



**O EXÍLIO NAS PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS BRASILEIRAS:  
UMA ANÁLISE DO FILME DIÁRIO DE UMA BUSCA,  
DE FLÁVIA CASTRO**  
*EXILE IN BRAZILIAN CINEMATOGRAPHIC PRODUCTIONS:  
AN ANALYSIS OF THE FILM DIARIO DE UMA BUSCA,  
BY FLAVIA CASTRO*

Rafael Henrique Pimentel LOBATO<sup>1</sup>  

Ladyana dos Santos LOBATO<sup>2</sup>  

**RESUMO:** O presente trabalho analisa aspectos referentes à experiência do exílio vivenciada por militantes políticos perseguidos durante a Ditadura Militar, ocorrida no Brasil, no período de 1964 a 1985, e os reflexos dessa experiência nas produções cinematográficas brasileiras. Para isso, tomamos como objeto de estudos o filme *Diário de uma busca*, lançado no Brasil no ano de 2010, dirigido e protagonizado por Flávia Castro, filha de Celso Castro, militante encontrado morto dentro do apartamento de um ex-oficial nazista, em 1984. Desse modo, trabalhamos com Cinema e Ditadura e sua relação com os conceitos de Filme-Testemunho (Gutfreind, 2011) e Cinema de Busca (Bartolomeu; Veiga, 2014). Este trabalho justifica-se pela necessidade de entendermos como se estabeleceram as artes, em especial a cinematográfica, após o término da ditadura e como esta pode ser utilizada como objeto de resistência. Como resultado principal evidenciamos, neste artigo, a forma como as crianças foram atingidas pela matéria histórica e a importância do cinema de busca na constituição da memória da segunda geração.

**Palavras-chave:** Ditadura Militar. Exílio. Cinema. Testemunho. Memória.

**ABSTRACT:** This work analyzes aspects relating to the experience of exile experienced by political activists persecuted during the Military Dictatorship, which occurred in Brazil, from 1964 to 1985, and the reflections of this experience in Brazilian cinematographic productions. To do this, we took as our object of study the film *Diary of a Quest*, released in Brazil in 2010, directed and starring Flávia Castro, daughter of Celso Castro, a militant found dead inside the apartment of a former Nazi officer in 1984. In this way, we work with Cinema and Dictatorship and their relationship with the concepts of Testimony Film (Gutfreind, 2011) and Search Cinema (Bartolomeu; Veiga, 2014). This work is justified by the need to understand how the arts, especially cinema, were established after the end of the dictatorship and how it can be used as an object of resistance. As a main result, we highlight, in this article, the way in which children were affected by historical material and the importance of search cinema in the constitution of the memory of the second generation.

**Keywords:** Military dictatorship. Exile. Movie theater. A testimony. Memory.

<sup>1</sup> Discente de Graduação em Letras – Língua Portuguesa, Faculdade de Ciências da Linguagem (FACL). Campus Universitário de Abaetetuba (CUBT). E-mail: rafael.lobato@abaetetuba.ufpa.br.

<sup>2</sup> Doutora em Letras/Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Pará. E-mail: ladyanasl@ufpa.br.

## **Introdução**

O regime militar, no Brasil, foi um período de autoritarismo intenso que ocorreu de 1964 a 1985 e foi fortemente marcado por restrições às liberdades civis, censura, perseguição política e violações dos direitos humanos. Durante esse período, os militares assumiram o controle do país, suprimindo movimentos políticos, impossibilitando debates e diálogos. O período do regime militar ficou marcado não apenas pelos excessos de poder e repressão, mas, também, pela trágica ocorrência de mortes e desaparecimentos de militantes políticos. Mesmo após o fim do regime e a redemocratização do país em 1985, muitos dos corpos desses militantes permanecem inalcançáveis até os dias atuais.

