***Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro**

Bárbara Framil[1]

Diário de uma busca acompanha a trajetória de Flávia Castro para preencher uma lacuna na sua história pessoal. Seu pai, Celso Castro, ex-militante perseguido pela ditadura, morreu no Brasil após a anistia em condições estranhas. A versão oficial da polícia foi a de que Celso e seu amigo, Nestor Herédia, haviam invadido o apartamento de um imigrante alemão para assaltá-lo e, após terem sido encurralados pelos policiais, teriam cometido suicídio. A explicação, todavia, nunca foi satisfatória para Flávia e a elucidação do caso se manteve como um mistério para ela. Isso leva a diretora a retomar as investigações do caso, mas sua busca se amplia para outras questões, relacionadas à sua infância conturbada no exílio. A partir de uma jornada de rememoração, ela pode se reconciliar com o seu passado e dividir com o público uma visão do exílio pautada pelo olhar dos filhos dos militantes.

No seminário "Encontros com o Exílio"[2], Flávia proferiu uma palestra na qual expôs a sua opinião sobre a situação dos filhos de militantes exilados, com o título "O exílio invisível das crianças". Segundo ela, "falar das crianças que acompanharam os pais que lutaram contra a ditadura para fora do Brasil é falar de um exílio invisível, sobre o qual ainda foram colocadas poucas imagens ou palavras." Em nove anos de exílio, Flávia passou por cinco países e morou em quinze casas diferentes. Ao longo desse período, precisava seguir regras que nem sempre entendia, policiar as suas palavras e ações, além de ter se privado de muitas coisas, como as amizades, que não tinha tempo de cultivar, e a escola, que por um certo tempo não pôde frequentar. O filme concede o protagonismo a esse olhar de quem foi personagem secundário nas histórias da luta contra a ditadura, mas que não foi necessariamente menos afetado por ela.

Pode-se afirmar que se trata de uma obra em primeira pessoa, cujo ponto de vista é o da diretora, a qual compartilha sua intimidade numa tentativa de responder às suas próprias perguntas. Essa posição pode ser exemplificada nas legendas que a diretora

---

[1] Este estudo faz parte do projeto de pesquisa A história e a memória individual no documentário brasileiro: Um estudo de *Que bom te ver viva*, *Diário de uma busca* e *Os dias com ele*, CNPq, Bolsa PIBIC Edital 2014/2015, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin.

[2] Palestra "O exílio invisível das crianças" proferida por Flávia Castro, na Biblioteca Nacional em 05 de dezembro de 2013, durante o seminário "Encontros com o Exílio". Disponível em: http://www.brasilpost.com.br/flavia-castro/o-exilio-invisivel-das-criancas_b_5052309.html. Acesso: 20/11/2014

utiliza para nomear aqueles que aparecem na obra. Na legenda de sua mãe, Sandra, o nome dela é seguido primeiramente de “minha mãe”, antes de ser substituído por um texto que explica as atividades de militância dela. Curiosamente, nas legendas que mostram a diretora quando criança, ao invés de “Eu”, tem-se “Flávia”. A proposta da obra parte de uma tentativa da diretora de reatar-se com seu próprio passado, o que pode indicar um distanciamento inicial dela com a figura que ela foi quando mais nova. Distanciamento esse que, a partir do filme, ela tenta diminuir.

Assim, o ponto de vista do filme é dividido entre a Flávia adulta, que anseia pelas memórias de sua infância e de seu pai, e a Flávia criança, que vê com um olhar lúdico o mundo complicado dos adultos. A Flávia adulta se expõe no filme, colocando-se diante da câmera, em cenas nas quais conversa com familiares e amigos, investigando o caso de seu pai ou revisitando lugares importantes na sua vida. Sua postura parece desconfortável nessa posição, muito menos desembaraçada do que as pessoas com quem interage, como a mãe, Sandra, e o irmão, Joca, que não parecem intimidados pela presença da câmera. Em contraste a isso, a narração da Flávia no papel de criança é solta e fluida, colorindo com interpretações infantis até mesmo momentos sombrios.

