeito desse percurso, o pesquisador Pavam (2022) nos aponta que:

O filme traz uma grande contribuição para pensar o Brasil, até porque se olharmos para os conflitos da nação na última década, é evidente o quanto faltou para uma parte da população – e não por culpa dela, mas sim do contexto político nacional e global –, além de um conhecimento maior dos fatos históricos recentes e antigos, a possibilidade de entender as suas consequências nas vidas pessoais (...) Deslembro

³⁴ Depois de passar por Veneza e pela Mostra de São Paulo — cuja sessão foi dedicada às vítimas do coronel Brilhante Ustra —, “Deslembro” abriu, nesta sexta-feira, a competição da *Première Brasil* do 20º Festival do Rio com forte carga política. Não à toa: a estreia de Flávia Castro na direção de um longa de ficção explora as sequelas da ditadura brasileira nos filhos de exilados políticos — um drama que espelha a vida da própria cineasta, que deixou o país ainda na infância por causa do regime militar, retornando somente após a Anistia (RISTOW, Fabiano. Festival do Rio 2018: 'Deslembro', sobre sequelas da ditadura em filhos de exilados, abre competição. **O Globo** - Cultura, Rio de Janeiro, 03 nov. 2018). Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/festival-do-rio-2018-deslembro-sobre-sequelas-da-ditadura-em-filhos-de-exilados-abre-competicao-23209105>. Acesso em: 05 abr. 2023.

³⁵ Cf. VILLAÇA, Pablo. Deslembro. **Cinema em Cena** - Críticas, [S.l.], 22 jun. 2019. Disponível em: <https://cinemaemcena.com.br/critica/filme/8487/deslembro>. Acesso em: 05 abr. 2023.

parece refletir nosso amadurecimento ou dificuldade de amadurecimento enquanto nação: quando em um contexto democrático, começamos a nos lembrar do que somos, logo que voltamos a viver uma ditadura oficial ou disfarçada, voltamos a nos deslembrar (PAVAM, 2022, p. 249).

Em meio a tantos sinais de perigo no campo da memória coletiva e histórica, partir para o universo afetivo das histórias e do audiovisual, adentrando em uma narrativa de uma família que lidou com o exílio e com diversas perdas, é uma alternativa de trabalho de luto e memória que envolve a voz de tantas pessoas que foram silenciadas. Sobre a importância dos filhos de exilados trazerem à tona essas experiências, Ilana Heineberg (2019) afirma que:

Fatos históricos, traumas e vivências com pais mais ou menos radicais na sua militância política aparecem na geração pós-memorial diluídos em outras experiências, mas ainda assim onipresentes. Ao restituírem esses traços do passado na escrita, a geração dos filhos está consciente das armadilhas da memória infantil, das narrativas de segunda mão e da carga projetiva das imagens e dos objetos. Essas questões ganham mais importância do que os fatos em si, que já entraram para história e que presidente algum poderá tirar (...) O exílio ganha uma dimensão transgeracional, pois a experiência contamina certos narradores, autores e personagens que também vão se deslocar para escrever e/ou que vão se interessar sobre antepassados que também viveram essa experiência. (HEINEBERG, 2019, p. 11)

Por meio do cinema, Flávia Castro narra memórias em primeira pessoa tanto na forma documental quanto ficcional, acessando outras vozes e paisagens sobre o seu pai e o país em que nasceu. Assim, ela realiza um reencontro de histórias do seu passado, da sua infância, da sua família e, conseqüentemente, do período de ditadura, exílio e pós-anistia no Brasil, desenhando uma passagem sensível do universo pessoal ao político. Com a ficção, a diretora não visa preencher as lacunas encontradas ao longo do documentário, mas ampliá-las ainda mais para que outras frestas de memória e narrativa possam entrar.

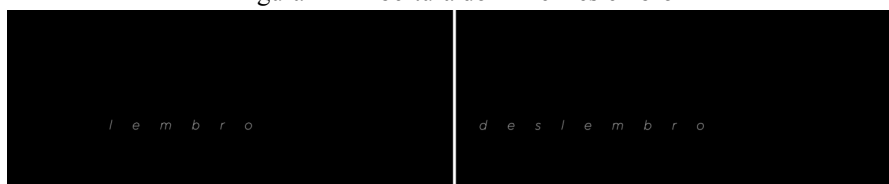
4.1. A volta ao Brasil

Ao som de um helicóptero e diante de imagens de uma pessoa rasgando desesperadamente um documento, vemos pedaços de um passaporte descendo pela descarga de um vaso sanitário nos primeiros segundos do filme. Há uma voz em *over* que diz "Jo, a gente chegou!", enquanto o rosto aflito de uma garota olha tudo de que tentou se desvencilhar descendo junto com a água do aparelho. É nessa situação que somos apresentados à adolescente Joana, a protagonista do filme que é interpretada por Jeanne Boudier e, logo

depois, a Paco (Arthur Raynaud) e León (Hugo Abranches), duas crianças, que conversam sobre amenidades em francês e fazem algumas brincadeiras típicas de irmãos, no quarto que é dividido pelos três. O quarto, localizado na casa da família exilada em Paris, é cheio de cores vivas e quentes, apesar de lá fora estar bastante nublado e chuvoso. É possível observar uma certa personalização do quarto, que apresenta papéis colados na parede e diversos detalhes que remetem ao gosto pessoal e às vivências de quem mora na casa, apresentando a ideia de que a moradia deles não é apenas um lugar passageiro de exílio, mas um espaço aconchegante onde fizeram seu lar.

O letreiro “Deslembro” aparece em uma tela preta e todo em letras minúsculas, como acontece em *Diário de uma Busca* e, enquanto cada letra aparece separadamente, o prefixo “des” surge de uma vez só para completar a palavra do título. De acordo com Ilana Heineberg (2019), “o prefixo ‘des’ associado ao verbo lembrar tem mais um sentido de reversão do que de negação” (BONA; RIBEIRO, 2018 apud HEINEBERG, 2019), provocando um movimento contraditório. Logo o nome do filme, conjugado em primeira pessoa, some ao vermos pessoas subindo rapidamente uma escada, focando apenas nos sapatos e degraus.

Figura 24 - Abertura do filme Deslembro



Fonte: Print screen do filme *Deslembro*

Quem subia a escada era Joana, Leon e Paco, que voltam da escola e entram em casa de novo. Porém, a casa não está mais como aquele espaço que parece totalmente da família, mas como um lugar de mudança. Há caixotes, bancos, pilhas de livros, objetos no chão e prateleiras vazias, apontando para uma situação de deslocamento físico e familiar. Luís, padrasto de Joana, mostra a ela que respeitou a ordem dos livros na estante, falando em espanhol, ao que ela, com certa hostilidade, responde “é. eu vi” em francês. Leon pergunta se vão levar tudo para o Rio, e o pai pede ajuda para encontrar o martelo. O pequeno vê a mãe e diz “minha professora disse que tem onça no rio”, e ela responde que a professora está louca. O clima é de alta expectativa de mudança de vida para os pais, mas de dúvidas, incerteza e preocupação para os filhos, que não sabem para onde estão indo nem o que podem encontrar no território brasileiro.

Logo nesse início do filme, podemos perceber a falta de conhecimento das crianças sobre o Brasil, devido às constantes mudanças de países e necessidades de adaptação ao longo do período de exílio, e o uso de várias línguas diferentes nos diálogos da família: Joana, principalmente, mescla bastante o português, o espanhol e o francês. A respeito do trabalho com multi-línguas no longa, que também conversa muito com a busca por si e o diálogo com o outro, a diretora Flávia Castro fala que isso faz parte de sua história: "quando meus pais foram exilados, eu tinha 6 anos, meu irmão 2, fomos para o Chile, eu me alfabetizei em espanhol. Depois fomos para a Bélgica e França, e aprendi francês, quando voltei para o Brasil na adolescência, o francês era a língua na qual eu me sentia mais segura"³⁶.

Essa experiência pessoal de Flávia também se reflete na vivência de outros exilados de ditaduras da América Latina e, no longa, isso aparece não apenas nos diálogos, mas também nas músicas e nos livros que fazem parte da rotina de Joana³⁷. Lidar, então, com um set onde se falavam até três línguas diferentes foi uma escolha proposital da diretora, que buscou crianças que já viviam essa situação em casa, a fim de ter diálogos mais naturais e espontâneos³⁸. Sobre essa questão, Paulo Moreira (2022) explana que:

A equipe de produção conseguiu encontrar crianças multilíngues e jovens talentosos para atuar. São três filhos de uma família trilingue, em que se misturam o tempo todo o francês do exílio, o português da mãe brasileira e o espanhol do pai chileno. Uma família fragilizada pela transição de uma vida mais ou menos estável em Paris para um Rio de Janeiro cambiante e ambíguo. A direção de atuação para crianças não se baseia na visão sentimental, estruturada nos clichês do audiovisual latino-americano: as atuações em *Deslembro* (Castro, 2019) não são ridicularizadas para ganhar mimos ou consentimento dos pais no filme e indiretamente dos o público do cinema. Os diálogos do roteiro de Castro são repletos de silêncios e hesitações, típicos das conversas caseiras, permitindo que os personagens guardem para si algo do que pensam e sentem e, assim, chamando o público para uma leitura incerta – e por isso tão rica – dos rostos e corpos dos atores em movimento. (MOREIRA, 2022, p. 202 e 203, tradução nossa)³⁹

³⁶ Cf. PEREIRA, Filipe. Entrevista | Flavia Castro, diretora de *Deslembro*. **Vortex Cultural**, [S.l.], 19 nov. 2018. Disponível em: <https://vortexcultural.com.br/cinema/entrevista-flavia-castro-diretora-de-deslembro/>. Acesso em: 07 abr. 2023.

³⁷ Flávia Castro: "O Caetano diz 'minha língua é minha pátria', mas às vezes, não existe uma pátria, mas existem várias línguas que se completam, que se chocam, que são um reflexo das situações e do movimento das pessoas. Em *Deslembro*, isso está nos diálogos, mas também lidos ou cantados: o filme se constrói muito em cima dessa trilha sonora linguística, né? Alguém me chamou a atenção para o fato de que os três livros que Joana lê, também representam as três línguas que atravessam o filme: tem o português de Fernando Pessoa, o francês do Flaubert, e o Cortázar no final." (WITTMANN, Isabel. Entrevista com Flávia Castro (*Deslembro*). **Feito por Elas**, [S.l.], 19 jun. 2019. Disponível em: <https://feitoporelas.com.br/entrevista-com-flavia-castro/>. Acesso em: 07 abr. 2023.

³⁸ Cf. MILANI, Robledo. *Deslembro*: Entrevista exclusiva com Flávia Castro. *Papo de Cinema*, Porto Alegre, 21 jun. 2019. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/deslembro-entrevista-exclusiva-com-flavia-castro/>. Acesso em: 07 abr. 2023.

³⁹ No original: El equipo de producción logró encontrar niños y jóvenes multilingües y de talento dramático para el reparto. Son tres niños de una familia trilingüe, en la cual el francés del exilio, el portugués de la madre brasileña y el español del padre chileno se mezclan todo el tiempo. Una familia fragilizada por la transición de

Apesar de Paris ser apresentada com tons mais quentes e vívidos, a cidade da luz não aparece com os seus clichês de cafés e croissants, lugares turísticos e ruas floridas, mas como um espaço que reflete a introspecção e uma visão mais intimista de Joana. Assim, as cenas na França tendem a fugir dos espaços públicos visíveis e revelam a protagonista em lugares mais discretos, como o seu quarto, o telhado de casa e o cemitério (PAVAM, 2022).

Figura 25 - Joana em Paris



Fonte: *Print screen* do filme *Deslembro*

Para conversar com as amigas ou o vizinho, e para ler, Joana costuma subir ao telhado e encarar os arredores de forma mais solitária. Quando ela aparece em um local público em Paris, este espaço é o cemitério, para onde ela leva suas amigas. Nessa cena, elas perguntam se ela está levando-as para o túmulo do seu pai, e a protagonista responde: "Meu pai não está aqui. Ele morreu no Brasil". A real motivação da visita era um tributo a Jim Morrison, em que alguns adolescentes estão tocando violão e cantando suas músicas, com diversas flores e velas acesas no ambiente. Apesar de Joana mostrar uma certa indiferença quando as amigas falam que sentem muito pela morte de seu pai (ao que ela logo responde que era pequena, como se isso não a afetasse por não ser uma lembrança forte), essa cena simboliza uma certa aproximação de grupos marginalizados e do que é rejeitado pela sociedade. Ao som de "People are strange", de Jim Morrison e Robby Krieger, a atmosfera é de tristeza, melancolia, solidão e uma visão estranha sobre o que está ao redor.

una vida más o menos estable en París a un Río de Janeiro cambiante y ambiguo. La dirección de actuación para los niños no se basa en la visión sentimental, estructurada en los clichés del audiovisual latinoamericano: las crianzas en *Deslembro* (Castro, 2019) no se hacen graciosas para ganar mimos o consentimiento de sus padres en la película e indirectamente del público de la película. Los diálogos del guión de Castro están llenos de silencios y tuteos, típicos de pláticas caseras, permitiendo que los personajes guarden para sí algo de lo que piensan y sienten y así llamando al público a la lectura incierta —y por eso, tan rica— de los rostros y cuerpos de los actores en movimiento.

Dentro de uma banheira vazia, Joana discute o retorno ao Brasil com sua mãe, que está sentada na parte de cima. A mãe fala sobre o risco de não conseguir um passaporte novo a tempo da viagem, depois de a filha rasgá-lo, mas esta demonstra o total desinteresse em voltar ao Brasil, questionando a decisão da mãe: "Não quero ir para esse teu país de merda. Não é lá que se mata e se tortura? E agora é 'Copacabana Mon Amour' e toda essa babaquice nostálgica? Isso me irrita". A mãe fala em português enquanto Joana responde em francês, mas a mãe sai, falando "Ai, Joana, tá bom", para atender a um telefonema, e Joana fala na língua da mãe para chamá-la: "Volta aqui, mãe!". A respeito dessa e de outras cenas de conversa entre mãe e filha no longa, Ilana Heineberg nos fala:

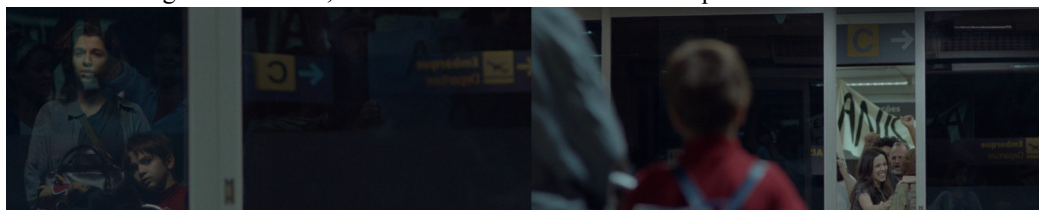
Não é por acaso que a discussão é bilíngue, um diálogo de surdos: Joana negando a língua materna e a mãe ignorando a língua de adoção de Joana. Além do português e do francês, na casa de Joana, o companheiro da mãe, refugiado chileno, fala espanhol com seus dois filhos, incluindo na intriga uma dimensão latino-americana que não aprofundaremos aqui. Cada língua tem o seu momento tanto na França como no Brasil e nos momentos de tensão, elas se misturam, se chocam. Joana com sua revolta adolescente coloca os adultos diante das suas contradições, não apenas ideológicas, mas também ligadas à maternidade e à paternidade. (HEINEBERG, 2019, p. 10)

A mãe de Joana, Ana, é interpretada por Sara Antunes, que já havia atuado em outro filme (*Alma Clandestina*, de José Barahona) como uma guerrilheira e, em sua vida, ela também foi filha de um militante que lutava contra a ditadura, tendo também escrito e dirigido o filme *De Dora, por Sara* (2020), que conta a história de uma estudante que foi torturada nos anos de chumbo (MOREIRA, 2020). Em *Deslembro*, apesar de Ana ter sido uma guerrilheira, e a família ser envolvida nas experiências de exílio, imigração e ditadura, as personagens não são heroínas nem vítimas: são pessoas comuns, que tentam sobreviver ao dia a dia e às cicatrizes de morte e perda. As dificuldades de comunicação entre mãe e filha ficam evidentes não apenas nos momentos em que elas falam línguas diferentes, mas também nas cenas em que uma fala e a outra fica em silêncio; enquanto uma quer saber mais sobre o que aconteceu no passado, a outra deseja pensar apenas no presente ou no futuro. Evidencia-se, assim, um certo distanciamento entre as trajetórias das duas, por meio de gestos e ruídos nos diálogos, até que as duas percebem, quase ao final do filme, que fazem parte de uma mesma jornada, mesmo estando em momentos diferentes.