Além de tudo, esse momento da história brasileira foi marcado pelo exílio daqueles que desejavam reconstituir a democracia. Essa expatriação forçada pela qual esses militantes passaram configura uma das piores violências daquela época, sofrida não apenas pelos adultos que militaram durante o regime, mas também por seus filhos, crianças que na época não foram poupadas dos abusos de poder que a mão de ferro do Estado militar representava. É nesse contexto que Rollemberg (2007) problematiza que as crianças, assim como os adultos, foram exiladas, pois acompanharam seus pais nas viagens para os países de exílio.

Ao deixarem o Brasil, essas famílias tinham diversos países como destino, incluindo a Argentina, o Chile, a França e a Bélgica, por vezes passando por mais de um deles. O sofrimento das crianças era iminente, pois, na maioria dos casos, já haviam se adaptado ao português brasileiro como língua materna. Sendo assim, tanto neste caso como em qualquer outra língua, uma readaptação linguística tão brusca era extremamente dificultosa. Dependendo do destino, teriam que se readaptar ao espanhol, ao francês ou a outros idiomas. Com a anistia, era comum ver jovens retornarem ao Brasil falando dois idiomas ou mais.

Uma vez em solo estrangeiro, era inevitável comunicar-se com os vizinhos, com a atendente no caixa do mercado ou na farmácia. No entanto, o preconceito era bastante comum. As famílias frequentemente eram vistas com desprezo por pessoas que presumiam tratar-se de brasileiros exilados e que consideravam os noticiários sobre a realidade que o Brasil vivia na época.

Para as crianças, a dor residia em não poder se comunicar abertamente com os colegas na escola. Em alguns casos, não podiam revelar seu verdadeiro nome ou eram obrigadas a permanecer em silêncio quando questionadas sobre a profissão dos pais. Tudo isso contribuiu para um misto de questionamentos e traumas que perdurariam ao longo de suas vidas. Para essas crianças, em muitos

casos, somente anos após o término do regime e o arrefecimento das tensões tornou-se viável buscar maneiras de contar suas histórias e acalantar suas almas destruídas.

Desse modo, as artes, especialmente a sétima, que é o cinema, desempenham um papel crucial ao apresentar uma perspectiva única ao público sobre o que de fato ocorreu durante esse período violento. Nesse contexto, tomamos como objeto o filme *Diário de uma busca*, lançado em 2010, dirigido e protagonizado por Flávia Castro, uma cineasta brasileira contemporânea que passou a infância no exílio com sua família devido ao fato de seus pais, Celso Castro e Sandra Macedo, serem ferrenhos militantes de esquerda durante o regime militar.

Em 1971, com apenas cinco anos de idade, Flávia, acompanhada de seu irmão Joca, seguiu para o Chile, onde seus pais, então militantes do Partido Operário Comunista (P.O.C.), buscaram refúgio para escapar da prisão no Brasil. Além do Chile, a família teve que se refugiar na Argentina, na Bélgica e na França, antes de eventualmente retornar ao Brasil, em 1979, através do “perdão” concedido pelos militares aos exilados, por meio da lei da anistia.

Para o pai de Flávia, a volta ao Brasil representou a pior de todas as derrotas desde o início da ditadura. Nas palavras de Celso, em uma carta divulgada no filme *Diário de uma busca*, o retorno ao Brasil naquele momento ocorreu porque o movimento militante, ainda ativo mesmo durante o exílio, tinha sido derrotado.

Em 1984, Celso Castro cometeu suicídio (hipótese divulgada na época). Segundo a polícia, ele estava supostamente envolvido em um assalto a um apartamento no bairro dos Moinhos de Vento, em Porto Alegre, acompanhado de seu parceiro Nelson Heredia, que também faleceu no local. O proprietário do apartamento era o alemão Rudolf Goldbeck, posteriormente acusado de ser um oficial do partido nazista refugiado no Brasil. Os policiais que atenderam à ocorrência do suposto assalto afirmaram que, ao perceberem que o cerco se fechava ao redor do apartamento, tanto Celso quanto Nelson decidiram tirar suas próprias vidas no local.

O incidente ganhou grande notoriedade na época e permanece como uma incógnita até os dias atuais. Por um lado, a polícia considera o caso encerrado com base nos supostos dados apresentados acima; por outro, a família alega que Celso Castro não tinha a menor pretensão a assaltante. Segundo eles, o *Assalto nos Moinhos de Vento*, como ficou conhecido o caso na época, não passou de uma trama das autoridades para dar fim à vida de um antigo militante que conduziria uma investigação naquele apartamento.