A busca de Flávia passa pela utilização de muitos recursos, que ao mesmo tempo estimulam sua investigação e reflexão pessoal e expõem detalhes de sua vida dentro da narrativa fílmica. Ela faz uso de entrevistas, do retorno a lugares marcantes de sua vida, de material de arquivo fílmico, de recortes de jornal e de uma rememoração íntima por meio da voz *over*. As entrevistas são realizadas com parentes, amigos da família e pessoas que apresentam informações sobre o caso de seu pai. O tom de intimidade nessas entrevistas muda de acordo com quem Flávia interage. Algumas apresentam um caráter mais formal, enquanto outras se assemelham a conversas descontraídas, mas a posição distanciada de Flávia raramente muda. No espaço diegético, a diretora mais escuta do que fala, suas perguntas são raras e ela não incita conflitos. É só com seu irmão Joca que Flávia articula uma discussão mais efetiva. Embora o filme se desenvolva a partir do ponto de vista da diretora, a conversa entre ela e o irmão se encontra em diversos momentos da obra, de modo que o olhar dele também ganha importância na rememoração. As perspectivas dos dois se confrontam, em especial quanto à figura do pai, de quem Joca parece ter uma visão mais negativa do que a irmã, uma vez que parece acreditar mais que ela na versão oficial dada para a morte de Celso. Além disso, os dois discutem sobre o modo de fazer o documentário, o que gera um

lado reflexivo no filme. Ele se contrapõe aos métodos de Flávia, que, para ele, não são eficazes e não trarão respostas. Nesse momento, a diretora se impõe, "eu não estou fazendo uma investigação policial, eu estou fazendo um filme". A postura de Flávia quanto à construção de sua busca no filme demonstra uma concepção semelhante à que apontam Andréa França Martins e Patricia Machado:

> "As imagens de arquivo, como os testemunhos, não devem ser entendidos como provas para validar ou contradizer um saber histórico, ao contrário; ao reconhecermos neles suas fragilidades e lacunas, ao aceitarmos o que não é evidente e/ou intencional, podemos fazer uma história descontínua, uma história que desarranja as representações que os acontecimentos produzem em nós."[3]

Flávia também trabalha com entrevistas nesse processo de esclarecimento da morte de seu pai. Nas suas entrevistas com oficiais ligados ao caso, ao invés de tentar encontrar respostas a partir de fragmentos de informações, Flávia aponta as contradições da história: o policial que se esquiva das perguntas e fala que alguns casos ficam no "terreno das hipóteses", o jornalista que afirma ter recebido ordens para parar de noticiar o caso, o legista que observa a incoerência de um suicídio a partir do laudo médico. Dentro do documentário, as contradições só fomentam o enigma, criam mais perguntas que não podem ser respondidas. Até o fim, pouco se conclui quanto ao mistério da morte de Celso. A maior conclusão a que se chega é que a sua vida – e a maneira como ele tocou a vida de Flávia – é muito mais importante do que a sua morte. Com observa Fernando Seliprandy Fernandes:

> "Se a dúvida sobre essa morte é o ponto de partida do documentário, a resposta sobre ela não é o ponto de chegada. Mais do que um desenlace em que, como nos thrillers policiais, todas as pontas se amarram no final, em Diário de uma busca interessa à diretora registrar exatamente isso, a busca."[4]

Outra estratégia utilizada é o retorno da diretora aos cenários de sua infância, às vezes acompanhada de familiares, o que permite que as memórias suscitadas nesses espaços preencham o filme. As imagens que Flávia encontra servem de material para a rememoração dela, que explora planos dos lugares no presente enquanto narra suas lembranças do passado. Em uma dessas cenas, Flávia e a mãe retornam à primeira casa em que viveram no Chile. Os donos da casa, que a haviam alugado para Sandra e Celso,

---

[3] MARTINS, Andréa França; MACHADO, Patricia. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da Ditadura. *XXIII Encontro Anual da Compós*, Pará: Universidade Federal do Pará, maio 2014. p. 8

[4] FERNANDES, Fernando Seliprandy. O monumental e o íntimo: dimensões da memória da resistência no documentário brasileiro recente. *Est. Hist*., Rio de Janeiro, v. 26, n. 51, jan./jun. 2013. p. 83

são muito receptivos e permitem que elas visitem o lugar. Eles perguntam sobre o documentário e um deles, interessado, indaga se o pai de Flávia era uma pessoa importante. A diretora imediatamente responde: “Para mim, sim”. Ao invés de contar a relevância que seu pai tem para o coletivo, ela ressalta a importância dele em sua intimidade. Na obra, assim como Sandra é “mãe” antes de ser “ex-militante”, Celso é pai de Flávia antes de qualquer outra coisa.