Outra cena que delimita um espaço entre Joana e a mãe, e entre Joana e o Brasil, é a que as mostra chegando ao aeroporto do país. No reflexo de um vidro de desembarque do aeroporto, vemos Sandra, mãe de Flávia Castro, representando uma das pessoas que estavam à espera do retorno de outros exilados e, do outro lado, Joana e Leon, olhando atentos e

assustados para a recepção que esperava seus pais, Ana e Luís, entre outros militantes. Essa cena é um dos elos mais diretos entre *Diário de uma Busca* e *Deslembro*, mostrando o momento da chegada de ex-exilados após a Lei da Anistia no Brasil.

Figura 26 - Joana, Leon e Ana no retorno ao Brasil após a Lei da Anistia



Fonte: *Print screen* do filme *Deslembro*

No documentário, podemos ver, por meio de fotografias, que Sandra também estava presente no período de 1979, juntamente com seus amigos, Paulo Brasil e Nenete, celebrando a chegada de Fábio e outros mais. Em meio a gritos de "Abaixo a ditadura!", Joana e Leon permanecem imóveis a olhar o movimento, enquanto sua mãe, Ana, se junta aos abraços e protestos coletivos, comemorando o retorno ao país natal após tantos anos de exílio e clandestinidade, enquanto os filhos parecem não entender os motivos de tamanha celebração. Assim como no longa ficcional, no documentário também há essa estranheza por parte da visão dos filhos do que estava sendo comemorado pelos adultos que retornam ao país que, por tanto tempo, não quis sua presença.

Uma imagem turva, vista de cima de uma janela, é mostrada ao som de barulhos de construção. A câmera se volta para o espaço de dentro, e vemos Joana e Leon em uma sala com rachaduras na parede e poucos móveis, indicando um período de mudanças. Leon joga um objeto no chão, e Joana o alerta para ter cuidado com as coisas, visto que não pertencem a eles, mas sim à dona do apartamento, que é uma amiga de Ana. Enquanto eles conversam em francês, podemos ver também o surgimento de alguns desentendimentos a respeito das gírias do Brasil, quando Leon pergunta se a mulher se chama "fulana", e a irmã explica que "Fulana" não é uma pessoa, mas uma palavra que pode ser utilizada para se referir a qualquer pessoa. Essa cena nos mostra, de forma simples e afetuosa, as necessidades de adaptação para uma criança que ainda está em desenvolvimento e agora se vê em outro lugar, precisando novamente aprender gírias e costumes locais, como se estivesse passando por mais um exílio.

Uma curiosidade interessante do apartamento que foi locado para a produção do filme é que ele foi o apartamento onde Flávia ficou com sua família, quando tinha 14 anos, no retorno ao Brasil. Ela conta isso em uma entrevista concedida ao "O País do Cinema" (T6:E122), apresentado por Andréia Horta, em 2022, detalhando ainda que o quarto de Joana,

que tinha a vista de uma pedra pela janela, era o mesmo quarto em que ela ficou quando era adolescente, tornando esse processo de rememorar ainda mais amplo, para além das gravações.

Acordada pelos irmãos, Paco e Leon, Joana ouve Luís a convidar para a proposta de turismo afetivo, elaborada por Ana. Em meio a uma chuva torrencial, a família passeia e se diverte no parque botânico do Rio de Janeiro. Apesar de estar em um local, que é conhecido por muitas pessoas como “Cidade Maravilhosa”, sendo atrelada ao clima tropical, que é próprio das florestas da Tijuca, e a praias, o Rio ganha um tom menos saturado, invernal e uma paleta de cores frias, enquanto Paris era mais quente, o que condiz com as sensações de Joana no filme. Por ter como foco, para as imagens realizadas, a visão interna de Joana, a diretora de fotografia do longa, Heloisa Passos, utilizou lentes mais suaves, menos definidas e mais luminosas, o que gerou uma textura semelhante ao final dos anos 1960 e 1970, excluindo a necessidade de filtros difusores⁴⁰. Ao observar a água que cai, as imagens começam a ficar turvas, como se Joana estivesse começando a tentar resgatar memórias de sua infância no Brasil em meio a uma paisagem ainda confusa e nublada.

Figura 27 - A família e a natureza do Rio de Janeiro



Fonte: *Print screen* do filme *Deslembro*

Esse primeiro passeio no Brasil, para o parque, é como um portal que assinala uma passagem física e emocional para Joana: enquanto a natureza cobre seu corpo com a chuva, as folhas, a terra e o vento, as memórias do tempo em que ela viveu no país começam a invadir seu território mental e emocional. Então ela pergunta à mãe se eles já tinham ido até lá, mas Ana responde "eu acho que não, a gente morava longe daqui, era perigoso se deslocar. Eu vim aqui quando cheguei no Rio", e assim mãe e filha começam a se relacionar também

⁴⁰ Cf. NORONHA, Danielle. Heloisa Passos, ABC, DAFB Fala Sobre O Filme Deslembro. **Associação Brasileira de Cinematografia**, [S.l.]. Disponível em: <https://abcine.org.br/site/heloisa-passos-abc-fala-sobre-o-filme-deslembro/>. Acesso em: 07 abr. 2023.

por meio de lembranças do que já passou diante do tempo presente e das mudanças que ambas enfrentam.

Enquanto Joana coloca ajeita a almofada abaixo da cabeça de Leon, adormecido na poltrona, a televisão está ligada e Paco assiste a um programa direcionado aos jovens, *Ciranda-Cirandinha*, produzido pela Rede Globo, escrito por Domingos de Oliveira e Euclides Marinho, e dirigido por Paulo José Gómez de Souza. Na cena apresentada, os personagens de Lucélia Santos e Fábio Júnior fazem uma declaração de amor regada a promessas de prosperidade econômica (MOREIRA, 2022). O seriado, que apresentou dramas, conflitos e desafios vivenciados por quatro jovens no final da década de 1970, teria originalmente 15 episódios, mas só sete foram ao ar, um a cada mês, e todos com cortes, devido à interferência constante da Censura Federal⁴¹. A respeito da novela que passa na televisão e do sentido produzido por esses programas, Pavam (2022) fala que, a partir dos anos 1960, as novelas passaram a criar uma imagem mais melodramática no país, guiando pensamentos sobre classe e trabalho e, assim, ele complementa:

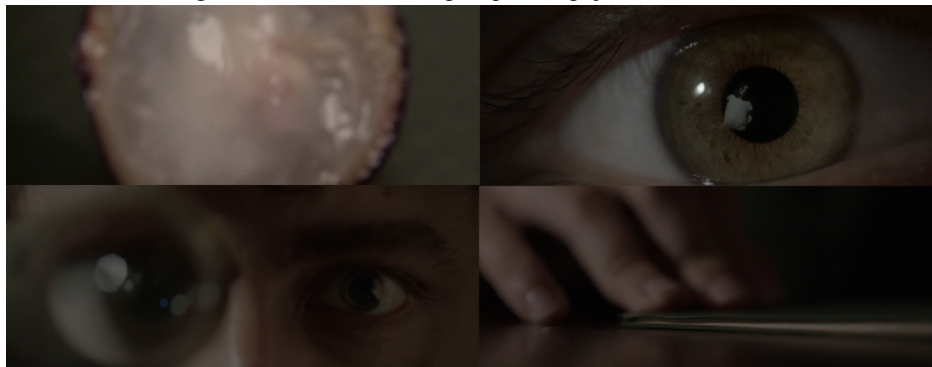
Num país subdesenvolvido, explorado por potências e empresas mundiais, com uma das maiores desigualdades sociais do mundo, em que o povo luta diariamente para ao menos conseguir sobreviver, a meta de ascensão social a qualquer custo, inclusive para uma suposta obtenção da felicidade amorosa, mostra-se como um importante valor propagado pelo melodrama - ao contrário do que buscaram pessoas como os pais de Joana, cujos valores de libertação política foram talvez os principais responsáveis pela sua união (...) A contradição da família de Joana é também a contradição da formação brasileira: como enxergar o mundo de modo libertário e complexo, se historicamente na nossa mídia é muito forte a propagação de valores maniqueístas e, por outro lado, a educação libertadora é sempre tolhida pelos longos períodos de ditadura? (PAVAM, 2022, p. 247)

Ao cortar uma jabuticaba ao meio, a imagem da semente coberta traz a imagem dos olhos do pai de Joana à memória da garota. Por mais evidente que seja o distanciamento de Joana ao Brasil, lugar que fez sua família ter a necessidade de imigrar para outros países, até momentos corriqueiros no território nacional acabam por fazer com que se aproxime aos poucos do seu passado e do seu pai. Os olhos dele, Eduardo, interpretado pelo ator Jesuíta Barbosa, aparecem turvos, por trás de uma lupa, em fragmentos. Além de seus olhos, aparece um papel em que ele mexe, com foco em seus dedos, remetendo à feitura de documentos falsos para sobreviver ao período do exílio e da clandestinidade, e a narração em *over* do ator:

⁴¹ Cf. Ciranda Cirandinha. **Memória Globo** [S. l.], 29 out. 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/series/ciranda-cirandinha/noticia/ciranda-cirandinha.ghtml>. Acesso em: 02 ago. 2022.

“Filha, o nome do papai agora é Tiago”, enquanto também há a fala de uma criança pequena que tenta falar as sílabas de Tiago, “Tiago? Ti-a-go, papai Eduardo, Tiago”.

Figura 28 - Memórias do pai que lampejam no cotidiano



Fonte: *Print screen* do filme *Deslembro*

Juntamente a essa lembrança do nome falso ou nome de guerra do pai, como memórias que se sobrepõem e podem chegar em Joana a qualquer momento, feito gotículas de água no ventilador, também há a interpretação de Eduardo acompanhando um fragmento da canção “Três apitos”, de Noel Rosa, “(...) você no inverno”, que aborda a questão das mudanças do cotidiano e da relação dos indivíduos proletários no processo de industrialização no Brasil, representando uma memória multigeracional que liga Joana ao compositor brasileiro (MOREIRA, 2022).

Sobre a escolha cinematográfica de só mostrar os olhos, a voz e pequenas partes do corpo do ator Jesuíta Barbosa, para representar o pai de Joana, a diretora explica que: “(...) não deveríamos ver esse pai, pois ele desapareceu. Então, continua fragmentado, mas aparecem os olhos, que são incríveis. Ele se tornou um fantasma no filme. Como o personagem é para a Joana”⁴². Ao longo do filme, temos a impressão de que esse olhar fantasmagórico vai ganhando mais nitidez e proximidade. É como se a rasura de uma memória, por meio do afeto e das lembranças advindas das fotografias, dos documentos, dos diálogos e da visita a vários locais de memória, trouxesse esse pai ausente mais para perto.

Em meio a tentativas de se adaptar, Joana ainda recria parte do seu universo introspectivo e continua dedicando sua atenção à leitura, deitada em uma rede, enquanto Leon assiste ao programa de Silvio Santos na televisão. Podemos ver pequenos costumes brasileiros sendo incorporados à vida deles, embora saiam pouco de casa e a cidade ainda não faça parte

⁴² Cf. MILANI, Robledo. *Deslembro* - Entrevista exclusiva com Flávia Castro.. **Papo de Cinema**, Porto Alegre, 21 jun. 2019. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/deslembro-entrevista-exclusiva-com-flavia-castro/>. Acesso em: 03 jul. 2022.

do seu cotidiano. Paco aparece, aparentemente menos deslocado que os irmãos, dizendo que vai à praia com o vizinho, Tom, e os amigos para surfar na praia. Quando Joana pergunta se o irmão avisou aos pais, ele questiona se ela tem o telefone do aeroporto, mostrando a continuação da presente ausência deles devido a atividades políticas e sociais nesse retorno.

Enquanto Luís fala com um amigo sobre o caminho que Neruda⁴³ fez quando estava exilado, Joana pede o *walkman* do padraço para ir com a mãe à casa da avó, Lúcia, mãe do pai desaparecido. Com os fones no ouvido, Joana ouve a canção “You don't know me”, de Caetano Veloso, enquanto sobe a escada da casa da avó. Esta mostra diversos retratos que estão pendurados na parede, apresentando o espaço como um lugar de memória afetiva. E enquanto Joana adentra o local, podemos ver também uma placa com os dizeres “Pelo fim da repressão e da lei de segurança nacional” em letras garrafais, mostrando que a memória política e social também está ali, na casa de uma mãe que perdeu o filho durante a ditadura militar. Porém, Lúcia não é uma pessoa enlutada, nem parou no tempo diante dos traumas experienciados. Ela tem consciência da importância de conhecer o passado para continuar lutando no presente e passa isso para a sua neta ao longo do filme.

A personagem da avó, interpretada pela atriz Eliane Gardini, tem um papel fundamental na evolução do arco de Joana. Ela, que envelhece sem seu filho, não apresenta a imagem de uma avó ressentida ou paralisada no tempo, pelo contrário, e consegue criar uma profunda conexão com a neta, que cresce sem o pai, aproximando-a não apenas das memórias da família, mas também do território brasileiro, por meio de músicas, de momentos descontraídos e de conversas afetivas com Joana. Enquanto o parque botânico foi um portal para o retorno de outras memórias, a casa da avó é como a sala de estar dessa passagem em que Joana não apenas transita, mas passa a ampliar suas raízes, ouvir histórias e participar ativamente de sua vida.

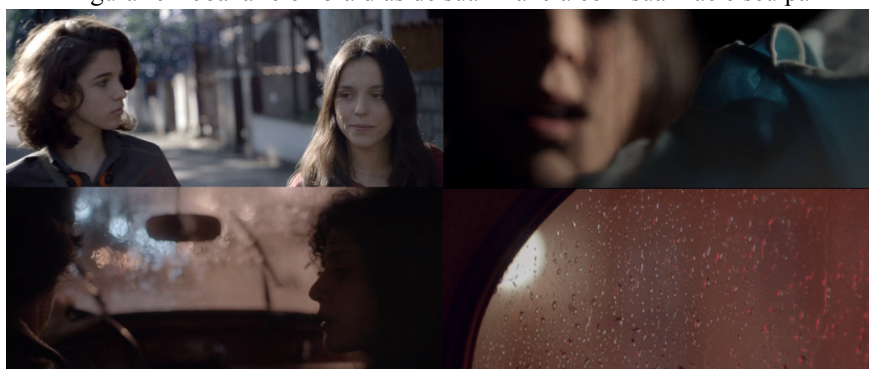
Apesar de mostrar um certo distanciamento do cenário, por não conhecer a avó e não ter familiaridade com esse parentesco até então, ao chegar em um cômodo, que era o quarto de Eduardo, Joana vê uma estante cheia de livros e, por ter a literatura como um dos seus principais refúgios, retira os fones. Então ouvimos Lúcia falar que Eduardo gazeava aula na biblioteca, de tanto que gostava de ler, e isso remete também ao relato que a mãe de Celso faz em *Diário de uma Busca*, quando aborda essa mesma afirmação sobre o filho. Joana pega

⁴³ O poeta Pablo Neruda, comprometido com o socialismo no Chile, teve participação ativa no Partido Comunista, e foi exilado pelo presidente Gabriel González Videla. Neruda fugiu secretamente para a Argentina e depois para a Europa. De volta ao Chile, em 1972, foi um forte opositor de Augusto Pinochet, e morreu 12 dias após o golpe do ditador, poucos dias depois de Salvador Allende. G1 Mundo, [S. l.], 23 set. 2013. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2013/09/saiba-mais-sobre-o-poeta-chileno-pablo-neruda.html#:~:text=Em%201948%2C%20Neruda%20foi%20exilado,e%20depois%20para%20a%20Europa>. Acesso em: 17 ago. 2022.

emprestado o livro *Os três mosqueteiros*, um romance francês de Alexandre Dumas, em uma versão traduzida para o português, aproximando-se mais das experiências de leitura do seu pai e também da língua falada no Brasil.

Na volta para casa, com imagens enevoadas ao olhar para sua mãe, remetendo o nascimento de mais uma memória que começa a brotar na visão da protagonista, Joana começa a lembrar de algo que aconteceu quando era criança. A montagem do filme utiliza *flashbacks* de forma como se estivéssemos acompanhando as frestas possíveis de luz que se abrem e trazem lembranças na mente de Joana, feito lampejos.

Figura 29 - Joana relembra dias de sua infância com sua mãe e seu pai



Fonte: *Print screen* do filme *Deslembro*

Dentro de um carro, com os pingos de chuva caindo na janela, o *flashback* mostra duas pessoas no banco da frente: a mulher pergunta o que aconteceu, e o homem diz que “O Tiago caiu”, olhando para quem está sentado no banco de trás pelo retrovisor, complementa que alguém deve ter falado o nome dele. Essa cena é cortada, mas se repete outras vezes ao longo do filme, como uma ferida que continua a se abrir conforme Joana lembra mais sobre a sua infância no Brasil e sobre seu pai.

Joana começa a pregar desenhos e a escrever em fitas adesivas coladas na parede do seu quarto, apropriando-se do seu espaço e seguindo o estilo de decoração artesanal que também tinha em Paris, enquanto Paco a ajuda a pintar a parede. Leon diz que era o pai no telefone e que não vai estar em casa, por causa de uma reunião do MIR (*Movimiento de Izquierda Revolucionária*). O exílio e a necessidade de viver de forma clandestina terminam, mas a ausência dos pais continua e, de alguma forma, o ambiente doméstico da família é sempre interligado ao espaço político. Então o pequeno começa a jogar a tinta do pincel com força em cima de uma caixa de papelão, como quem busca se livrar de alguma apreensão ou raiva.