A morte de Celso foi o ponto de partida que levou Flávia Castro a produzir o filme-documentário *Diário de uma busca*, que tem como enredo principal a reconstituição dos passos de

sua tão conturbada infância durante o exílio, buscando compreender o que levou seu pai a seguir o caminho da militância até o dia de sua morte. Assim, Flávia reporta à memória da infância para realizar o trabalho de reconstituição da história da sua família, trazendo à tona o testemunho do que veio a ser conhecido como a “segunda geração” atingida pela Ditadura Militar.

Dessa forma, o objetivo deste artigo é analisar como o filme *Diário de uma busca* aborda a violência do regime militar e a experiência do exílio por meio do testemunho dessa segunda geração, representada pelos filhos dos militantes políticos da época. Esses jovens, assim como seus pais, foram atingidos pela Ditadura Militar.

Para a composição deste artigo, utilizamos como metodologia a pesquisa bibliográfica. Nesse sentido, estabelecemos analogias entre o filme *Diário de uma busca* e os estudos de renomados pesquisadores, como Denise Rollemberg, Cristiane Freitas Gutfreind, Márcio Seligmann-Silva, Augusto Sarmiento-Pantoja, entre outros. Portanto, este artigo busca não apenas identificar as influências da matéria histórica sobre as crianças, mas também examinar como o cinema de busca emerge como um instrumento essencial na preservação e transmissão da memória, especialmente na construção da narrativa da segunda geração, consolidando-se como um meio de resistência cultural e histórica.

### **A importância histórica do cinema em contextos de violência**

Para discutir sobre cinema e ditadura no Brasil, é fundamental compreender o contexto histórico em que, por volta de 1933, a influência significativa do cinema foi posta à prova pela primeira vez desde a sua criação e perpetuação como forma de arte. Infelizmente, a utilização dessa expressão visual começou a revelar um conjunto de possibilidades nem sempre direcionadas para o bem. Considerando aquele momento específico da história, essa ferramenta encontrava-se nas mãos do nazismo alemão, contribuindo para iniciar uma das maiores e mais impactantes campanhas de propaganda que ajudou a alienar a população germânica que ainda não haviam cedido à barbárie do antissemitismo.

Naquela época, o cinema foi empregado com o propósito de fomentar um sentimento de grandeza nacional e nutrir a soberania extremista que, posteriormente, resultaria na perda de milhares de vidas durante a Segunda Guerra Mundial. Oliveira ressalta que “Em uma guerra, as batalhas não ocorrem apenas nos campos e nas trincheiras, mas se estendem muitas vezes para a

mídia e, em nosso caso, para o cinema. Este não ficou imaculado: o cinema foi usado como poderosa arma desde sua invenção” (Oliveira, 2019, p. 3).

A grotesca “finalidade” atribuída ao cinema da época não se restringiu apenas aos inescrupulosos esforços de engrandecimento promovidos pelo nazismo, liderado por Joseph Goebbels, então Ministro da Propaganda Alemã. Ela também serviu como fundamento para algo muito mais amplo que se desdobraria após a guerra a todos os eventos autoritários: a resistência. Essa resistência foi observada principalmente por meio da perspectiva daqueles que foram oprimidos de diferentes formas, dentre eles, cineastas de todo o mundo.

Portanto, é pertinente pontuar em que contexto da história o cinema se desvincula das garras do autoritarismo e se integra no contexto da resistência. Isso ocorre devido ao pluralismo de ideias presente em cada sociedade, uma vez que o reflexo dessas ideias é sempre perceptível nas artes em geral.