O material de arquivo pessoal de Flávia é importantíssimo ao longo da obra. No início da trajetória de Celso, o filme apresenta o álbum de fotos da sua família, o que já introduz a proposta de compartilhamento de uma memória íntima. Outras fotos continuam a aparecer, acompanhando o avanço cronológico da narrativa fílmica. As fotos mostram momentos de alegria da família, as brincadeiras de Joca e Flávia, as pessoas que passaram pela vida deles, etc. Elas também funcionam como contextualizações de fases da vida de Flávia, sendo utilizadas junto do som e da narração para apresentar as principais sensações que a diretora associa a determinados períodos. Mas se as fotos compartilhadas são um convite para adentrar à memória íntima da diretora, os recortes de jornal mostram como sua intimidade foi levada ao público sem sua permissão. A morte violenta e repentina de seu pai, evento traumático para ela e sua família, foi muito noticiada em Porto Alegre, gerando muita polêmica e repercussão. Os recortes que Flávia usa em sua investigação são mostrados com frieza, sem a intimidade presentes nas fotos. Os recortes fazem parte de uma história que não é a de seu pai, tampouco a dela, mas que ofuscaram todo o resto. Segundo Anna Karina Bartolomeu e Roberta Veiga, “À violência da morte do pai, vem se somar a violência do arquivo, que reserva a ela um certo lugar: o do fato policial, noticiado nas manchetes dos jornais que também vemos se suceder na tela.”[5]

Algumas fotos expostas na tela para o público aparecem posteriormente nas mãos de Flávia, numa relação mais íntima.

[5] BARTOLOMEU, Anna Karina; VEIGA, Roberta. Um cinema de busca: rastro e aura no diário de Flávia. *XXIII Encontro Anual da Compós*, Pará: Universidade Federal do Pará, maio 2014. p. 7

No espaço da rememoração íntima, Flávia realiza um trabalho que se assemelha ao ficcional, com a recriação de momentos de sua trajetória e a evocação de sensações a partir da imagem, do som e da narração. Suas memórias são trabalhadas no filme a partir de fragmentos, como se representassem a forma como um adulto se lembra da infância. As informações concretas podem se tornar nebulosas, mas alguns momentos se tornam marcantes, sentimentos se arraigam ao julgamento e os pensamentos podem ser mais importantes do que as palavras ditas. *Diário de uma busca* trabalha esses fragmentos marcantes, essas imagens e sons que imediatamente evocam sensações de momentos passados. Para Bartolomeu e Veiga, "a força dessas imagens está entre o onírico e o lúdico, a imaginação e a memória, já que parecem ser feitas de uma matéria tão porosa quanto aquelas que forjam as construções visuais da mente, do pensamento, do sonho, da rememoração".[6]

A imagem da janela aberta com vista para outro prédio se torna presente quando o tempo fílmico trata dos anos de Flávia na Argentina. Em contra-*plongée*, ela parece vista pelos olhos de uma criança. De todos os detalhes do apartamento em que a menina Flávia morou em Buenos Aires, talvez o que mais lhe chamasse atenção fosse uma janela – de seu quarto, quem sabe -, sua brecha para o mundo exterior, em um período em que se sentia muito presa, vivendo escondida e sem poder ir para a escola. Na fuga da Argentina para o Chile, a imagem traz o plano subjetivo de alguém no banco traseiro de um carro, que vê a pessoa no volante, enquanto as janelas mostram a noite. A imagem é escura, o enquadramento usa os bancos como uma moldura, e a visão é limitada. Teria essa imagem perseguido os pesadelos da menina, a tensão na voz do pai, a impossibilidade de ver o que acontecia de seu banco, o medo do perigo que lhe era pouco explicado? Essas cenas são criadas no presente, mas evocam memórias e sensações da diretora. Não se pode afirmar com certeza que se tratam dos mesmos lugares por onde ela passou, nem que essas imagens sejam de fato as mais marcantes de sua infância, mas, dentro do universo fílmico, associadas à narração, elas ganham força e fazem com que o espectador mergulhe nas memórias de Flávia.

[6] Idem, ibidem, p. 10

Enquanto a narração descreve a fuga da família para o Chile, a câmera parece assumir o olhar da criança Flávia no banco traseiro.