Joana escreve “choses qui echappert”, que pode se traduzir como “coisas que escapam”, e cola essa frase na parede do seu quarto na nova casa, e realmente ainda há muito

que não pode ser visto, dito ou tocado entre o passado e presente. A mãe chega ao quarto e pede para que se arrumem para ir a uma festa, e Leon logo fala que não gosta de festas no aeroporto. Ana diz que a festa será em uma casa com piscina, e o pequeno pergunta pelo pai, ao que ela responde: “ele disse que tem uma reunião muito importante do MIR com os sandinistas que estão aqui hoje, não foi? Você entende, não entende, meu trotskyinho?”. Joana fala ironicamente que é claro que o irmão pequeno entende o que significa isso. Leon fica em silêncio e, apesar de sentir a falta do pai no dia a dia, acata a fala de sua mãe. O filme não foca nessa situação como um drama que permeia a família, mas como uma mescla de assuntos familiares e sociais que já faz parte da rotina na casa.

Com o livro *L'Éducation Sentimentale*, de Flaubert, Joana lê a história, afastada das pessoas na comemoração, tendo a literatura como um refúgio para se manter introspectiva, sem estar aqui nem lá. Assim como Celso Castro, pai de Flávia em *Diário de uma Busca*, a adolescente não consegue ver quais são as motivações de comemorar uma vitória, porque, afinal, que vitória houve? Enquanto um fragmento do livro é lido em voz *over*, um garoto a avista e se aproxima. Ele pergunta se faz tempo que eles voltaram, e Joana demonstra estar contando cada dia desde o momento da mudança: "2 meses, 3 semanas e 1 dia". Ao ver o livro que ela lê, em francês, Ernesto diz que ela não parece tão adaptada, e ela confirma: "Eu não disse que eu tava".

Em seguida, um dos amigos do pai de Joana se senta ao seu lado para falar um pouco do que se lembra sobre Eduardo: "Quase 15 anos, quando eu te conheci você era um tiquinho desse tamanho (...) Já devem ter te contado que o seu pai era um ótimo cantor (...) Quando Eduardo caiu, eu já tava no DOPS, nos 10 dias que a gente ficou lá, que ele ficou lá, eu não vi, isolaram ele, mas a gente ouvia". Então, Roberto interpreta alguns trechos da canção *Gago apaixonado*, de Noel Rosa, e depois complementa: "Aí um dia, a gente não ouviu mais, e eu entendi que tinham levado ele". Joana questiona para onde o levaram, perguntando se ele não tinha morrido na cadeia, mas o amigo diz que não, e o silêncio entre os dois finaliza a cena. Ana chama Joana para aparecer em uma foto com as outras pessoas da festa, mas esta fica sentada e acende o isqueiro que Roberto deixou no gramado. Olha para a chama e a apaga rapidamente, feito um lampejo.

Na sala de aula da escola de Joana, o professor projeta imagens do trabalho de Aleijadinho e fala sobre a divisão muito profunda que há na sociedade brasileira, e um aluno logo fala “ah, professor, a gente tá tão longe disso tudo”, e o professor indaga “Será que tá mesmo? (...) Isso tá no passado, de fato, mas será que tá tão distante? Será que tá tão longe da nossa realidade?”. Essa cena, na sala de aula, nos leva a refletir sobre o quanto nos

aproximamos da história do nosso próprio país, ao ver que até em um espaço onde o foco é educacional, há uma certa relutância para falar sobre o passado e o presente. O professor fala que eles verão mais sobre a vida e obra de Aleijadinho⁴⁴ na viagem a Ouro Preto, o que causa animação entre os alunos, e lembra a turma de levar a autorização dos pais para poder viajar.

Ao chegar em casa, a protagonista fala com Ana sobre a viagem e diz que só precisa da assinatura da mãe e do atestado de óbito do pai para ter a autorização de ir com a turma. Porém, Ana explica que Eduardo não tem atestado de óbito, pois não teve como provar que ele morreu, devido à ausência do corpo. Joana pede mais explicações e fala que Roberto, amigo de seu pai, afirmou que Eduardo não morreu na prisão, porém Ana logo a rebate, dizendo que ela “sabe muito bem o que significa desaparecido político”⁴⁵. A filha começa a falar se o que o pai fez foi dar a desculpa de sair para comprar um cigarro e nunca mais voltar, mas a mãe só a olha de relance como quem não acredita no que está ouvindo e, ao mesmo tempo, não tem forças para se aprofundar mais no assunto diante do contexto. Sobre essas lacunas no diálogo e a necessidade de silenciar o que ocorreu no passado em algumas situações com a filha, Michael Pollak (1989) fala sobre a fronteira entre o dizível e o indizível, que separa a memória coletiva subterrânea de um determinado grupo dominado daquela que um Estado ou uma sociedade majoritária privilegia ou impõe. Porém, ele nos lembra que as ausências e as zonas de silêncio não necessariamente apontam para um esquecimento definitivo, pois as memórias estão em constante deslocamento, apesar de haver a possibilidade de circunstâncias contrárias no atual momento. Sobre isso, ele fala o seguinte:

[...] há uma permanente interação entre o vivido e o aprendido, o vivido e o transmitido. E essas constatações se aplicam a toda forma de memória, individual e coletiva, familiar, nacional e de pequenos grupos. O problema que se coloca a longo prazo para as memórias clandestinas e inaudíveis é o de sua transmissão intacta até o dia em que elas possam aproveitar uma ocasião para invadir o espaço público e passar do “não-dito” à contestação e à reivindicação; o problema de toda memória oficial é o de sua credibilidade, de sua aceitação e também de sua organização. Para que emergja nos discursos políticos um fundo comum de referências que possam

⁴⁴ A ditadura atua no filme como se fosse uma personagem, presente em todas as cenas. É, inclusive o motor da trama, aquele que movimenta a família de onde vivem, o exílio, para o Brasil. Em alguns momentos, a presença do governo militar é sutil. Na escola, na aula sobre o Aleijadinho, o último plano foca o detalhe das mãos de uma estátua presa por uma corda. (KANECO, Eduardo. Crítica. **Leitura Fílmica**, [S.l.], 1 abr. 2020. Disponível em: <https://leiturafilmica.com.br/deslembro/>. Acesso em: 11 abr. 2023.

⁴⁵ Em maio de 2022, a Comissão Nacional da Verdade completou 10 anos desde que foi instituída. Com o objetivo de apurar as violações que foram cometidas contra os direitos humanos no período de 1946 a 1988, incluindo a ditadura militar. O resultado do trabalho, realizado pelo grupo responsável, na comissão foi de 191 mortes e 243 desaparecidos no Brasil e no exterior, durante o governo militar, além da comprovação de "prática sistemática de detenções ilegais e arbitrarias e de tortura, assim como o cometimento de execuções, desaparecimentos forçados e ocultação de cadáveres por agentes do Estado brasileiro". **CNN Brasil**, São Paulo, 16 mai. 2022. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/comissao-da-verdade-criada-para-apurar-crimes-da-ditadura-militar-faz-10-anos/>. Acesso em: 04 ago. 2022.

constituir uma memória nacional, um intenso trabalho de organização é indispensável para superar a simples “montagem” ideológica, por definição precária e frágil. (POLLAK, 1989, p. 9)

Ou seja, por mais que algumas memórias pareçam ter sido dominadas por alguma ideologia ou ordem vigente, é possível que elas reapareçam em determinada situação, dando voz a quem foi silenciado ou marginalizado. Dessa forma, é possível perceber que resgatar memórias não remete apenas a viajar ao passado, mas principalmente entender mais sobre o presente e persistir no futuro.

A mãe que corta cebolas na mesa é a mesma que esteve à frente de movimentos de lutas armadas contra a ditadura, passando por traumas no exílio e na clandestinidade, enquanto tinha que cuidar dos filhos. São muitas camadas transpostas no papel de uma mulher, que exerce vários outros de forma simultânea e que agora precisa trabalhar para sustentar a família no período de aparente abertura do país onde nasceu e pôde retornar. Além da necessidade de cuidar da família, Ana carrega o silêncio desesperador de quem precisou sobreviver a diversas experiências traumáticas, o que gera um conflito com a filha adolescente que precisa saber mais sobre o que aconteceu com seu pai.

4.2. A matéria vida

Outro elo quase direto entre *Diário de uma Busca* e *Deslembro* é a cena em que a filha chama o pai pelo nome verdadeiro e tem sua atenção chamada por um dos colegas que dividiam o aparelho com ele, fazendo-a se esconder no banheiro com uma mistura de vergonha pelo erro e medo de que algo possa acontecer. No documentário, Flávia fala sobre essa lembrança por meio da leitura de uma escrita diarística remetendo ao que experienciou na infância e, no longa de ficção, essa passagem se dá por meio de uma lembrança nebulosa que Joana tem do pai junto a outros militantes. Vemos Joana deitada na cama, como se estivesse prestes a dormir, mas ela está com o isqueiro em mão e o acende. Assim, somos levados a essa recordação fragmentária, como se a chama pudesse acender uma memória que ainda não se apagou por completo.

Figura 30 - Memórias que começam a aparecer em um sonho



Fonte: *Print screen* do filme *Deslembro*

Em voz *over*, ouvimos uma criança chamar por “papai”, que está em uma reunião e por isso não a escuta. Depois de chamá-lo algumas vezes sem retorno, a criança grita “Eduardo” e então recebe o chiado de várias pessoas que a olham pedindo silêncio por ela ter chamado o pai pelo nome verdadeiro, tendo esquecido de seu nome de guerra, “Tiago”. Sobre esse fato, Flávia comenta em entrevista concedida ao projeto “Memória do Cinema Documentário Brasileiro” (POPPE, 2021):

Abriu um enorme “se” na minha vida, essa situação lá atrás. Claro, no meu caso Flávia, meu pai não foi preso porque eu disse o nome dele verdadeiro em uma reunião, mas e se ele tivesse sido? Então eu passei muito tempo criança, imaginando esse ‘se’. Se ele tivesse sido preso, se ele tivesse sido morto, se ele tivesse sido torturado, que eram coisas que eu via que vários outros amigos tinham sido, pessoas que eu conhecia de perto tinham sido torturadas, pessoas que eu conhecia tinham sido mortas, então isso era muito presente na minha vida e na minha infância. (POPPE, 2021, p. 132)

Vemos a sombra de uma porta se fechando, e a voz *over* de Eduardo: “Filha, abre aqui pro papai. Abre aqui, meu amor”. Logo depois aparece, em plano médio, Joana sentada na cama de seu quarto, escrevendo em um caderno preto, remetendo à ideia de que ela registra essas recordações em um diário.

Em um plano *contra-plongée* diagonal, vemos a janela aberta do quarto de Joana, que possibilita a vista de uma pedra-parede, tomando conta de toda a paisagem, ao som do canto de passarinhos. Ao telefone, Joana fala com a avó Lúcia para saber o número do seu apartamento e marca de encontrá-la no sábado. Leon demonstra uma certa confusão ao tentar explicar a árvore genealógica deles, depois de perguntar se Joana vai visitar a meia-avó e a irmã falar que não existe meia-avó. Então ele tenta entender as relações permeadas entre a família que convive diariamente em meio a lacunas e ausências que já são percebidas de algum modo, mesmo com a sua pouca idade: “Mas você é minha meia-irmã, porque temos a mesma mãe [Joana concorda]. E o Paco é meu meio-irmão porque temos o mesmo pai [a irmã

confirma]. E a mãe dele morreu”. Então Joana explica que a mãe dele não morreu, mas está no Chile.

O entendimento de Leon é de que se o pai de Joana não vive com eles, porque morreu, a mãe de Paco também está morta por não estar mais presente. A irmã diz a ele que não é assim que funciona e, quando Leon pergunta se ela acha que Paco sente falta de sua mãe, a irmã fala “acho que sim”, mas suspira ao ser perguntada se sente falta do pai. Ela diz não saber se tem esse sentimento por não se lembrar muito dele e afirma que “ao crescer, a gente esquece algumas coisas”, como se a memória pudesse desaparecer ou ser fragmentada ao longo do tempo. Porém, os ventos que podem levá-la, também podem ser ouvidos por quem busca trazê-la de volta, e Joana passa a trilhar esse caminho mesmo com tantos percalços internos e externos.

Em meio à conversa sobre as complicações dos laços familiares diante de um constante quadro político, Joana organiza alguns bonecos em miniatura da caixa de brinquedos de Leon, um conjunto que apresenta uma diversidade de personagens e estilos. Os brinquedos, que são uma ferramenta essencial para a história e memória das crianças, apareceram tanto em *Diário de uma Busca*, quando a diretora fala sobre a vivência dela com o irmão, Joca, no exílio e mostra soldadinhos de brinquedo em uma janela, quanto em *Deslembro*.

No longa ficcional, os bonecos também aparecem como soldados, em que há grupos rivais. Joana diz para o irmão mais novo: “Você entendeu? Os três são atacados por astronautas malvados e alguns militares, e o Goldorak vai salvá-los (...) É o Goldorak contra todo o exército de astronautas malvados”. O irmão pergunta “E quem ganha?”, mas não recebe uma resposta e a cena é cortada para um outro cenário. Os filmes de Flávia Castro não seguem uma conotação melodramática de pessoas que perderam ou se tornaram vítimas na sociedade, mas traz reflexões sensíveis sobre a visão do que é ganhar e, “de uma forma lúdica, os brinquedos tentam explicar uma luta que, aparentemente, na visão da realizadora, não teve ganhadores (NATALINO, 2021, p. 121).

Na casa da avó, após servir alguns doces portugueses, Lúcia abre uma caixa que armazena diversas fotografias de sua família em sépia e preto e branco e, com isso, compartilha algumas histórias divertidas com Joana. A protagonista acaba aprendendo mais sobre a sua avó e, dela, recebe um presente envelopado: “Essa é a única foto que eu tenho do seu pai. As outras, ele destruiu todas, por medidas de segurança, como ele dizia, mas essa eu consegui esconder. Não vai abrir?”. Joana diz que não abrirá o envelope por enquanto, e logo o guarda na sua mochila. Avó e neta se encostam no sofá, mais à vontade, e falam de suas

bandas preferidas, *Pink Floyd*, a de Lúcia, e *The Doors*, a de Joana. A avó acende um cigarro, dizendo que queria muito fazer aqueles arcos com a fumaça, e a neta pede para tentar fazer mesmo não fumando. As duas riem à vontade diante da tentativa e de um elo que começa a ser desenhado sem a necessidade de contornos perfeitos no ar.

Ao sair do apartamento de Lúcia, Joana atravessa um caminho cinza e vazio, à frente de um prédio amarelo e cheio de rachaduras e, ao som de pássaros e barulhos de construção, senta-se em frente à imensa pedra-parede. Então ela retira o envelope de dentro da sua mochila e pega o retrato do pai, que ganhou da avó, e o olha. Do registro, só conseguimos ver os olhos do pai, que é o que ela mais recorda em suas lembranças. Em um enquadramento de primeiro plano em *contra-plongée*, vemos os olhos de Joana e de Eduardo: os olhos da garota veem o passado do pai, sua face registrada no papel fotográfico, e os olhos de seu pai olham tanto para Joana quanto para quem assiste ao filme, no presente.