No Brasil, durante o regime militar, pouco se produziu, mas muito se censurou. Aquilo que era produzido, muitas vezes era patrocinado pelo próprio Estado, que também promovia a censura. Desse modo, ao mesmo tempo em que o cinema delineava uma perspectiva de expansão, essa oportunidade era prejudicada pelo receio dos cineastas quanto ao corte de verbas para custeio, ou até mesmo pelo temor de ocorrências mais graves. Ao contrário do que era estipulado pelo governo alemão, os militares brasileiros pouco se importavam em tentar dissimular a população acerca de seus atos de barbárie e tortura. Desde o início, até o fim do regime, sequestros, desaparecimentos e mortes ocorriam à luz do dia.

Apenas no período pós-ditatorial, conquistou-se uma maior liberdade para narrar essas histórias, visando preservar uma memória coletiva de tudo o que o sombrio período da história do Brasil nos legou como herança funesta, evitando, assim, que tais acontecimentos fossem esquecidos ao longo do tempo.

Feijó (2011) destaca como a televisão brasileira abordava a representação dos exilados durante a ditadura e após a anistia. A autora argumenta que a mídia buscava referir-se a esse contexto, enfocando o início e o fim do processo de repressão, mas raramente capturava a realidade vivenciada pelos exilados durante o doloroso processo de expatriação ao qual eram submetidos. Segundo Feijó, “Para muitos jovens, a imagem mais representativa do exílio de cerca de 5.000 brasileiros no exterior, durante a ditadura militar de 1964 a 1985, é de ex-militantes de esquerda desembarcando no aeroporto do Galeão, no Rio de Janeiro” (Feijó, 2011, p. 481).

De fato, o encobrimento por parte da mídia brasileira dos atos de barbárie que realmente ocorriam antes e depois desse processo de expatriação é algo que precisa ser questionado. No entanto, é essencial manter a coerência, considerando que a própria mídia não estava isenta da repressão. Pelo contrário, jornais, canais e muitas rádios sofreram consequências ao transmitir integralmente as informações sobre tudo o que estava acontecendo. Ao mesmo tempo, outros, muitas vezes influenciados pelo patrocínio financeiro oferecido pelo Estado militar, cediam e se corrompiam ao expor apenas o que era conveniente para os militares.

Feijó destaca que a iniciativa dos cineastas em produzir obras centradas no período do regime foi tardia. “Somente a partir dos anos 2000, notavelmente por iniciativa de cineastas, têm surgido novas formas de representação sobre o dia a dia dos exilados brasileiros no exterior” (Feijó, 2011, pág. 482).

É nesse momento da história brasileira que os filmes-testemunho e outras produções cinematográficas, especialmente no formato documentário, começam a ganhar relevância. Isso se deve ao fato de que, para obter maior clareza nas complexidades narrativas instigadas (ou muitas vezes bloqueadas) pelo trauma; lembrar, narrar e testemunhar torna-se de crucial importância para o desenvolvimento de uma memória coletiva.

## Filmes-testemunho

Filme-testemunho é “um gênero que faz parte da grande família do documentário e mantém uma relação direta com filmes históricos e, por vezes, com filmes biográficos” (Gutfreind, 2010, p. 200). No contexto brasileiro, os filmes-testemunho literalmente entram em cena em um momento crucial, podendo ser compreendidos como uma nova ferramenta cinematográfica que se utiliza da catástrofe histórica (a ditadura militar) para realizar uma representação dos fatos ocorridos. Geralmente, são protagonizados ou dirigidos por pessoas que foram atingidas pelo evento histórico e que sobreviveram para contar suas histórias, como é o caso de Flávia Castro, no filme *Diário de uma busca*, a qual este artigo está sendo direcionado.

Gutfreind (2010) afirma que, no contexto de um filme-testemunho, a percepção da realidade está intimamente ligada tanto à imagem quanto à fala. O que distingue esse tipo de narrativa é que a testemunha não está pressionada a responder a questões específicas de natureza jornalística ou etnográfica. O foco está na narrativa pessoal e na expressão autêntica do indivíduo. Sendo assim, a imagem e a fala trabalham juntas para transmitir a experiência do sujeito de forma imersiva.