O som também se torna essencial nesse papel, de forma que, em alguns momentos, a música passa sensações de uma maneira que a narração não seria capaz de transmitir. Quando Flávia e Joca estão no Chile junto de seus pais, uma sequência de fotos deles crianças é acompanhada da música "*Salta, Salta, Pequeña Langosta*", de Rubén Mattos, um cantor que se tornou popular nos anos 70 na televisão argentina. Pode-se deduzir que para a diretora essa seja uma música emblemática daqueles anos e de sua meninice. Essa associação particular da diretora – e de outras pessoas que viveram no mesmo lugar e período -, é transmitida até para o público que não tem o menor conhecimento da música em questão. O tom descontraído e infantil cria a ideia da inocência da infância, de um tempo em que Flávia e o irmão tinham pouca consciência do que ocorria à volta deles e do que o exílio representava.

Por meio da voz *over*, Flávia tem maior liberdade para verbalizar os pensamentos de uma criança no exílio. A locução é feita no presente, mas ela se coloca na posição da criança que foi um dia e declama textos com um tom literário, que encontram poesia nos sonhos e preocupações infantis. Diante dos ideais revolucionários dos adultos que a rodeavam, os problemas da menina podiam parecer banais, mas na obra eles são compartilhados sem ressalvas, sem medo do "shh" de repreensão que poderia ouvir. Esse olhar infantil destoa das lutas e das perdas presentes na trajetória, o que ressalta ainda mais as privações que Flávia – e outras crianças que viveram o exílio – sofreu ao longo desses anos. Os desejos da menina podiam ser o de tantas outras crianças: a vontade de ir à escola, de ter amigos, de receber atenção, de brincar. Quando fogem às pressas do Chile, o maior pesar da menina é o caderno de desenhos que fica para trás. Quando se refugiam na Embaixada Argentina, sua indignação é com a família

equatoriana que furava as filas do almoço. No meio de todo o horror, Flávia ainda é uma criança. A aproximação ao ordinário cria uma maior sensação de empatia, aproxima o espectador de uma infância que tem semelhanças com a sua, e ressalta a injustiça das diferenças.

França e Machado observam que "é na montagem que as cartas escritas pelo pai para a família, e lidas pela filha Flávia ou pelo filho Joca, transformam-se em palavras espectrais que vagueiam errantes por entre cidades, ruas e tempos."[7]A voz *over* presente no filme se alterna entre narrações de Flávia e a leitura das cartas de Celso, quase sempre feitas por Joca. As imagens que acompanham as narrações são, em geral, cenas desertas, apenas com elementos associados à sua infância, quase sem movimentos. Quando Flávia narra como brincava de "reuniões" com Joca, imitando os termos e as regras usadas pelos adultos, na tela tem-se a imagem de soldadinhos de plástico enfileirados em uma janela. A imagem continua parada, e a câmera se aproxima a cada corte. A leitura das cartas, por sua vez, é acompanhada por imagens em movimento, em geral de dentro de veículos, que mostram a paisagem passando. Esse contraste pode representar a diferença da situação do exílio para a criança e para o adulto. Para as crianças, sem grandes lembranças da terra natal, cada novo lugar é um novo lar. Elas querem criar raízes, encontrar um lugar que seja delas. Os adultos, por outro lado, reconhecem no exílio uma situação momentânea, lugares de passagem. No plano pessoal, também se pode interpretar esse movimento como a maneira que a própria Flávia via e ainda vê seu pai. Uma figura sempre em movimento e, que, agora, ela tenta enxergar e compreender, mas passa rápido demais por ela, antes que ela possa segurá-lo.

Guerra e brincadeira se confundem na infância da diretora e de seu irmão.