Figura 31 - Joana olha para o retrato do seu pai e é olhada de volta por este



Fonte: *Print screen* do filme *Deslembro*

O retrato sai de plano, e ela olha para o horizonte como quem o busca no cenário. Imagens de raízes inscritas na pedra e vegetações que insistem em crescer, mesmo na aridez e nas fissuras inerentes da parede de rocha, surgem em plano-detalhe. Joana abaixa a cabeça para olhar o retrato novamente e, então, mais uma recordação embaçada surge na tela, como se a imagem fotográfica tivesse ajudado a emergir outras lembranças na mente da protagonista: o pai e a mãe caminhando, apenas parte das pernas e das costas deles aparecem. O pai segurando uma boneca de pano e chamando a filha, “Vem, Jo! Vem!”. Uma memória que, assim como as raízes, as plantas e a pedra, fincadas naquele espaço-tempo, resiste. Sobre a dificuldade de Joana em olhar a fotografia do pai, ver a sua face é como tocar uma ausência, uma perda através da imagem e, a respeito disso, Ilana Feldman (2017) nos fala que:

Foi também lutando para conseguir fazer o luto da mãe que Roland Barthes escreveu seu belo ensaio autobiográfico, *A câmera clara*. Nesse ensaio sobre a fotografia, contemporâneo aos diários de Perlov, Barthes inventa uma forma de narrar,

misturando reflexão crítica, imagens, aforismas e narrativa biográfica para dar conta da dificuldade de sustentar o olhar sobre a fotografia de sua adorada mãe, cuja imagem ele não consegue ou não pode publicar. “Diante da foto de minha mãe criança, eu me digo”, escreveu Barthes, “ela vai morrer. (...) Que o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe” (1984, p. 142). Nesse sentido, se tudo o que desaparece vira imagem, como Benjamin já assinalou, algumas fotografias (...) jamais poderão ser reproduzidas e serializadas, pois certas imagens são verdadeiras e únicas feridas. (FELDMAN, 2017, p. 5)

Ao som da água que goteja, feito imagens de memórias que são apresentadas em forma de conta-gotas, vemos Joana escrevendo em seu diário, e Leon, que chega à porta do quarto da irmã. Ela o chama para dividir sua cama, coloca os escritos de suas lembranças ao lado e pega o livro que o irmão trouxe em mãos. Pergunta se ele quer ler, mas o garoto responde que não, então ela coloca o livro na mesa de cabeceira e responde à pergunta dele sobre a distância de São Paulo, dizendo que é mais ou menos longe, “umas seis horas de carro”. Ela percebe que o questionamento não é apenas geográfico, mas emocional, diante da falta que ele sente do pai, então toca a sua mão e diz: “O papai virá para o teu aniversário... E ele vai fazer aquele churrasco que você adora!”. Ela passa a mão na cabeça do irmão e, para tentar consolá-lo, canta a canção infantil “Caballito Blanco”, feito canção de ninar para o pequeno se tranquilizar e dormir. De acordo com Jacques Le Goff (1990), a criança vai formando a sua memória pessoal em meio a pressões externas da família e da memória social histórica, que continua jogando seus dados. Assim, a história da infância e das primeiras recordações são permeadas pelas lembranças dos pais, o que torna difícil a existência de uma separação de antes e depois, ou passado e presente, visto que é a partir das recordações de um passado coletivo que a criança reconstrói o hoje e segue para o seu futuro.

Depois, Joana vai ao quarto de Paco, que já está dormindo, e o cobre com o lençol. Vê um livro na mesinha de cabeceira do irmão, que chama a sua atenção, e o abre para ler um trecho e saber do que se trata: “Concentração e capacidade de abstração são requisitos essenciais para todo surfista que almeja obter o seu melhor desempenho”. Ela ri baixinho e repete “capacidade de abstração”, e então tenta passar a página do livro, mas vê um papel cair e, ao apanhá-lo do chão, vê que é uma foto recortada de Paco com a mãe dele, a imagem de uma ausência que se faz presente em meio às leituras e descobertas do garoto. Durante todo o filme, a principal força dos diálogos e dos constantes silêncios pode ser sentida nas entrelinhas, naquilo que falta entre as visíveis lacunas.

O telefone toca, e Joana chama pela mãe, que está ao lado do telefone, mas não o atende. Ana está deitada, com uma aparência de cansaço, e não consegue acordar mesmo com o barulho, dividindo a cama com uma papelada de documentos ao seu redor. Joana é chamada

pelos amigos da escola para ir à praia. Por lá, encontra Ernesto, que começa a tocar um samba em seu violão na praia. Percebemos Joana se aproximando mais da música brasileira e da língua portuguesa ao ter contato com outras pessoas fora de sua casa: a amiga da escola, o namorado Ernesto e a avó Lúcia, criando laços afetivos com esses relacionamentos, a sua história e o país.

Enquanto os dois olham o mar, Joana pergunta se o nome de Ernesto é por causa do Che, mas ele diz que é só porque era o nome do seu avô mesmo, e os dois riem. Mesmo já tendo retornado ao Brasil, os filhos de exilados ainda sentem o aspecto político muito presente em suas vidas pessoais, e o mar é como um grande aglomerado de inconstâncias, onde não há terra nem raízes, mas um vai e vem de memórias que os afastam e os aproximam do passado sempre constante. Sobre os conflitos de quem passou pelo exílio, a professora Cecil Jeanine Albert Zinani (2014) nos fala que:

Constituiu grande dificuldade o fato de estar num lugar ao qual essas pessoas não pertenciam. No retorno, quando isso foi possível, houve a sensação de estar num lugar ao qual essas pessoas não pertenciam. No retorno, quando isso foi possível, houve a sensação de estranhamento, uma vez que o país era outro, as pessoas também estavam diferentes, ou seja, a permanência do sentimento de não-pertencimento a lugar algum desestabilizou a identidade das vítimas. Era impossível a realização pessoal na pátria de adoção por falta de identificação, o mesmo ocorrendo em relação ao país natal que não dispõe de segurança, da educação e do desenvolvimento existentes no país que os receberam. (ZINANI, 2014, p. 11)

Em casa, vemos Ana tentando escolher uma roupa para ir a um escritório formal de Direito, e então ela pede ajuda à filha para saber qual das camisas deve usar. Apressada, a mãe diz que está atrasada e não consegue desenvolver uma conversa mais aprofundada com a filha, pois precisa sair para o trabalho. Então Joana começa a falar em francês com a mãe, que continua a responder em português. A filha pergunta quando o Luís volta, e Ana diz que ele vai ficar um tempo em São Paulo, e Joana logo pergunta se os dois vão se separar, mas a mãe só diz “não”. Como foi possível ver em *Diário de uma Busca*, as relações familiares envolviam muito mais do que o aspecto pessoal e íntimo, já que estavam sempre envoltas pelos fatores sociais e políticos de luta e revolução⁴⁶.

⁴⁶ “Deslembro” é, em grande medida, também sobre o peso que recai sobre as famílias de quem decide militar politicamente. Com isso, a mãe de Joana é, intencionalmente, uma grande ausência na história, procurando emprego ou preocupando-se com o envolvimento do marido com os sandinistas. E a protagonista é obrigada a crescer antes da hora, cuidar dos irmãos, entender a complexidade política de um mundo autoritário, e que algumas perguntas simplesmente não têm resposta. (OLIVEIRA, Daniel. Deslembro: memórias roubadas. *Cinematório*, [S.l.], 19 jun. 2019. Disponível em: <https://www.cinematario.com.br/2019/06/critica-deslembro-flavia-castro/>. Acesso em: 11 abr. 2023.)

Enquanto ouvimos a interpretação de Joana e Ernesto cantando “Cajuína”, de Caetano Veloso, vemos imagens dos dois descobrindo seus corpos, por meio de planos bastante aproximados, em que só é possível ver alguns fragmentos, como mãos, o toque na pele, o rosto dos dois abraçados, e essa é a cena que a diretora Flávia Castro mais gosta no filme⁴⁷. A música “Cajuína”, que faz parte do disco *Cinema Transcendental*, foi lançada em 1982 e foi escrita por Caetano Veloso para falar sobre a morte do jornalista, cineasta, compositor e ator brasileiro, Torquato Neto, que foi um dos exilados no período da Ditadura. Ele se exilou em Paris e Londres e, após retornar ao Brasil, em 1971, se suicidou ao lidar com um processo de alcoolismo e depressão. Assim, Laís Natalino (2021) nos fala que a música de Caetano “trata dos lutos, dos exílios visíveis e invisíveis, daqueles que partem e daqueles que ficam e sobretudo (...) ao mesmo tempo que não oferece respostas e nos propõe um enigma “Existirmos: A que será que se destina?” (NATALINO, 2021, p. 124).

No banco de uma igreja, vemos Joana e Lúcia sentadas lanchando e conversando. Ela começa a falar que acha um absurdo Joana não poder fazer a viagem da escola para Ouro Preto por causa de um papel, então Joana diz que é a lei, e a avó complementa que a lei só vale quando interessa. Em meio a risadas, a avó diz que vai à igreja, porque lá é um lugar fresquinho e zen, desembocando em lembranças que tem do seu filho, que não gostava de nada relacionado a esse ambiente. Então Joana pergunta: “Vó, como é que a gente tem certeza que ele morreu?”. As duas se olham e, diante do silêncio, corta para o cenário da casa de Lúcia. Lá, Joana fala pelo telefone com o irmão mais novo, Leon, desejando boa noite e avisando que vai levá-lo para a escola no dia seguinte.

Avó e neta sentam-se em uma mesa para analisar alguns documentos, recortes de jornais e relatos. Lúcia mostra um caderno cheio de anotações e fala: “Aqui estão os nomes, olha, de todas as pessoas que eu procurei pra saber sobre a prisão do seu pai; os colaboradores, as reuniões, nas igrejas, nas atas, tá tudo aqui”. Joana pergunta se a avó descobriu alguma coisa, e ela responde “não muita coisa até agora”, mas explica que isso não foi em vão: “Muitas dessas informações serviram pra outras famílias de desaparecidos. Essas mães todas aqui e eu, nós temos nos ajudado muito”. Quando a garota indaga se um dia elas vão conseguir saber mesmo o que aconteceu, a avó afirma “Joana, o importante é a gente continuar procurando e lutando pra que o Estado reconheça o seu crime”. A respeito das várias mães que se ajudaram durante esse período

⁴⁷ Ela conta, em uma entrevista concedida ao O País do Cinema, que essa cena é muito mais sobre a sensação dos corpos estarem se descobrindo e ouvindo uma música, como se fosse uma possibilidade de ir para além dos temas entrelaçados ao filme, pois mais que estes sejam sempre ligados à pele, ao corpo e a uma visão mais intimista das personagens.

Além de militantes de base e lideranças políticas das organizações de esquerda, as mulheres tinham outras facetas que se tornaram importantes na luta pela anistia e pelos direitos humanos: companheiras, mães, filhas, irmãs, organizadas nas mais diversas formas de luta, procurando por maridos, filhas e filhos, pais, irmãos, incansáveis diante dos portões dos presídios. Por exemplo, em 1968 com o aumento das manifestações e da repressão contra a juventude surge um movimento de mães em defesa de seus filhos no Rio de Janeiro, que ficou conhecido como União Brasileira de Mães. Essas mulheres se conheceram, uniram-se e formaram comissões de familiares de presos e desaparecidos. Aquelas que haviam saído dos cárceres da ditadura iam se incorporando a essas comissões, levando sua experiência de luta e o testemunho de seu sofrimento. Desses grupos iria se originar o Movimento Feminino pela Anistia que, unindo mulheres e homens, se estendeu pelo país, ampliado pela formação do Comitê Brasileiro pela Anistia (CBA) e seus comitês regionais espalhados por vários estados. As mulheres lideraram e formaram grande parte das lideranças na luta pela anistia, em diversas organizações.⁴⁸

Joana continua olhando o jornal depois que a avó leva as canecas para a cozinha, até que encontra uma página que chama a sua atenção, com a manchete “Exército desmantela importante ‘aparelho’ subversivo”, e a fotografia de uma boneca no chão em meio a diversos papéis jogados. Joana abre o seu diário e faz alguma anotação, olhando para a matéria jornalística.

Figura 32 - Joana e sua avó Lúcia analisam jornais e fotografias



Fonte: *Print screen* do filme *Deslembro*

Nesse momento, é possível perceber a necessidade que Joana sente em catalogar imagens, pensamentos e sensações, não apenas como quem busca registrar o que se passa em seu interior, mas feito quem reúne rastros a partir de ruínas e continua escavando. Então logo vemos uma imagem turva de uma boneca, com a voz de Eduardo perguntando “Cadê Lili, cadê?”, indicando que o jornal ajudou Joana a resgatar mais uma lembrança da época de sua infância, quando o pai ainda estava vivo.

A rememoração da boneca que Joana tinha quando criança a leva também para a memória da casa que morou, o “aparelho” que foi encontrado pelos militares. Em frente à parede-pedra cheia de rachaduras e raízes, Joana caminha e olha os arredores como quem busca por algo. Finalmente, ela chega em frente a uma casa com muro branco e portão

⁴⁸Cf. Mulheres, resistência e repressão. **Memórias da ditadura**. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/mulheres/>. Acesso em: 26 abr. 2023.

vermelho. Ao conferir a matéria do jornal, que carrega em mãos, uma lembrança de sua mãe mais nova surge na tela, indicando que foi naquele lugar que elas moraram.

Figura 33 - Joana visita um lugar de memória



Fonte: *Print screen* do filme *Deslembro*

Há um enquadramento em *plongée*, em que vemos Joana sentada no chão desta casa abandonada, rodeada por folhas secas, e encostada no muro que é vestido por diversas raízes. Enquanto há uma imagem embaçada de rememoração da sua mãe com o braço sangrando, há um som cheio de ruídos e uma narração, remetendo à memória de Joana sobre o que ela lembra de ter ouvido no dia em que isso aconteceu: “Tiago, o cara saiu do nada com uma arma na mão e já foi atirando, não deu pra evitar”.

De um lugar incerto com baixa saturação para um espaço colorido e cheio de balões de aniversário: agora o cenário é o de preparação para comemorar o aniversário de Leon. Enquanto Paco ajuda na organização, ele fala “Na França, nunca tem esse tipo de festa”, comparando as diferenças percebidas dentro de casa e associando-as ao país onde moravam, e o filme sempre acaba abordando imagens, gestos e diálogos de um contexto micro para o macro. Essa comparação feita pelo irmão mais novo também pode ser sentida por Joana, que demonstra várias dificuldades em gestos, falas e modos de estar durante a adaptação ao retorno ao Brasil, além dos pais que mal param em casa com os filhos, como se o senso de pertencimento fosse um visível desafio na família: “(...) a dor do exílio é um luto permanente, equivalendo-se à morte materna. Para o exilado, a saída da terra natal faz com que ele nunca mais volte a ser ele mesmo; é uma fratura que o acompanhará para sempre” (CRUZ, 2019, p. 86).

Na cozinha, Ana chega e se surpreende com a beleza da festa, enquanto Joana, Paco, Ernesto e a amiga preparam alguns petiscos. Joana avisa que os amigos de Leon estão a caminho e pergunta por Luís, mas Ana responde que ele ligou e disse que vai tentar chegar, porque vai ter uma reunião do MIR, e Joana logo cruza os braços dizendo que ele prometeu

que estaria presente no aniversário do pequeno. Joana lava o rosto e, juntamente com a água, algumas lembranças voltam a emergir em *voice-over*: “Perigoso é você ficar aqui com a Joana”, remetendo à conversa que o pai teve com sua mãe no dia em que o aparelho que dividiam foi descoberto.

O colorido da festa se apaga um pouco devido à baixa quantidade de luz, que acompanha o anoitecer, no ambiente. Leon, que esperava a presença do pai, olha quieto para os convidados, enquanto Paco pega as mãos do pequeno para acompanhar as palmas enquanto cantam os parabéns a Leon. Depois da comemoração de mais um ano de vida, a gritaria de diversão das crianças dá lugar ao silêncio no espaço, os brinquedos ficam espalhados pelo chão, o garoto dorme na poltrona, e Joana o cobre com uma manta.

Apesar de não estar presente na trilha sonora de *Deslembro*, a canção “Acalanto”, de Chico Buarque, se relaciona bastante com esse momento do filme, e com outras cenas em que Joana coloca seu irmão para dormir, depois deste relatar a falta que sente do pai. Essa música, que faz parte do álbum *Construção* (1971), e lembra muito uma canção de ninar pela sua melodia, foi composta pelo cantor para a sua filha, Helena, no ano do seu retorno para o Brasil, após o período em que ficou exilado na Itália, tendo um forte cunho amoroso e também político:

Dorme (mi)nha pequena
 Não vale a pena despertar
 Eu vou sair
 Por aí afora
 Atrás da aurora
 Mais serena

4.3. Fronteiras borradas

Luís retorna à casa após o aniversário do filho, quando as crianças estão dormindo. Em plano conjunto, ele e Ana discutem, não pela ausência naquele dia, mas por uma outra partida e também por causa da angústia de um possível não-retorno. Luís pede que Ana fale baixo para não acordar os filhos, mas a mulher pergunta “Qual é a chance de você sobreviver?”. Ele responde que não vai morrer, que não tem outra opção e que queria que ela fosse com ele, então Ana diz que sempre há outra opção e questiona o que eles iriam fazer com as crianças: “E as crianças, a gente vai fazer o quê com as crianças? A gente vai mandar eles pra Cuba?”. Como foi falado no capítulo anterior, muitos pais achavam que a melhor solução era deixar os filhos em Cuba, quando não tinham tempo de ficar com eles devido às atividades do cotidiano de militância (ver p. 84).

Joana acorda e percebe que Leon está discretamente ouvindo a conversa dos dois e pergunta o que ele está fazendo ali, então o garoto diz que fez xixi, e os irmãos caminham para o quarto. Leon diz “Paco, ela vai contar uma história, uma de verdade!”, segura a mão da irmã e a leva para sentar na cama. Joana não pega um dos livros de histórias infanto-juvenis dos irmãos, mas o seu caderno de diário. Então ela começa a ler, rememorando um registro seu no tempo presente: “Foi em setembro de 1973, em Santiago. O dia estava lindo. Nós brincávamos de polícia e ladrão. Eu era a polícia, e Paco, o ladrão, porque ele já era muito rápido”.