Gutfreind (2010, p. 205) observa que a “presença física desses rostos e dessas vozes (...) remete a sinais da realidade vivida quanto às palavras que eles pronunciam”. Neste ponto, abordar a importância da sobrevivência das pessoas que hoje compartilham seus testemunhos é adentrar em um campo muito sensível, que abrange uma significativa parte da história de vida dessas pessoas em que o autoritarismo esteve presente.

Segundo Seligmann-Silva :

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

Em *Diário de uma busca*, Flávia Castro demonstra que os filhos desempenharam papéis centrais no evento histórico, não sendo meramente figuras secundárias. Eles são sobreviventes que carregam consigo a continuidade da história. Portanto, essa também é a história dos filhos, e não apenas a narrativa dos eventos vividos por seus pais. No filme, Flávia Castro “tomou parte naqueles eventos entre a infância e a adolescência; sua memória é de segunda geração” (Fernandes, 2013, p. 64).

Certamente, como explica Basile (2019), o conceito de “segunda geração” é adequado devido às diferenças em relação à primeira geração. Enquanto os pais optaram pelo caminho da militância, os filhos foram conduzidos para esse contexto de maneira involuntária. Para a pesquisadora, o ponto de convergência é, sem dúvida, o caráter de vítima que, embora de maneiras diversas, atinge ambas as gerações. Isso significa que, apesar das diferenças nas experiências e nas formas de envolvimento, tanto os pais quanto os filhos compartilharam o sofrimento e o impacto de serem vítimas das mesmas circunstâncias históricas.

Quando se trata mais especificamente dos filhos, é importante destacar a reflexão teórica de Sarmiento-Pantoja (2016) sobre a testemunha *arbiter*. O conceito sugere que a narração testemunhal pode ser composta não apenas pelo que foi diretamente experimentado ou observado, mas também pelo que foi transmitido à testemunha por terceiros.

Desse modo, em *Diários de uma busca*, os testemunhos não são apenas relatos daqueles que vivenciaram diretamente as experiências, mas também narrativas de filhos (Flávia e Joca Castro) que, ao ouvirem repetidamente os testemunhos de seus pais, avós, irmãos e amigos, são levadas a narrar esses eventos. Esses narradores acabam por fazer seu próprio testemunho, “com base em uma matéria recordativa ouvida, coletada, reconfigurada pelo tempo, pelo espaço, mas não menos verdadeira” (Sarmiento-Pantoja, 2019, pp. 16-17).

A presença física dos sujeitos no filme – seus rostos, suas expressões, suas vozes – cria uma conexão emocional mais forte com o espectador, reforçando a veracidade e o impacto das palavras pronunciadas. Esse método de registro visual e auditivo transforma o filme-testemunho em uma ferramenta poderosa para preservar e transmitir memórias, permitindo que as experiências de várias testemunhas sejam compartilhadas de forma visceral e imediata.

Sobre essa questão, é importante questionarmos até que ponto esses relatos testemunhais, presentes integralmente ao longo das produções cinematográficas, podem, devem e irão alcançar (?). Por exemplo, em um evento de escala mundial e com o extremo grau de violência que foi a *Shoah*, muitos se questionam sobre até que ponto é concebível narrar à barbárie, pois, devemos levar em conta que o artifício literário que torna esses documentários possíveis é a corrente do Realismo, que tem como principal foco a clareza narrativa e a objetividade.

Gutfreind (2011) explica como o advento das novas mídias, que crescem a cada dia, muitas vezes retira o impacto de cenas recorrentes nesses filmes, as quais deveriam suscitar uma reflexão mais profunda nos telespectadores. Isso acaba por transformar o acontecimento histórico em uma espécie de “imitação”.

O impacto visceral é uma das principais características dos filmes-testemunho, onde o choque que o telespectador experimenta ao assistir ou ouvir o relato de uma tortura sofrida por algum perseguido é uma forma crucial de evitar que a história seja percebida com descrença. Dessa forma, é arriscado que um desses eventos, expostos integralmente no cinema devido ao seu extremo grau de violência, acabe não gerando apenas descrença, mas algo ainda mais prejudicial: a indiferença.