[7] MARTINS, Andréa França; MACHADO, Patricia, *op. cit.*, p. 223

A partir desses recursos, Flávia é capaz de dividir a sua rememoração íntima com o público. Suas memórias pessoais e as sensações que elas evocam são transmitidas pelas imagens e pelos sons, permitindo que ultrapassem o campo pessoal para serem dividas com o coletivo. Os eventos que Flávia e sua família vivenciaram são exemplos de experiências pelas quais muitos outros passaram nos anos da ditadura do Brasil. "O filme evidencia assim o caráter lacunar e transformador da memória que narra não o que viveu, mas histórias, sobrevivências e sensações de uma época."[8] Dessa forma, ao reivindicar sua história, ela reivindica também a história do Brasil. Sua visão, todavia, é de uma história marcada por um sentimento de derrota. Para Celso, voltar ao Brasil com a anistia era um símbolo da derrota da esquerda, do fim da possibilidade da revolução. Para a Flávia adolescente, voltar para o Brasil era retornar a um país que nunca fora dela e abandonar uma vida que ela tinha construído na França. O filme mostra um vídeo de uma entrevista feita com Flávia para o jornalista Roberto d'Ávila, pouco antes de ela retornar ao Brasil. No vídeo, a menina de 14 anos tem total segurança ao afirmar que não deseja voltar à sua terra natal. Segundo a diretora, "a volta ao Brasil dos pais é mais um exílio para os filhos"[9]. Em relatos de outras pessoas que passaram por experiências semelhantes às dela, ela encontrou opiniões muito parecidas, "fica clara a complexidade que é se adaptar num país que não se conhece e que te dizem que é o teu".[10]

Joca assume a voz do pai na leitura das cartas. Na cena final, parece assumi-lo também no plano da imagem.

[8] Idem, ibidem, p. 223

[9] Palestra "O exílio invisível das crianças" proferida por Flávia Castro, na Biblioteca Nacional em 05 de dezembro de 2013, durante o seminário "Encontros com o Exílio". Disponível em: http://www.brasilpost.com.br/flavia-castro/o-exilio-invisivel-das-criancas_b_5052309.html Acesso: 20/11/2014

[10] *Idem, ibidem.*

Embora a questão da morte de Celso permeie toda a obra, quando o tempo fílmico da rememoração alcança o momento da morte, o filme assume um clima de pesar. Em meio à derrota da esquerda brasileira, apresenta-se a derrota pessoal de Celso, que não consegue se readaptar ao Brasil e perde as esperanças nas suas capacidades de envolver-se com a política. Representado como um homem carinhoso, alegre e idealista, o caminho de Celso o transforma em alguém triste, desesperançoso e amargo. Em sua última carta, a leitura é alternada por Flávia e Joca. Antes de ler a carta para um amigo de seu pai, Flávia lhe pergunta "se eu te ler um trechinho de uma carta, tu aguenta"? A diretora lê a carta destinada para ela, em que o pai conta sua dificuldade de readaptação, suas desesperanças e suas angústias. Quando chega ao pedaço em que seu pai conta que se transformou em um "cara amargo", Flávia se emociona e não consegue terminar. Em voz *over*, Joca retoma a leitura da carta. Em quadro, o irmão da diretora parece assumir o papel do pai, devido à sua semelhança com ele e ao hábito de fumar cigarros. Em silêncio, com o olhar perdido e sozinho no quadro, Joca parece ilustrar as palavras da carta, a solidão e a amargura que acompanharam o fim da vida de seu pai. Joca e Flávia se separam sem se despedir. Flávia fica sozinha no quadro, de pé. Todavia, o final do filme é aberto, sem uma mensagem de derrota. Como aponta Fernandes:

> "Mas a memória do fracasso do projeto histórico coletivo não serve à negação ou mesmo à desqualificação do engajamento do pai. A filha não se entrega à melancolia que vitimou Celso Castro, ela parece concluir o trabalho de luto com *Diário de uma busca*." [11]

No fim da carta, as palavras de Celso retomam a proposta do filme: "se hoje me sinto fraco, não quer dizer que nunca tenha sido forte." *Diário de uma busca* parte de uma morte para entoar a vida. A história de Flávia e de Celso não se resume a um evento, não pode ser resolvida pela solução de um mistério. A partir de sua busca, Flávia é capaz de reivindicar seu passado para si ao mesmo tempo em que o compartilha com o coletivo.

Bibliografia

BARTOLOMEU, Anna Karina; VEIGA, Roberta. Um cinema de busca: rastro e aura no diário de Flávia. *XXIII Encontro Anual da Compós*, Pará: Universidade Federal do Pará, maio 2014. p. 7

[11] FERNANDES, Fernando Seliprandy, *op. cit.*, p. 65

FERNANDES, Fernando Seliprandy. O monumental e o íntimo: dimensões da memória da resistência no documentário brasileiro recente. *Est. Hist*., Rio de Janeiro, v. 26, n. 51, jan./jun. 2013.

MARTINS, Andréa França; MACHADO, Patricia. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da Ditadura. *XXIII Encontro Anual da Compós*, Pará: Universidade Federal do Pará, maio 2014.