Ouvimos o barulho de um helicóptero quando o cenário se modifica e o *voice over* da leitura diarística de Joana: vemos a imagem de um garoto que corre em um chão de terra, representando Paco quando era menor. Ao vermos a imagem de mais um *flashback*, Joana prossegue na leitura: “Enquanto Luís escuta o rádio que fala do golpe, Ana faz as malas”. Luís aparece e pede para que o filho e Joana entrem em casa. Então a imagem de uma mulher queimando diversos papéis em um vaso sanitário aparece, em um enquadramento *plongée*, o que remete ao início do filme.

Figura 34 - Lembranças de uma parte do exílio



Fonte: *Print screen* do filme *Deslembro*

Em voz over, Joana lê: “Mercedez, a mãe do Paco, traz o passaporte do filho. Paco adormece, sem se despedir. Mercedez... seu lindo rosto”. Mercedez faz carinho em Paco, enquanto ele dorme, e interpreta a canção “Caballito Blanco”. Essa música infantil fala justamente sobre um retorno ao lar onde nasceu, sobre voltar à casa: “Caballito blanco, llévame de aquí, llévame a mi pueblo, dónde yo nací” (MOREIRA, 2022, p. 208). Então Joana também interpreta a canção para Paco e Leon ouvirem, relembando aquele dia e acalentando os irmãos. Enquanto as vozes se misturam, os olhos de Mercedez encaram a câmera, como quem olha para Joana e para quem assiste ao filme.

Paco e Luís acompanham a canção “Mania de você”, de Rita Lee, que toca na rádio, e bebem refrigerante. O filho se despede do pai e pergunta “Até... já?”, a fim de confirmar se o pai vai estar lá quando voltar, e Luís confirma em espanhol, “sim”. Por mais que já tenham saído do exílio, é como se uma tensão e a insegurança de perda ou desaparecimento permanecesse no ar, até nos mais simples momentos de despedida. Paco estranha Joana estar sentada no chão e, logo depois, Luís senta-se ao lado dela. O padrasto começa a conversar por meio de amenidades, buscando um diálogo ao perceber o silêncio de Joana: ele fala sobre a festa de Leon e “que um tal Ernesto” a ajudou a fazer o churrasco. Porém, Joana logo direciona o rumo da conversa para outro lugar ao falar que, em Paris, ele não teria feito isso de não comparecer à festa.

O padrasto tenta explicar que teria ficado com a família, se pudesse, e pede que ela não duvide disso. Joana então pergunta a razão dele estar indo embora, e Luís fala: “Eu tenho que passar um pouco mais de tempo em São Paulo (...) Escuta, Jojo, nós tivemos vitórias importantes na América Latina. Aqui no Brasil, na Nicarágua, com os sandinistas”. Isso leva a alguns outros questionamentos de Joana a respeito do que representa uma vitória para o padastro: “É uma vitória para você o Leon acordar todas as noites? Ele tá fazendo xixi na cama, sabia? É uma vitória que a mamãe tenha que passar os dias com aqueles saltos imbecis? E que Paco nem possa ver a sua mãe? São essas, tuas vitórias?”. Luís pede para que a garota abaixe o tom, mas ela nega o seu pedido e pergunta onde ele está enquanto tudo isso acontece.

Durante a conversa, os dois misturam espanhol e francês, mas ao final da discussão, Joana recorre ao português para demonstrar a sua indignação, falando em um tom mais alto “Foda-se a luta de classes e foda-se a revolução, e vocês não vão me mandar pra Cuba!”. Um vizinho a escuta e grita concordando, mas ela vai à janela e grita de volta “Cala a boca, seu fascista de merda”, ganhando a resposta de retorno do vizinho que diz “Vai pra Cuba!”⁴⁹. Luís pede para que a garota se acalme. À mesa, os dois conversam de forma aparentemente mais tranquila. Luís afirma que precisa voltar para o Chile e seguir com a luta como clandestino. Quando ele diz que não está sozinho e os riscos são mínimos, diante da estrutura organizada, Joana o abraça.

⁴⁹ Diante de um controverso momento político, já era esperado que alguém questionaria se o longa traz alguma provocação sobre a situação atual. Principalmente quando uma das falas de Joana xinga o vizinho como ‘fascista de merda’. Mas Flávia nega tal ideia: “Nunca foi nossa intenção. Eu comecei a escrever o roteiro em 2009. É inacreditável que esse filme esteja sendo visto num momento que nenhum de nós imaginava que estaríamos vivendo. Ao longo das filmagens em 2017, a gente até foi incorporando algumas coisas como falar que vai pra Cuba. Mas não era nosso objetivo.” (VIANNA, Katiúscia. Festival do Rio 2018: Deslembro emociona o público ao retratar famílias afetadas pela ditadura. *Adoro Cinema*, [S.l.], 4 nov. 2018. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-144464/>. Acesso em: 11 abr. 2023.)

Joana corre na praia; a sombra das pernas que correm na areia é projetada nas ondas. O som da beira do mar é mesclado com o barulho de um trem percorrendo os trilhos. Enquanto Joana se movimenta para esquecer o passado ou estar em outro lugar, a voz de sua criança falando “papai Eduardo-Tiago”, retorna à mente em voz *over*. Na casa de Lúcia, Joana toma banho e, ao ouvir a música “Três apitos”, de Noel Rosa, ela desliga o chuveiro e tenta acompanhar a canção que já fazia parte de suas lembranças da infância. Tateia a melodia e as lembranças, cantarola, suspira e retorna ao conforto das águas.

Na hora de dormir, a avó oferece mais comida para a neta, as duas riem e depois Joana pergunta sobre a casa da foto que viu no jornal. Lúcia tenta saber qual era a foto, e Joana fala que o registro da notícia mostrava a boneca que ela tinha quando criança, a Lili. A avó põe os óculos, ouve atentamente ao relato da neta e pergunta se ela tem certeza disso, recomendando que ela fale sobre isso com sua mãe, e Joana diz “a minha mãe nunca quer falar”. Então Lúcia suspira e fala “É que é tão difícil falar sobre essas coisas”, olhando o jornal. O silêncio de Ana, apesar de impedir que Joana saiba mais sobre o que aconteceu com o seu pai, é uma forma de ela própria elaborar seus traumas e as rupturas vivenciadas. Nesse sentido, o termo “deslembro” também pode apontar para um caminho de tentar esquecer para sobreviver, ainda mais no contexto do pós-Anistia. O ato de silenciar, no caso da mãe de Joana, não remete ao ato de não lembrar o que aconteceu ou de se alienar, mas remete à tentativa de se reencontrar em meio aos ruídos constantes de um país que por muitos anos excluiu ou negou sua voz e a vida de tantas pessoas próximas. Sobre o clima do fim da ditadura no Brasil, Jeanne Marie Gagnebin (2014) nos demonstra que:

Quando a grande crítica argentina Beatriz Sarlo afirma num dos seus últimos livros que ao fim das “ditaduras do sul da América Latina, lembrar foi uma atividade de restauração dos laços sociais e comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela violência do Estado”; e que, assim, “tomaram a palavra as vítimas e seus representantes...”, deve-se lembrar que o Brasil não pertence a este sul da América Latina. No Brasil, as vítimas não tomaram a palavra. Primeiro, pela simples razão de que não existe nenhum estatuto de vítima; de que nenhum texto oficial, de lei ou de história, usa essa palavra (...) Os “desaparecidos”, isto é, em sua maioria, vítimas de tortura e do assassinato durante a ditadura, são sempre designados como aqueles que foram “atingidos”, aqueles que são considerados oficialmente falecidos ou, quando se trata de pessoas ainda vivas, mas cuja carreira foi prejudicada pela ditadura, como anistiados. (GAGNEBIN, 2014, p. 252 e 253)

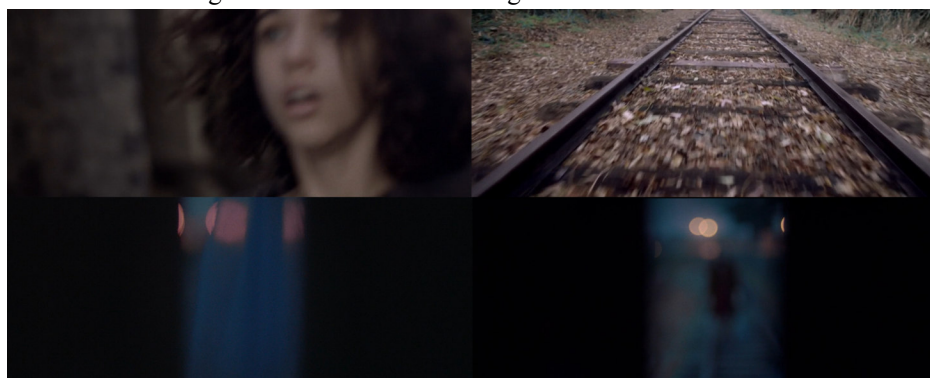
Tanto *Diário de uma busca* quanto *Deslembro* propõem “uma reflexão crítica acerca da Anistia de 1979, uma vez que, se em algum momento da História esta é considerada uma “pequena vitória”, ela também é vista sob a ótica da impunidade, uma vez que não houve justiça aos familiares de mortos e desaparecidos políticos” (NATALINO. 2021, p. 118). Como

é possível elaborar uma experiência de dor no único país da América Latina em que os torturadores não foram denunciados e devidamente julgados?

A necessidade de revistar a Lei de Anistia e remexer os arquivos dos presos, desaparecidos, exilados e mortos não é apenas uma questão de voltar ao passado e esclarecer o que foi negado e omitido, mas principalmente de transformar o hoje com a intenção de que esses crimes não ocorram mais, porque a suavização desse período “tal qual no infame jogo de palavras entre ‘ditadura’ e ‘ditabranda (...) não é somente objeto de uma violenta coerção ao esquecimento, mas também é um regime que se perpetua, que dura e contamina o presente” (GAGNEBIN, 2014, p. 255). A autora ressalta que essas políticas de esquecimento imposto “preparam muito mais o retorno do passado recalcado, a repetição e a permanência da violência, uma forma de memória perversa que, na verdade, nos impede de nos livrar, de nos desligar, do passado para poder enfim viver melhor no presente” (GAGNEBIN, 2014, p. 263)

Ao som de “Take a walk on the wild side”, de Lou Reed, Joana está deitada com o seu diário, olhando para o teto e ouvindo a música, como quem está pensando sobre as lembranças escritas. A mãe chega ao quarto dizendo que precisa conversar e então pergunta se a filha está fumando maconha. Joana pergunta com desdém se realmente é isso que Ana quer falar agora. Ao se agravar o desentendimento entre as duas, Joana passa a falar em francês. Na falta de diálogo, as duas se agredem verbal e fisicamente, Ana dá um tapa no rosto da filha. Corta para um mar revolto, as ondas batendo na encosta, Joana corre novamente na praia. Há uma fusão de imagens embaçadas de um trem, o mar, luzes noturnas, trilhos, o contorno turvo de uma mulher que fica nos trilhos e os rostos de homens desconhecidos. Podemos ouvir uma mescla também de vozes, que se repetem, feito eco, por meio de uma narração em *over*, em meio à respiração ofegante de Joana: “O que aconteceu?”, “O Tiago caiu”, “Como é o nome do papai?”.

Figura 35 - Joana entre as imagens turvas da memória



Fonte: *Print screen* do filme *Deslembro*

Joana retorna à casa e, ao entrar em seu quarto, vê a mãe com o seu diário em mãos. Sem acreditar na situação, a garota pede à mãe que saia do seu quarto, enquanto Ana tenta explicar que estava preocupada com ela. A mãe fala o que aconteceu no ônibus, quando estavam indo para Santa Cruz, a lembrando do vestido de florzinha que ela usava. Joana, chorando, fala que não consegue lembrar, que lembra apenas do trem e do vestido azul. Ana fala que as duas não pegaram o trem, pois não havia mais lugar, e que elas pegaram um ônibus cheio de galinhas no corredor, afirmando que nunca a deixaria sozinha em um trem. A filha levanta a manga da blusa da mãe, mostrando a cicatriz dela, e diz “E isso, mãe? Isso eu não inventei”. Ana fala que as duas não estavam presentes quando Eduardo caiu. Quando Joana pergunta como acharam ele, e a mãe responde que ninguém sabe, a filha começa a explicar a culpa que sente, dizendo que o pai foi encontrado por ela ter gritado o nome verdadeiro dele e pede desculpa por ter feito isso.

Porém, a mãe percebe a culpa que Joana tem carregado pelas suas lembranças fragmentadas e diz que ela não tem nada a ver com isso, enquanto faz carinho no rosto da garota, e continua: “Eles acharam o seu pai, porque a casa foi denunciada, não ele. A pessoa achava que a casa já tinha sido abandonada. Ela foi muito torturada pra dizer. Ela nem conhecia o seu pai, filha”. As duas continuam chorando e se abraçam. O movimento de fortes ondas toma conta da tela.

Depois vemos Joana observando o fluxo das águas, enquanto está sentada no topo de uma pedra. Diante do vasto oceano, seu corpo se apequena. O que vem à tona e emerge na superfície de suas memórias, diante de tantas ondas que se quebram ao longo da história? No centro da tela, em frente ao mar agitado, com o diário do lado, essa é a imagem que aparece também no cartaz do filme. Junto ao som do mar, ouvimos a interpretação de Eduardo cantarolando “Três apitos”, a música que a leva de encontro às lembranças da infância com seu pai. Diante das fortes ondas, a cena do mar não é retratada como no filme de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), “onde o herói desaparece sob o que poderiam ser consideradas ‘as ondas da revolução’, um completo desaparecimento em um mar revolto que consumiria, portanto, a imolação do indivíduo em prol da transformação social” (POPPE, 2021, p. 145), pois o surgimento das vozes que foram marginalizadas agora podem contestar o seu lugar no presente. O mar interno de Joana é agitado, e o da história também, mas agora ela busca formas de não desaparecer mais nele e, sim, fazer parte do mesmo enquadramento.

Figura 36 - As memórias diante do mar



Fonte: *Print screen* do filme *Deslembro*

Joana, na rede, lê a clássica obra da literatura latino-americana *O Jogo da Amarelinha*, escrita pelo argentino Julio Cortázar quando estava em Paris, e publicada em 1963. Enquanto vemos Ana aparar os pelos da barba de Luís, e Leon cortar uma mecha de fios do próprio cabelo para entregar ao pai, Joana recita um trecho da obra em voz *over*: “Tu me olhas. De perto tu me olhas. Cada vez mais de perto e, então, brincamos de ciclope. Olhamo-nos cada vez mais de perto e nossos olhos se tornam maiores. Aproximam-se, sobrepõem-se. E os ciclopes se olham, respirando indistintos”. Esse trecho lido na cena faz parte “do capítulo em que Maga e Oliveira se metem em profunda comunhão afetiva e sexual, apesar de sua aparente incompatibilidade mútua”⁵⁰ (MOREIRA, 2022, p. 208, tradução nossa).

Dentro do carro, a família está reunida, em direção à estrada, onde Luís vai pegar o ônibus para partir. Leon começa a cantar a música do *anime* de ficção científica *Goldorak*, que teve bastante repercussão na França, entre 1979 e 1980, e toda a família acompanha a canção. Os quatro acenam para um ônibus que se vai, enquanto o carro está parado na beira da estrada. Luís parte para São Paulo com outros companheiros para, depois, prosseguir ao Chile. De volta ao automóvel em movimento, Joana acorda depois de ver os olhos do pai em um sonho. Dessa vez mais nítidos, como se a memória estivesse encontrado uma estrada mais iluminada para seguir adiante. Ela coloca o fone do walkman, que Luís a entregou antes de viajar, e começa a ouvir “People are strange” (*The Doors*), uma das músicas que ouvia quando soube que voltaria para o Brasil, enquanto Paco e Leon brincam no banco de trás.

Quando os pequenos dormem, Ana acende um cigarro, e Joana também o pega para fumar. As duas estão nos bancos da frente do carro, dividindo um novo período de amadurecimento e transformação na família. Por meio do silêncio entre mãe e filha, enquanto

⁵⁰ No original: “La cita es del capítulo en el cual Maga y Oliveira entran en profunda comunión afectiva y sexual, a pesar de su aparente mutua incompatibilidad” (MOREIRA, 2022, p. 208).

compartilham o cigarro e a vista do caminho de volta ao Rio de Janeiro, é possível ter o entendimento da passagem de Joana da adolescência para a vida adulta nessa trajetória familiar e política. A música se encerra, e o que ouvimos são sons de carros que passam pela estrada, ruídos e a leitura do poema *Deslembro*, por Joana e Ernesto e, depois, segue a canção “Cajuína” interpretada por eles, mais uma vez, ao longo dos créditos finais.

O filme se encerra com “Para Sandra, com amor”, sendo dedicado pela diretora à sua mãe, como um ciclo que se complementa entre as gerações da família, visto que o documentário havia sido oferecido aos filhos da diretora. Assim como o percurso continua no filme, a história não vai acabar no fim da estrada e, como um significante do Brasil, ainda há um longo caminho a ser percorrido em busca da memória histórica do país.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Eu estou tão cansado / Mas não pra dizer /
Que eu tô indo embora / Talvez eu volte / Um
dia eu volto” (SALOMÃO, Waly, 1970).