A percepção de grande parte da sociedade, especialmente daquela parcela que não foi diretamente impactada por eventos de escala catastrófica, como os judeus nos campos de extermínio ou os militantes brasileiros no *pau de arara*, é de considerar esses indivíduos como seres imersos em uma grande bolha de desconfiança.

Desse modo, é admirável a objetividade com que esses sobreviventes enfrentam as discriminações em uma sociedade extremamente polarizada, como foi o Brasil pós-ditadura (e ainda é até os dias atuais). É notável porque, muitas vezes, os céticos em relação às torturas não eram apenas pessoas distantes, mas, com frequência, eram parentes, vizinhos e até mesmo aqueles que anteriormente eram considerados amigos.

Contudo, o “filme-testemunho tornou-se um instrumento importante na formação, reorganização e na construção da memória” (Gutfreind, 2010, p. 200). Nesse sentido, a

cinematografia testemunhal nunca entrou em cena com o propósito de “convencimento social”, mas sim para demonstrar para uma parcela incrédula da sociedade e aos seus algozes que a voz que foi silenciada agora pode ecoar, valendo-se da arte.

### **Análise do filme *Diário de uma Busca*, de Flávia Castro**

Para iniciar a análise desta obra, é necessário pontuar que Bartolomeu e Veiga (2014) consideram (incluem) o filme, em questão, no rol do “cinema de busca”. Nesse contexto, referimo-nos a filmes que têm como enredo principal a exploração de uma jornada pessoal e a busca por seu significado. *Diário de uma Busca* é um grande exemplo disso, uma vez que a diretora e protagonista Flávia Castro busca reconstituir a memória da trajetória de vida de sua família e, principalmente, a de seu pai, Celso Castro, para compreender os desdobramentos que levaram à sua morte. De acordo com Bartolomeu e Veiga (2014), o que move a diretora do filme é uma lacuna em sua própria vida: “a memória quase indireta, de um exílio que não foi dela, uma militância que não foi dela, um ideal revolucionário que não foi dela, uma morte que não é dela, mas que ela viveu” (Bartolomeu; Veiga, 2014, p. 4).

Bartolomeu e Veiga (2014) explicam que “Nessa modalidade de cinema em primeira pessoa, que chamaremos aqui ‘cinema de busca’, não se trataria de um ‘fim que justifica os meios’, porém dos meios eles mesmos, ou de um fim sem fim” (Bartolomeu; Veiga, 2014, p. 2). Assim, é imperativo abandonar a premissa de que o *Cinema de Busca* se limita a ser apenas mais um subgênero extremamente simbólico, caracterizado pelos “padrões” do cinema convencional. Nesse tipo de cinema, ao contrário, ao longo da trama, tudo não necessariamente se encaminha para um final feliz ou particularmente agradável ao produtor.

Neste caso, estamos falando de uma retratação crua de algo que foi e que até mesmo durante a produção da obra continua sendo vivenciado, uma vez que esta ferramenta fará com que o indivíduo literalmente volte ao passado, revivendo mais uma vez os traumas, as dores e os flagelos desses momentos tão penosos. Flávia Castro adota a estratégia de buscar uma compreensão mais profunda dos fatos, explorando versões controversas e desvendando informações silenciadas ou mal interpretadas. Nas cenas gravadas, a testemunha se desloca constantemente por diversos locais, encontrando-se com parentes, jornalistas, amigos da família, ex-militantes políticos, legistas, entre outros.

Bartolomeu e Veiga (2014) explicam que nesta modalidade do cinema, até mesmo as presunções se tornam dificultosas por parte do telespectador, uma vez que aquele narcisismo de todo protagonista de filmes comuns, neste caso, não existe. Trata-se de uma busca que não é desconhecida apenas para o público, mas também para o protagonista. Segundo as autoras:

A dimensão ativa e processual da busca dificultaria o ensimesmamento do filme, o expandiria, ao abri-lo para situações, encontros e descobertas que a trajetória de sua realização, em seu caráter documental, encerra, promovendo então essa passagem de um interior, um eu narrativo, ficcionalizado, para o exterior, o outro. (Bartolomeu; Veiga, 2014, p. 3)