Nos filmes de Flávia Castro, podemos perceber as tentativas constantes de um retorno para um passado nebuloso e uma reelaboração do presente, à medida em que ela abre a caixa preta de memórias do pai e do país. Nesse ir e vir, ela mescla a sua voz com a de várias outras que foram marginalizadas, utilizando o cinema como um verdadeiro portal de mudanças: a partir das rasuras encontradas, os questionamentos não se encerram, mas geram outras frestas para que a história seja desenhada com suas luzes e sombras.

Por meio dessas rasuras das memórias que perpassam os baús da família e os arquivos públicos, a presente dissertação buscou falar sobre as memórias da ditadura militar e do período pós-anistia pela visão da segunda geração que foi afetada ao longo desse período. Como foi possível perceber ao longo dos capítulos, a arte foi o principal meio utilizado para falar sobre o que as pessoas não querem falar nem ouvir. Com o auxílio da ferramenta audiovisual, outras lacunas foram abertas para dar espaço às narrativas que estavam dentro das gavetas, de silêncios em casa e das pastas fechadas em ambiente policial. Foi seguindo essas memórias marginalizadas que Flávia Castro escreveu e dirigiu *Diário de uma Busca* e *Deslembro*, assim como outras mulheres que presenciaram os diversos silêncios entre a sua família e a sociedade e, a partir disso, viram o cinema como um meio de firmar sua voz e revelar o que precisava ser descortinado.

A partir das obras audiovisuais que dialogam com as de Flávia Castro, podemos perceber que as herdeiras do exílio se diferenciam em diversos pontos, mas também partilham de alguns outros em comum: a necessidade de narrar o que é tão difícil, por meio da escrita com palavras e imagens, mesclando sua voz com a de outras pessoas que também foram marcadas pelo trauma de tantas experiências vividas e transmitidas durante a ditadura no Brasil e em outros países da América Latina. Qual é o fio que pode ligar tantas rachaduras ao longo desse tempo? Por meio desses filmes, vemos que a resposta é continuar se perguntando e procurando mais rastros de memórias que transitam entre o singular e o plural.

Durante a trajetória percorrida por Flávia Castro, o desenvolvimento de *Diário de uma Busca* originou o início de *Deslembro*: ao trabalhar com as memórias de um passado turvo, buscando entender mais os contornos borrados da morte do seu pai, que aparece como

um quadro mudo, surgem mais outros questionamentos sobre o que aconteceu, e isso a faz partir para a ficção. O filme ficcional não aparece como um meio apenas de pensar em uma outra história, mas como uma possibilidade que se abre para investigar os fantasmas que continuavam perseguindo sua mente. É como se no documentário ela estivesse correndo em círculos, enquanto no longa ficcional ela pudesse ampliar esse horizonte, sentar em uma rocha maior de memórias coletadas e analisadas de perto para, assim, olhar as ondas revoltas da história.

Dessa forma, as imagens reunidas em *Diário* não foram em vão: serviram como mensagens encapsuladas em garrafas a serem jogadas em um mar de memória coletiva. Como a avó de Joana fala em *Deslembro*, todos os vestígios escavados e colecionados já serviram para ajudar várias outras famílias que também sofreram com pessoas desaparecidas durante o período ditatorial. Ainda que não possamos encontrar respostas concretas para tantas perguntas, continuar buscando é uma forma de não deixar que essa busca seja enterrada como tantos corpos e vozes foram sem ter ao menos o direito do luto.

Quando Flávia fala, no início de sua busca no documentário, que a morte do pai foi como perder parte de sua própria história, podemos entender que, diante do seu desaparecimento e da dificuldade de entender o que aconteceu, é como se a vida dela também começasse a desaparecer. Porém, ao decidir escrever sobre isso e ir em busca da morte do pai, o corpo dela se faz presente. Ao elaborar trajetos para fazer o seu trabalho de luto, a diretora se inscreve em um espaço-tempo muito mais amplo do que as dúvidas que carregava a respeito da ausência do pai e das memórias da sua família. A cada passo dado para entender as imagens do pai que morreu, a partir das marcas do passado, Flávia produziu novos movimentos contra o esquecimento, o silenciamento e o desaparecimento de si e de outros corpos que ainda resistem pela vida em um território que tentou apagá-los.

Se pudéssemos olhar pela janela interior das herdeiras do exílio, o que poderíamos enxergar? Alguns elementos e recursos cinematográficos se repetem com certa frequência nos filmes analisados: fotografias em sépia e em preto e branco, ruídos difíceis de decifrar, trilhos ou trens, imagens borradas, telas pretas, mescla entre espaço doméstico e público, cartas, diários, narração em *over*, lembranças de infância, livros, lugares de memória, imagens de arquivo e de identificação, testemunhos, entrevistas, diálogos, deslocamentos geográficos, recortes de jornais e manchetes, e a imagem do mar. Por mais que as cineastas, que entraram em diálogo no presente trabalho, recorram ao passado para produzir imagens em movimento, as memórias da ditadura precisam continuar sendo partilhadas, como nos lembra Ilana Feldman (2012):

No contexto de uma virada testemunhal no âmbito das ciências humanas e nos estudos da cultura, do atual recrudescimento dos autoritarismos e crise das instituições democráticas, bem como de uma sociedade simultaneamente marcada pela catástrofe e mediada pela imagem, talvez seja preciso, como tarefa política urgente, narrar o trauma, escrever o luto e imaginar, apesar de tudo – para, desse modo, desprivatizar a dor. Pois uma sociedade é tanto mais democrática quanto menor for a desigualdade na distribuição do luto público e maior for sua capacidade de imaginação. (FELDMAN, 2012, p. 1)

O cinema surge então como uma ponte para que essas narrativas saiam do âmbito doméstico de experiências das realizadoras para ir ao encontro de outros espaços, ouvidos e vozes. As imagens em movimento se tornam uma ferramenta fundamental para partilhar essa dor com outras pessoas que precisam ouvi-la, visto que as memórias da ditadura se encontram constantemente em um campo de batalha e ameaça no país.

No documentário *Que bom te ver viva*, de Lúcia Murat, há uma pergunta sobre “quem vai querer assistir um filme sobre tortura” e, realmente, as imagens de violência do período da ditadura e do pós-anistia, por mostrarem tantos traumas e perdas são difíceis tanto de serem vistas quanto de trabalhadas. Essa dificuldade de narrar, ler, escrever, ouvir e assistir, por alguns momentos, também me levou a perguntar quem poderia ter a vontade de ler esse trabalho ou o porquê de eu ter decidido escrever sobre um tema tão difícil, que pode causar não apenas mal estar mental e emocional, mas também físico.

Porém, ao pensar em formas de refletir sobre o que aconteceu, não como nostalgia, mas como entendimento do que pode ser mudado para que os anos de repressão e autoritarismo não voltem a se repetir, é necessário perceber as marcas do passado para reelaborar o hoje e o amanhã. Sobre a importância de partilhar a dor ao longo da história, Ilana Feldman (2012) nos fala que é apenas por meio da transmissão dessas experiências traumáticas, removendo-as do âmbito particular e tornando-as parte do espaço público, que é possível olhar para o que aconteceu sem se resignar em meio aos obstáculos encontrados.

Depois de uma ditadura que durou 21 anos no Brasil, a Lei da Anistia, que foi buscada por tantas pessoas que queriam justiça, perdoou quem cometeu diversos crimes políticos nesse período, fechando os arquivos que provavam a violência cometida no país. Para onde foram os corpos dos desaparecidos políticos? Como fazer um trabalho de luto diante de um Estado que não reconhece as mortes cometidas? Quais espaços são possíveis para as pessoas que, por tanto tempo, não foram aceitas dentro do seu próprio país? Esse trabalho buscou analisar como esses questionamentos, que geram tantas páginas em branco, formaram possibilidades para que as personagens secundárias pudessem usar sua voz não com

a necessidade de preencher as folhas, mas com o intuito de dialogar com pessoas, lugares e objetos de memória. Ao olhar para o vazio presente na relação entre os pais e o país, as herdeiras do exílio percebem a arte como um meio de dar forma a isso que as olhava de volta. Por meio do cinema, o retorno ao passado tal como ele era não é possível, mas há a chance de dar cor ao que foi apagado, forma às ausências, voz ao que foi silenciado e um lugar para as memórias porosas que estavam à margem.

Uma das dificuldades apresentadas ao vermos as obras audiovisuais que entram em diálogo neste trabalho é a do silêncio. Como a segunda geração pode encontrar respostas quando os pais e o país passam por um processo de não querer ou não conseguir falar sobre o passado que tanto causou dor e trauma? Podemos ver isso em *Deslembro*, quando a mãe de Joana muda de assunto, em *Os dias com ele*, quando Maria Clara lê um documento no lugar do seu pai, e também em *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil*, quando o pai de Carol diz que não deseja participar do filme da filha sobre ele e a ditadura. E é por meio dessas visíveis ruínas e lacunas que as cineastas encontram um espaço para trabalhar com suas buscas:

Na impossibilidade de consolo diante daquilo que se perdeu, essas buscas - ou elaborações da perda - têm de lidar com rastros, restos e ruínas. E é com tais vestígios, com aquilo que não se escreve e que se inscreve, que resta e que se perde, enfim, com aquilo que falta, que tais obras podem legar a nós uma fundamental reflexão sobre a parcialidade radical do texto e da imagem, bem como sobre os limites, ou mesmo impossibilidades da representação. Não é por outra razão que a estética testemunhal e as escritas de si podem tornar-se potentes escritas do luto, como se a singular experiência da dor e da separação, vivida por cada um como irreparável, fosse a condição mesma para que se efetivasse uma passagem do singular ao coletivo, do pessoal ao político. (FELDMAN, 2012, p. 7)

Em seus filmes, Flávia Castro e outras artistas que fazem parte da segunda geração do exílio, apesar de buscar assuntos relacionados à morte e a experiências traumáticas, que fizeram parte do período ditatorial, elas não são personagens planas: há diversas camadas que são encontradas quando olhamos mais profundamente para as suas histórias afetivas e familiares. Como é possível contar essa história que reúne tantas perdas? Quando elas se colocam atrás das câmeras e à frente das telas, elas mostram que não vão calar suas vozes nem ficar onde a sociedade achou que os “vencidos” deveriam permanecer, porque a luta continua e pode continuar sendo transmitida por meio das imagens em movimento. Diante da dor que elas sofreram, suas obras conseguem se conectar com quem também vivenciou emoções semelhantes e com as pessoas que precisam entender melhor o que aconteceu para além da história “oficial”.

Diário de uma busca e *Deslembro* reúnem elementos documentais e ficcionais para fazer do trabalho memorialístico um processo de construção por meio da arte. Diferentemente de uma investigação policial, que tem um começo, meio e fim, com o objetivo de buscar respostas concretas, fazer um filme é dar abertura ao diálogo, permitir que as rasuras das imagens e os retratos rasgados ou queimados também falem por si e para mais pessoas. É nesse contexto que as vozes das personagens secundárias aparecem, reivindicando um espaço que muitas vezes lhes foi questionado, e invertendo as questões que lhes foram impostas por tantos anos. Ao acender as luzes de memórias turvas, contando histórias que alinhavam tecidos pessoais e sociais, Flávia Castro e outras herdeiras da causa vão puxando também mais outras histórias, construindo, assim, uma estrada onde é possível ir e vir: olhar o passado com mais cuidado para, com isso, ter mais condições de esboçar mapas para o futuro.

Então, ao perceber as lacunas em narrativas familiares, a geração da pós-memória faz disso a sua força para elaborar o passado e o luto. As realizadoras recolhem pedaços de suas narrativas e montam um diálogo entre o acervo pessoal e o político, a fim de não apenas ir adiante, mas de reduzir os ruídos do silêncio e se permitir imaginar um futuro mais livre, democrático e justo para as próximas gerações também terem como narrar suas histórias, dando sobrevivência a imagens que permeiam o campo das memórias afetivas e coletivas.

Assim como uma história puxa outra, a importância desse trabalho não se encerra aqui, mas abre espaço para que mais pesquisas sejam realizadas sobre a segunda geração do exílio e as mulheres que trabalham com as memórias da ditadura no cinema, expandindo esse diálogo para além da área acadêmica, a fim de iluminar novos caminhos para o amanhã do Brasil, por meio e apesar da dor.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. Dossiê Aby Warburg. Organização Cezar Bartholomeu. **Revista Arte e Ensaios**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, ano XVI, número 19, 2009. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_dossie_Cezar-Bartholomeu_Aby-Warburg_Giorgio-Agamben1.pdf. Acesso em: 18 out. 2020.
- AGUIAR, Marco Alexandre. Análise do filme O ano em que meus pais saíram de férias (2006). **XXVIII Simpósio Nacional de História**, Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios, 27-31 jul. 2015, Florianópolis. Disponível em: http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1438638503_ARQUIVO_Artigofloripaok.pdf. Acesso em: 11 set. 2022.
- ALENCAR, Jorge Couto; VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. Percepção e Sensações: a atmosfera no cinema contemporâneo. **Imagem e exercício da liberdade: Cinema, fotografia e artes: imagem contemporânea III** / Amaranta Cesar [et al]; organizadores André Brasil, André Parente, Beatriz Furtado. E-book. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2020, p. 226-257. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/53591>. Acesso em: 02 jul. 2022.
- ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. 236 p.
- ALONSO, Sílvia Leonor. O tempo que passa e o tempo que não passa. **Revista Cult**, [s. l.]. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-tempo-que-passa-e-o-tempo-que-nao-passa/>. Acesso em: 16 jun. 2022.
- ANDRADE, Márcio Henrique Melo. Autobiográfico como gesto (do presente e do Outro?) - selfies, performances e artifícios em Pacific, Doméstica e Uma passagem para Mário. **Doc On-line**, n. 20, set/2016, p. 64-87. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/10>. Acesso em: 24 jun. 2022.
- BANDEIRA, Luiza. O que o kintsugi, método de preservação japonês, ensina sobre a imperfeição. **Nexo Jornal**, [s. l.], 13 dez. 2017. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/12/13/O-que-o-kintsugi-m%C3%A9todo-de-preserva%C3%A7%C3%A3o-japon%C3%AAs-ensina-sobre-a-imperfei%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 10 abr. 2022.
- BARRETO, Kellen. Com nova composição, Comissão de Anistia retoma julgamentos às vésperas dos 59 anos da ditadura. **G1 Globo**, [s. l.], 30 mar. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2023/03/30/com-nova-composicao-comissao-de-anistia-retoma-julgamentos-as-vesperas-dos-59-anos-da-ditadura.ghtml>. Acesso em: 27 abr. 2023.
- BARTOLOMEU, Anna Karina; VEIGA, Roberta. Um cinema de busca: rastro e aura no diário de Flávia. **Compós**, XXIII Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Pará, 27-30 mai. 2014. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/336240091_UM_CINEMA_DE_BUSCA_rastro_e_aura_no_diario_de_Flavia_FOR_A_FILM_OF_SEARCHING_trace_and_aura_in_Flavia%27s_diary. Acesso em: 23 out. 2022.

BARTOLOMEU, Anna Karina; VEIGA, Roberta; MAROTTA, Letícia. A ditadura militar “por” e “entre” mulheres: o cinema contra o apagamento histórico em Retratos de Identificação e Setenta. **Cadernos Benjaminianos**, Belo Horizonte, v. 15, n. 1, p. 103-130, 2019. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/15175>. Acesso em: 20 fev. 2023.

BARRENHA, Natalia Christofolletti. Herdeiros do exílio: memória e subjetividade em três documentários chilenos contemporâneos. **Doc On-line: Revista Digital de Cinema Documentário**, n. 15, dez. 2013, p. 195-231. Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/15/dossier_natalia_barrenha.pdf. Acesso em: 20 nov. 2022.

BEIGUELMAN, Giselle. Museu da Memória e dos Direitos Humanos, no Chile, é referência. **Jornal da USP**, [s. l.], 28 nov. 2019. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/museu-da-memoria-e-dos-direitos-humanos-no-chile-e-referencia/>. Acesso em: 28 jun. 2022.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLACK, Júlio. Curta de aluna da UFJF participa de festivais nacionais e internacionais. **Tribuna de Minas**, [s. l.], 17 dez. 2020. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/17-09-2020/curta-de-aluna-da-ufjf-participa-de-festivais-nacionais-e-internacionais.html>. Acesso em: 11 mai. 2022.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: Ensaios de Psicologia Social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018. 224 p.

BRANCO, Lúcia Castello; MACHADO, Maria Fernanda. A escrita de si nas praias de Agnès Varda. Dossiê Cinema e escritas de si. **Devires**, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 01-307, jul/dez 2017 – issn: 1679-8503 (impressa) / 2179-6483 (eletrônica). Disponível em: <https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-14-n-2-dossie-cinema-e-escritas-de-si/>. Acesso em: 29 jun. 2022.

BRUM, Liniane Haag. O documentário (auto)biográfico como arquivo da ditadura brasileira: em busca de um método. **Revista do Seta**, vol. 8, jul. 2018. Disponível em: <https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/seta/article/view/5873>. Acesso em: 23 out. 2022.

CANTINHO, M. J. Aby Warburg e Walter Benjamin: a legibilidade da memória. **História Revista**, Goiânia, v. 21, n. 2, p. 24-38, 2016. DOI: 10.5216/hr.v21i2.43380. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/historia/article/view/43380>. Acesso em: 18 out. 2020.

CANTINHO, Maria João. O voo suspenso do tempo: estudo sobre o conceito de imagem dialéctica na obra de Walter Benjamin. **Especulo: Revista de Estudios Literarios**, Madrid, v. 13, n. 39, p. 2-11, jul. 2008. Disponível em: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/imadiale.html>. Acesso em: 10 out. 2020.

CAPELATO, Daniela; COSTA, Petra; MOREIRA, João Salles. "A perspectiva da encenação em Elena". **Busca Filmes e Itaú Cultural**, [s. l.], 28 mai. 2013.. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VjnZo51Blx8>. Acesso em: 22 jun. 2022

CASTRO, Gabriel de Sousa. **As práticas fotográficas da arte como mediação crítica com o espaço construído**: a emergência do ordinário e os procedimentos ficcionais. Universidade Federal do Ceará, 2017. 110f. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/MMMD-AUVEXM/1/disserta__o_gabriel_castro.pdf. Acesso em: 30 jun. 2022.

CASTRO, João Paulo Macedo. Ritos da memória: trajetórias e experiências sobre a ditadura militar. **Mana: Estudos de Antropologia Social**, vol. 20 (1), p. 7-38, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-93132014000100001>. Acesso em: 20 nov. 2022.

CARVALHO, Bruno Leal. Museu no Chile é referência em Direitos Humanos na América Latina. **Café História – história feita com cliques**, [s. l.], 16 fev. 2021. Disponível em: <https://www.cafehistoria.com.br/chile-memoria-e-direitos-humanos/>. Acesso em: 28 jun. 2022.

COIMBRA, Rosicley Andrade. O trabalho de luto e a rasura da história em Mar Azul, de Paloma Vidal. **Miscelânea**, Assis, v. 28, p. 61-84, jul.-dez. 2020. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/1673>. Acesso em: 11 set. 2022.

Comissão começa a revisar pedidos de anistia negados em governo Bolsonaro. **CNN Brasil**, [s.l.], 30 mar. 2023. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/comissao-comeca-a-revisar-pedidos-de-anistia-negados-em-governo-bolsonaro/>. Acesso em: 27 abr. 2023.

Comissão da Verdade, criada para apurar crimes da ditadura militar, faz 10 anos. **CNN Brasil**, São Paulo, 16 mai. 2022. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/comissao-da-verdade-criada-para-apurar-crimes-da-ditadura-militar-faz-10-anos/>. Acesso em: 04 ago. 2022.

Confronto no federalismo brasileiro durante a pandemia aumenta riscos sanitários e ameaça a democracia, mostra pesquisa. Centro de Estudos Estratégicos da Fiocruz Antonio Ivo de Carvalho (CEE-Fiocruz), [s. l.], 04 fev. 2021. Disponível em: <https://cee.fiocruz.br/?q=Confronto-no-federalismo-brasileiro-durante-a-pandemia-aumenta-riscos-sanitarios-e-ameaca-a-democracia>. Acesso em: 03 jul. 2022.

CORREIA, Salatiel Soares. Cem Anos de Solidão, o livro que criou uma geração de leitores. **Revista Bula**, [s. l.], 02 jun. 2021. Disponível em: <https://www.revistabula.com/671-cem-anos-de-solidao-o-livro-que-criou-uma-geracao-de-leitores/>. Acesso em: 25 jun. 2022.

COSTA, Jean Carlos Pereira da. Notas Sobre Ficção e Documentário no Cinema Contemporâneo. In: **INTERCOM – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO**, 38., 2015, Rio de Janeiro. Anais [...]. 2015. p. 1-10. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-0869-1.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2020.

COSTA, Marcelo Henrique; CASTRO, Ricardo Vieiralves. Os filhos da causa: memórias de filhos de exilados do regime militar (1964-1985). **Trivium: Estudos Interdisciplinares**, ano VII, ed. 2, p. 188-216, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.18379/2176-4891.2015v2p.188>. Acesso em: 23 abr. 2023.

CRUZ, Helena Souza Neves Frade. Vida dentro de um melão: a experiência da criação e o documentário autobiográfico. **Revista Movimento**, n. 17, set. 2021. Disponível em: <https://sites.google.com/site/revimovi/edicoes-anteriores/17%C2%AA-edi%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 11 mai. 2022.

CRUZ, Patricia Mariz. Memórias de família: a construção da identidade e a ausência paterna em *Azul corvo*, de Adriana Lisboa, *Mar azul*, de Paloma Vidal, e *O inventário das coisas ausentes*, de Carola Saavedra. **Fórum de literatura brasileira contemporânea**, Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2009, p. 77-99. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/341546862_Memorias_de_familia_a_construcao_da_identidade_e_a_ausencia_paterna_em_Azul_corvo_de_Adriana_Lisboa_Mar_azul_de_Paloma_Vidal_e_O_inventario_das_coisas_ausentes_de_Carola_Saavedra. Acesso em: 20 set. 2022.

DE DORA, por Sara. Direção: Sara Antunes. Brasil, Mostra de Tiradentes, 2020. 1 vídeo (14 min).

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2 - A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018 (1ª Edição). 242 p.

DESLEMBRO. Direção: Flávia Castro. Paris, Rio de Janeiro, Globo Filmes, 2018. 1 vídeo (96 min).

“Diálogos na USP - Museus e Pesquisa, Bloco 1” (2019), debate entre Marcello Rollemberg, Carlos Roberto Brandão — diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC) e ex-presidente do Instituto Brasileiro de Museus, do Ministério da Cultura, e Solange Ferraz Lima — professora e diretora do Museu Paulista da USP. **Canal USP**, [S. l.], 22 mai. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LNLyJoSpHNg&t=225s>. Acesso em: 28 jun. 2022.

DIÁRIO de uma busca. Direção: Flávia Castro. Brasil, França, Les Films du Poisson, 2010. 1 vídeo (104 min).

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], p. 206-219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 10 out. 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017 (1ª Edição). 112 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O saber-movimento (o homem que falava com borboletas). Prefácio. In: MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

Documentário 'Fico te devendo uma carta sobre o Brasil' chega ao streaming. **Portal Folha de Pernambuco**, 12 nov. 2020. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/documentario-fico-te-devendo-uma-carta-sobre-o-brasil-chega-ao/161741/>. Acesso em: 23 abr. 2023

DUARTE, Júlia. Edifício São Pedro: do hotel luxuoso mais alto da orla ao cenário de abandono e depredação. **O Povo**, [S. l.], 20 ago. 2021. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/noticias/fortaleza/2021/08/20/edificio-sao-pedro-do-hotel-luxuoso-mais-alto-da-orla-ao-cenario-de-abandono-e-depredacao.html>. Acesso em: 19 mar. 2022.

Edifício São Pedro vai ser desapropriado para dar lugar a equipamento cultural em Fortaleza, diz governo. **G1 CE**, [S. l.], 17 mar. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2022/03/17/edificio-sao-pedro-vai-ser-desapropriado-para-dar-lugar-a-equipamento-cultural-em-fortaleza-diz-governo.ghtml>. Acesso em: 19 mar. 2022.

ELENA. Direção: Petra Costa. USA, Brasil, Tribeca Film Institute, 2012. 1 vídeo (82 min).

FELDMAN, Ilana. A escrita como mortalha, o cinema como lápide. **Revista Derivas Analíticas**, n. 15, jul. 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/50359175/A_escrita_como_mortalha_o_cinema_como_l%C3%A1pide_In_Derivas_anal%C3%ADticas_revista_de_Psican%C3%A1lise_e_Cultura_da_Escola_Brasileira_de_Psican%C3%A1lise_dossi%C3%AA_Pol%C3%ADticas_do_luto_n_15_julho_2021. Acesso em: 10 out. 2022.

FELDMAN, Ilana. **Narrar o trauma, escrever o luto e imaginar, apesar de tudo:** testemunho e autobiografia entre cinema e literatura. Pós-graduação em meios e processos audiovisuais, Universidade de São Paulo, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/36727806/Projeto_Narrar_o_trama_escrever_o_luto. Acesso em: 11 set. 2023.

FELDMAN, Ilana. Podem os personagens secundários falar? Posição feminina no documentário autobiográfico face à memória da ditadura militar no Brasil. **Alea**, Rio de Janeiro, vol. 20/2, p. 228-243, mai.-ago. 2018. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1590/1517-106X/2018202228243>. Acesso em: 20 out. 2022.

FERREIRA, Carolin Overhoff. Filme indisciplinar versus filme ensaio no cinema brasileiro: exemplos contemporâneos. **Universidade Federal de São Paulo**, 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/316911787_Filme_indisciplinar_versus_filme_ensai_o_no_cinema_brasileiro_exemplos_contemporaneos. Acesso em: 18 dez. 2022.

FICO te devendo uma carta sobre o Brasil. Direção: Carol Benjamin. Brasil, Canal Brasil, 2019. 1 vídeo (90 min).

FREITAS, Mayara dos Santos. **Antes de Virginia Woolf:** os diários de juventude e o início da construção de um olhar. Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-16122019-183410/pt-br.php>. Acesso em: 19 jun. 2022.

FURTADO, Ana Cristina Rodrigues. Ditadura militar, tortura, filhas e filhos: depoimentos sobre experiências traumáticas vividas durante a infância. **XI Encontro Regional Nordeste de História Oral**, Universidade Federal do Ceará, 9-12 mai. 2017. Disponível em: http://www.nordeste2017.historiaoral.org.br/resources/anais/7/1493996257_ARQUIVO_TextoIntegralparaAnais.pdf. Acesso em: 18 jan. 2023.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009 (2ª Edição). 224 p.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014 (1ª Edição). 272 p.

GOMES, Pedro Henrique. Terceiro ano de governo Bolsonaro é marcado por CPI, pandemia e ameaças à democracia. **G1 Globo**, Brasília, 31 dez. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2021/12/31/terceiro-ano-de-governo-bolsonaro-e-marcado-por-cpi-pandemia-e-ameacas-a-democracia.ghtml>. Acesso em: 03 jul. 2022.

GONÇALVES, Osmar (org). **Narrativas sensoriais** - Ensaios sobre cinema e arte contemporânea. São Paulo: Editora Circuito, 1ª ed., 2014. 272 p.

GUERCIO, Nayara; MONTORO, Tânia. Aquarius: um filme sobre memória, cidade e alma feminina. **Festival Internacional de Cinema de Arquitetura**, 2018, Brasília. Disponível em: https://www.academia.edu/37422410/Apresenta%C3%A7%C3%A3o_oral_AQUARIUS_um_filme_sobre_mem%C3%B3ria_cidade_e_alma_feminina_. Acesso em: 27 jun. 2022.

GUSMAN, Juliana. Os excessos de Elena: o ensaio e o devir mulher na obra de Petra Costa. **Novos Olhares**, v. 10, n. 1, jan-jun/2021, p. 78-87. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2021.180894>. Acesso em: 22 jun. 2022.

HIRSCH, Marianne. **The generation of postmemory**. Porter Institute for Poetics and Semiotics, Columbia University, 2008. Disponível em: http://historiaaudiovisual.weebly.com/uploads/1/7/7/4/17746215/hirsch_postmemory.pdf. Acesso em: 20 abr. 2023.

HEINEBERG, Ilana. Exílio da ditadura na ficção brasileira da geração pós-memorial: a perspectiva e a estética dos filhos. **Est. lit. bras. contemp.**, Brasília, n. 60, e 6006, 2020, p. 1-12. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018606>. Acesso em: 27 abr. 2023.

HEYNEMANN, Liliane. Paisagem e autobiografia em Agnès Varda: Visages, Villages e As praias. Dossiê Varda. **Alceu** (Revista de Comunicação, Cultura e Política), Departamento de Comunicação Social da PUC Rio, v. 21, n. 39, jul-dez, 2019. Acesso em: 29 jun. 2022.

HUAPAYA, Cesar. Montagem e Imagem como Paradigma. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 6, n. 1, p. 110-123, abr. 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/55196>. Acesso em: 10 out. 2020.

Incêndio na Cinemateca é resultado de descaso do governo, apontam senadores. **Agência Senado**, [S. l.], 30 jul. 2021. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2021/07/30/incendio-na-cinemateca-e-resultado-de-descaso-do-governo-apontam-senadores>. Acesso em: 03 jul. 2022.

Infância Roubada, Crianças atingidas pela Ditadura Militar no Brasil. Assembleia Legislativa, Comissão da Verdade do Estado de São Paulo. São Paulo: ALESP, 2014. 316 p. Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/20800_arquivo.pdf. Acesso em: 22 jul. 2022.

INSUELA, Julia Bianchi Reis. **Visões das mulheres militantes na luta armada:** repressão, imprensa e (auto)biografias (Brasil 1968/1971). Programa de pós-graduação em história, Universidade Federal Fluminense, 2011.

KANECO, Eduardo. Crítica. **Leitura Fílmica**, [S.l.], 1 abr. 2020. Disponível em: <https://leiturafilmica.com.br/deslembro/>. Acesso em: 11 abr. 2023.

KLEON, Austin. Why I keep a diary. **Austin Kleon**, [S. l.], 20 fev. 2018. Disponível em: <https://austinkleon.com/2018/02/20/what-is-the-point-of-keeping-a-diary/>. Acesso em: 25 jun. 2022.

KRENAK, Ailton. **Ideias Para Adiar O Fim Do Mundo.** Companhia das Letras, 2019. 71 p.

LE GOFF, Jacques. **História & memória.** São Paulo: Editora da Unicamp, 2013. 504 p.

LEITE, Isabel Cristina. O ato de lembrar a militância sob a ótica feminina: o caso do documentário Subversivos (2013). **A ditadura na tela**, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, p. 205-214, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: http://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/documentacao_e_divulgacao/doc_biblioteca/bibli_servicos_produtos/BibliotecaDigital/BibDigitalLivros/TodosOsLivros/A_ditadura_na_tela.pdf. Acesso em: 9 set. 2022.

LICHOTTI, Camille. Pandemia que embaralha o tempo. **Piauí**, [s. l.], 22 dez. 2021. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/pandemia-que-embaralha-o-tempo/>. Acesso em: 15 mar. 2022.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. 94 p.

LINS, Consuelo. Um passaporte húngaro, de Sandra Kogut: cinema político e intimidade. **Galáxia**, n. 7, abr. 2004, p. 76-84. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1363>. Acesso em: 02 jul. 2022.

LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em off. In: **16º Encontro Anual da Compós**, 2007, Curitiba. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2007. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2007/trabalhos/o-ensaio-no-documentario-e-a-qu-estao-da-narracao-em-off?lang=pt-br>. Acesso em: 23 out. 2022.

LINS, Consuelo; BLANK, Thais. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. **Significação:** Revista de Cultura Audiovisual, 2012, ano 39, n. 37, p. 52-74. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71254>. Acesso em: 9 set. 2022.

LISSOVSKY, Mauricio. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, [s.l.], v. 9, n. 2, p.305-322, ago. 2014. FapUNIFESP (SciELO). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1981-81222014000200004>. Acesso em: 10 out. 2020.

Luís Camnitzer: short stories. **Artishock**, [s. l.], 28 mar. 2017. Disponível em: <https://artishockrevista.com/2017/03/28/Luís-camnitzer-short-stories/>. Acesso em: 30 jun. 2022.

MARCON. Ainda - Sinto Muito #16. **Substack**, [s. l.], 10 jan. 2022. Disponível em: https://sintomuito.substack.com/p/ainda-sinto-muito-16?utm_source=substack&utm_medium=email&utm_content=share&s=r. Acesso em: 10 abr. 2022.

MARIGHELLA. Direção: Isa Grinspum Ferraz. Brasil, Haiku Filmes. 1 vídeo (100 min).

Marighella, de Isa Grinspum Ferraz. **É tudo verdade no Canal Brasil**, [s.l.], 5 mai. 2017. Disponível em: <http://etudoverdade.com.br/br/noticia/1738-ldquoMarighellardquo--de-Isa-Grinspum-Ferraz>. Acesso em: 23 abr. 2023.

MARTINS, Rodrigo. Callegari: “O projeto é o desmonte da educação pública”. **Carta Capital**, [s. l.], 15 mai. 2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/educacao/callegari-o-projeto-e-o-desmonte-da-educacao-publica/>. Acesso em: 03 jul. 2022.

MILANI, Robledo. Deslembro - Entrevista exclusiva com Flávia Castro. **Papo de Cinema**, Porto Alegre, 21 jun. 2019. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/deslembro-entrevista-exclusiva-com-flavia-castro/>. Acesso em: 03 jul. 2022.

MILANI, Robledo. Crítica - Os dias com ele. **Papo de Cinema**, [s.l.]. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/os-dias-com-ele/critica/>. Acesso em: 23 abr. 2023.

MIRANDA, André. **O Globo**, [s. l.], 23 ago. 2011. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/no-documentario-diario-de-uma-busca-flavia-castro-aposta-na-memoria-para-tratar-da-vida-do-militante-celso-afonso-castro-2691539>. Acesso em: 22 jul. 2022.

MOONEY, Angela Rodriguez. Ela se faz presente: Construindo subjetividades em Um passaporte húngaro, Elena e Os dias com ele. **Hispania**, v. 104, n. 2, jun. 2021, p. 227-239. DOI: <https://doi.org/10.1353/hpn.2021.0042>. Acesso em: 30 jun. 2022

MORAES, Bia. O fantasma de Natalia. **Plural Curitiba**, [S. l.], 14 out. 2021. Disponível em: <https://www.plural.jor.br/colunas/ordem-caotica/o-fantasma-de-natalia/>. Acesso em: 9 mai. 2022.

MOREIRA, Paulo. “A tão fina materia vida” en Deslembro de Flávia Castro. **El Pez y la Flecha** - Revista de Investigaciones Literarias, Universidad Veracruzana, vol. 2, n. 3, mai.-ago. 2022, p. 196-219. Disponível em:

<https://elpezylaflecha.uv.mx/index.php/elpezylaflecha/article/view/47>. Acesso em: 07 abr. 2023.

Morre aos 76 anos em São Paulo Marco Aurélio Garcia, ex-assessor de Lula e Dilma. **G1**, Brasília, 20 jul. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/morre-aos-76-anos-em-sao-paulo-marco-aurelio-garcia-e-x-assessor-de-lula-e-dilma.ghtml>. Acesso em: 22 jul. 2022.

Morre Iramaya Benjamin, fundadora de comitê pela anistia. OAB - Rio de Janeiro. **Jusbrasil**, [s.l.]. Disponível em: <https://oab-rj.jusbrasil.com.br/noticias/3155513/morre-iramaya-benjamin-fundadora-de-comite-pela-anistia>. Acesso em: 23 abr. 2023.

Mulheres, resistência e repressão. **Memórias da ditadura**. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/mulheres/>. Acesso em: 26 abr. 2023.

NASCIMENTO, Bárbara Manguiera. Violência de gênero durante o conflito armado colombiano: uma reflexão a partir das obras *A flor de piel* e *Fragmentos*, de Doris Salcedo. **ANPUH-Brasil**, 30º Simpósio Nacional de História. Recife, 2019. Disponível em: https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1565311085_ARQUIVO_artigofinalbarbaramanguiera.pdf. Acesso em: 28 jun. 2022.

NATALINO, Laís. Representações de um passado deslembado: a infância no exílio político nos filmes de Flávia Castro. *Diacrítica - Revista do Centro de Estudos Humanísticos*, vol. 35, n. 3, 2021, p. 108-125. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/367694949_Representacoes_de_um_passado_deslembado_A_infancia_no_exilio_politico_nos_filmes_de_Flavia_Castro. Acesso em: 12 abr. 2023.

NICHOLS, Bill. **A voz do documentário**. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Vol. 2. São Paulo: Editora Senac, 2005.

NORONHA, Danielle. Heloisa Passos, ABC, DAFB Fala Sobre O Filme *Deslembro*. **Associação Brasileira de Cinematografia**, [s.l.]. Disponível em: <https://abcine.org.br/site/heloisa-passos-abc-fala-sobre-o-filme-deslembro/>. Acesso em: 07 abr. 2023.

O ANO em que meus pais saíram de férias. Direção: Cao Hamburger. Brasil, Globo Filmes. 1 vídeo (104 min).

OLIVEIRA, Daniel. *Deslembro: memórias roubadas*. **Cinematório**, [s.l.], 19 jun. 2019. Disponível em: <https://www.cinematario.com.br/2019/06/critica-deslembro-flavia-castro/>. Acesso em: 11 abr. 2023.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada**. São Paulo: Estação Liberdade Ltda, 2003.

OS DIAS com ele. Direção: Maria Clara Escobar. Brasil, Filmes de Abril, 2014. 1 vídeo (105 min).

PAIVA, Vitor. Hilma af Klint, a pioneira da arte abstrata que previu a estética do futuro com seus quadros. **Hypeness**, [s. l.], 21 jan. 2022. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2021/11/hilma-af-klint-a-pioneira-da-arte-abstrata-que-previu-a-estetica-do-futuro-com-seus-quadros/>. Acesso em: 28 jun. 2022.

PASSARINHO, Nathalia. Dilma chora ao receber relatório final da Comissão da Verdade. **G1**, Brasília, 10 dez. 2014. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2014/12/dilma-chora-ao-receber-relatorio-final-da-comis-sao-da-verdade.html>. Acesso em: 23 abr. 2023.

PASSOS, Vanessa. Coluna Vanessa Passos: Roubar de si mesmo: a carta na manga do ficcionista. **O Povo**, [s. l.], 18 jun. 2022. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/vidaearte/2022/06/18/coluna-vanessa-passos-roubar-de-si-mesmo-a-carta-na-manga-do-ficcionista.html>. Acesso em: 18 jun. 2022.

PARENTE, Frederico Benevides. **Imagens volantes: pensamentos de montagem no cinema e no vídeo**. Universidade Federal do Ceará, 2006. Disponível em: <https://xdocs.com.br/doc/imagens-volantes-pensamentos-de-montagem-loxwk7g9renx>. Acesso em: 30 jun. 2022.

PAVAM, Walmir Barguil. A linguagem do amadurecimento em *Deslembro*, de Flávia Castro. **Avanca**, Capítulo I - Cinema - Arte, 2022, p. 245-249. Disponível em <https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/390/766>. Acesso em: 14 abr. 2023.

Pécora, Luísa. Flávia Castro sobre *Deslembro*: “Brasil não fez trabalho político de memória”. **Mulher no Cinema**, [S.l.], 20 jun. 2019. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/entrevistas/flavia-castro-retrata-passado-e-presente-em-deslembro-nao-houve-trabalho-politico-de-memoria-no-brasil/>. Acesso em: 05 abr. 2023.

PEREIRA, Filipe. Entrevista | Flavia Castro, diretora de *Deslembro*. **Vortex Cultural**, [s. l.], 19 nov. 2018). Disponível em: <https://vortexcultural.com.br/cinema/entrevista-flavia-castro-diretora-de-deslembro/>. Acesso em: 05 abr. 2023.

PINHEIRO, Luciana. A vida de Hilma af Klint. *As cores da Alma*. [s. l.] Disponível em: <https://www.hilmaafklintbiografia.com/hilmaafklint>. Acesso em: 28 jun. 2022.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Disponível em: https://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em 29 nov. 2021.

POPPE, Isabella Loureiro Khaled. **História, memória e utopia nos documentários em primeira pessoa das cineastas herdeiras do exílio**. Programa de pós-graduação em história, política e bens culturais, Fundação Getúlio Vargas, 2021. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/30658>. Acesso em: 9 set. 2022.

QUE BOM te ver viva. Direção: Lúcia Murat. Brasil, Taiga Filmes, 1989. 1 vídeo (110 min).

Que bom te ver viva. **Taiga Filmes e Video**, [s.l.]. Disponível em: <http://taigafilmes.com/site/filmes-realizados/quem-bom-te-ver-viva/>. Acesso em: 23 abr. 2023.

REINALDO, Gabriela. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância - sobre retrato, biografia e confissões. **Animus** - Revista Interamericana de Comunicação Midiática, v. 15, n. 29, 2016, p. 47 a 68.

REINALDO, Gabriela; REIS FILHO, Osmar Gonçalves dos. **WARBURG E BENJAMIN: o inacabamento e a montagem como métodos de conhecimento**. E-compós, [s. l.], v. 22, p.1-20, 25 out. 2019. E-compos. <http://dx.doi.org/10.30962/ec.1811>. [DOI: <https://doi.org/10.30962/ec.1811>]. Disponível em: <http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1811>. Acesso em: 10 out. 2020.

REZENDE, Carolina. O que será da Comissão de Anistia no novo governo Lula? **História da ditadura**, [s.l.], 19 jan. 2023. Disponível em: <https://www.historiadaditadura.com.br/post/o-que-sera-da-comissao-de-anistia-no-novo-governo-lula>. Acesso em: 27 abr. 2023.

RIOS, FÁBIO; “Memória coletiva e lembranças individuais a partir das perspectivas de Maurice Halbwachs, Michael Pollak e Beatriz Sarlo”. In: **Revista Intratextos**, 2013, vol 5, no1, p. 1-22. DOI: <http://dx.doi.org/10.12957/intratextos.2013.7102>. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intratextos/article/view/7102>. Acesso em: 29 nov. 2021.

RISTOW, Fabiano. Festival do Rio 2018: 'Deslembro', sobre sequelas da ditadura em filhos de exilados, abre competição. **O Globo** - Cultura, Rio de Janeiro, 03 nov. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/festival-do-rio-2018-deslembro-sobre-sequelas-da-ditadura-em-filhos-de-exilados-abre-competicao-23209105>. Acesso em: 05 abr. 2023.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584645/mod_resource/content/1/ROSSI%2C%20O%20passado%20a%20memoria%20e%20o%20esquecimento.pdf. Acesso em: 04 set. 2021.

RUSSO, Francisco. Entrevista exclusiva — Petra Costa fala sobre o documentário Elena. **Adoro Cinema**, [s. l.], 9 mai. 2013. (2013). Disponível em: <https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-102960/>. Acesso em: 22 jun. 2022.

Saiba mais sobre o poeta chileno Pablo Neruda. **G1 Mundo**, [s. l.], 23 set. 2013. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2013/09/saiba-mais-sobre-o-poeta-chileno-pablo-neruda.html#:~:text=Em%201948%2C%20Neruda%20foi%20exilado,e%20depois%20para%20a%20Europa>. Acesso em: 17 ago. 2022.

SALES, Roberta. Memória e o direito de esquecer. **Jornal da Unicamp**, 07. jun 2019. Disponível em:

<https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2019/06/07/memoria-e-o-direito-de-esquecer>. Acesso em: 22 mai. 2022.

SALLES, Cecília Almeida. Cultura é memória: construção da obra de arte. **CISC Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia** - Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia - São Paulo, julho/2006 n. 08.

SANGLARD, Fernanda; CRUZ, Lucia; GAGLIARDI, Juliana. Da comemoração à rememoração: retrotopia nos 55 anos do do golé de 1964 na cobertura da Folha e da Globo. Trabalho apresentado no XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2020. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2020/papers/da-comemoracao-a-rememoracao--retrotopia-nos-55-anos-do-golpe-de-1964-na-cobertura-da-folha-e-do-globo#>. Acesso em: 02 set. 2021.

SANTOS, Gabriela Chiva de Sá. A curva na estrada: questões de ficcionalidade em Aquarius. **Revista Scripta Alumni**, v. 19, jun. 2018. Seção Literatura, outras e outras mídias. DOI: 10.5935/1984-6614.20180002. Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/article/view/917>. Acesso em 30 jun. 2022.

SANTOS, Jéverton Soares dos. Notas Sobre o Problema da Memória em Bergson, Proust e Freud: a leitura dialética de Benjamin. In: **XI SEMANA DE FILOSOFIA**, 11., 2013, Porto Alegre. Anais. Porto Alegre: Pucrs, 2013. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/anais/semanadefilosofia/XI/13.pdf>. Acesso em: 10 out. 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. **Remate de Males**, Campinas, v. 26, n. 1, p. 31-45, 12 nov. 2012. Universidade Estadual de Campinas. <http://dx.doi.org/10.20396/remate.v26i1.8636053>. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636053>. Acesso em: 10 out. 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 27, n. 1, p. 49-60, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0103-6564D20150011>. Acesso em: 27 nov. 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. As utopias de Flusser. **Flusser Studies**, n. 15, mai. 2013. Disponível em: <https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/seligman-as-utopias-de-flusser.pdf>. Acesso em: 4 nov.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, vol. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 16 jan. 2023.

SELIPRANDY, Fernando. **Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul**. Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-25092018-125808/en.php>. Acesso em: 12 ago. 2022.

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos; MOUSINHO, Luiz Antonio. Um olhar sobre Elena: a encenação que se desdobra. **Doc On-line**, n. 19, mar. 2016, p. 5-21. DOI: 10.20287/doc.d19.dt1. Disponível em: http://doc.ubi.pt/19/dossier_1.pdf. Acesso em: 22 jun. 2022.

SILVA, Walkiria Oliveira. Construções de memórias da Ditadura Militar brasileira: entre o trauma e o esquecimento. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, Uberlândia, v. 23, n. 2, jul.-dez. 2010. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/download/7723/7155/45398>. Acesso em: 13 dez. 2022.

SOUZA, Maria Inês Dieuzeide Santos. O documentário performático e a política de uma subjetividade contemporânea. **Estudios sobre las Culturas Contemporáneas**, vol. XVIII, n. 36, 2012, p. 11-31. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4134055>. Acesso em: 02 jul. 2022.

SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. **Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964-1985) e na Argentina (1976-1983)**. Programa de pós-graduação em estudos comparados sobre as Américas do centro de pesquisa e pós-graduação sobre as Américas (CEPPAC), Universidade de Brasília, 2007. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/5339/1/Tese_Maria%20Luiza.pdf. Acesso em: 02 nov. 2022.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. **Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas**. 2010. Disponível em: <http://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/171>. Acesso em: 10 out. 2020.

TORRES, Lívia; RODRIGUES, Matheus; TOLEDO, Nathalia; ABREU, Ricardo; TELES, Lília. Incêndio de grandes proporções destrói o Museu Nacional, na Quinta da Boa Vista. **G1 Rio, GloboNews e TV Globo**, Rio de Janeiro, 02 set. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2018/09/02/incendio-atinge-a-quinta-da-boa-vista-rio.ghtml>. Acesso em: 03 jul. 2022.

VIANNA, Katiúscia. Festival do Rio 2018: Deslembro emociona o público ao retratar famílias afetadas pela ditadura. **Adoro Cinema**, [S.l.], 4 nov. 2018. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-144464/>. Acesso em: 11 abr. 2023.

VILLAÇA, Pablo. Deslembro. **Cinema em Cena - Críticas**, [S.l.], 22 jun. 2019. Disponível em: <https://cinemaemcena.com.br/critica/filme/8487/deslembro>. Acesso em: 05 abr. 2023.

VALEK, Aline. Um mês, duas cabeças. **Aline Valek**, [S. l.], 02 jan. 2021. Disponível em: <https://www.alinevalek.com.br/blog/2021/01/um-mes-duas-cabecas/>. Acesso em: 10 mai. 2022.

VEIGA, Roberta. O menor e o maior no cinema pessoal: Diário de uma busca, Elena e Mataram meu irmão. **E-compós**, Brasília, v. 17, n. 3, set./dez. 2014. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/324234197>. Acesso em: 10 out. 2022.

VELHO, Ana Paula Machado. A SEMIÓTICA DA CULTURA: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação. **Revista de Estudos da Comunicação**, Curitiba, v.

10, n. 23, p. 249-257, 13 nov. 2009. Pontifícia Universidade Católica do Paraná - PUCPR. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.7213/rec.v10i23.22315>. Acesso em: 06 ago. 2021.

VIVAS, Fernanda; FALCÃO, Márcio; MATOSO, Filipi. Ministro do STF proíbe governo federal de derrubar decisões de estados e municípios sobre isolamento. **TV Globo e G1**, Brasília, 08 abr. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/04/08/governo-federal-nao-pode-derrubar-decisoes-de-estados-e-municipios-sobre-isolamento-decide-ministro-do-stf.ghtml>. Acesso em: 03 jul. 2022.

VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento. **Augusto Guzzo Revista Acadêmica**, São Paulo, n. 6, p. 14-18, mai. 2003. Disponível em: http://fics.edu.br/index.php/augusto_guzzo/article/view/57. Acesso em: 25 nov. 2020.

Tombamento do Edifício São Pedro é cancelado pela Prefeitura de Fortaleza. **G1 CE**, [s. l.], 19 ago. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2021/08/19/tombamento-do-edificio-sao-pedro-e-cancelado-pela-prefeitura-de-fortaleza.ghtml>. Acesso em: 19 mar. 2022.

TORRADO, Santiago. Las armas de las FARC se funden en un “contramonumento” de Doris Salcedo. **El País**, [s. l.], 11 dez. 2018. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2018/12/11/actualidad/1544492165_142263.html. Acesso em: 28 jun. 2022.

WILLIAMS, Richard. Agnès Varda: 'Memory is like sand in my hand'. **The Guardian**, [s. l.], 24 set. 2009. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2009/sep/24/agnes-vara-beaches-of-agnes>. Acesso em: 29 jun. 2022.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. A ditadura brasileira em obras de autoria feminina. **Nonada: Letras em Revista**, vol. 1, n. 22, mai.-set. 2014. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5124/512451668008.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2023.