Ao contrário do cinema, no qual os risos e piadas sobre produções com imagens ruins ou efeitos cinematográficos abaixo do esperado são comuns após o filme; ao considerar a modalidade do *Cinema de Busca*, é essencial abandonarmos essa “crítica tendenciosa” que muitos apreciadores da sétima arte adotam. No caso do *Cinema de Busca*, o telespectador deve ter total cautela por se tratar do testemunho de pessoas que não estão ali apenas contando uma história, mas sim expurgando um sentimento, algo que se entranhou no subconsciente delas. Logo, essa modalidade serve para retratar a jornada do desconhecido, destinada àqueles que, assim como Flávia Castro, vivenciaram o trauma durante a infância, quando o entendimento de diversas questões era impossível e que somente anos depois, tiveram a força física e mental necessária para impulsionar essa busca.

Flávia Castro, em *Diário de uma Busca*, reconstrói os momentos mais marcantes de sua infância. Isso ocorre, de modo em que o telespectador permanece reflexivo do início ao fim do filme, e mesmo que muitos conheçam de antemão a história que levou até essa produção, torna-se impossível não deletar de si mesmo qualquer dedução do que acontecerá no final, este permanece como uma folha em branco que não tem a mínima pretensão de se dar por preenchida.

Tudo se inicia através da reconstrução de uma infância que, para Flávia, transformou-se drasticamente com a instauração do regime militar no Brasil. As risadas, as brincadeiras em família, tudo isso que outrora ajudava a compor a essência de uma criança, se deu por perdido, mas não totalmente. Em seu filme, Flávia realiza aquilo que pode ser visto como um emaranhado de ideias, uma vez que a história de seu pai, Celso Castro, é contada em consonância com a sua, tornando algumas vezes difícil distinguir a origem de alguns martírios. Para Bartolomeu e Veiga:

O que move Flávia é uma falta, e sair para o filme, fazer essa busca, é assumir essa lacuna na própria vida: a memória quase indireta, de um exílio que não foi dela, uma militância que não foi dela, um ideal revolucionário que não foi dela, uma morte que não é dela, mas que ela viveu (Bartolomeu; Veiga, 2014, p. 4).

Ao assistir ao filme pela primeira vez, o impacto inicial se dá pelo fato de que estamos tratando da história de uma criança que vivenciou o exílio, que viveu num período em que os desaparecimentos de militantes políticos ocorriam com extrema frequência. A investigação que a protagonista nos propõe nesta obra é um tanto quanto ousada, pois ela busca refazer na íntegra todos os passos conhecidos que foram dados por sua família durante o exílio e em meio às perseguições que eles sofriram. O desenrolar dessa trama é tão rica e perspicaz que nos faz apurar todos os sentidos para compreendermos o que a autora sentiu ao passar por determinadas situações. Por exemplo, o uso de músicas, sons, imagens são extremamente recorrentes no filme, pois os mesmos, com o advento do simbolismo, possibilitam ao telespectador instigar seu próprio senso crítico das coisas. Bartolomeu e Veiga (2014) explicam mais acerca disso no seguinte trecho:

Enquanto Flávia narra as circunstâncias não elucidadas daquela morte, dada pela polícia como suicídio, a câmera passeia por fichas de um arquivo fotográfico de jornal. Palavras-chave, códigos e números situam as imagens: polícia, assaltos, capital, outubro, 1984. As fotografias figuram aí como documentos que registram um fato. São imagens cruas, iluminadas por um flash inquisidor. Se, em si mesmas, elas são apenas os restos de um acontecimento nebuloso, a estrutura do arquivo procura lhes impor um sentido (Bartolomeu; Veiga, 2014, p. 7).

Em relação à realidade do exílio, a itinerância por diversos países serve como fundamento para construir uma espécie de “escudo de proteção”. Geralmente adotado pelos exilados, esse escudo tem o propósito de resguardá-los do temor de se estabelecerem, de se integrarem como cidadãos em uma nova sociedade, em uma nova cultura. Segundo Rollemberg (2007), essa precaução é alimentada pelo receio decorrente da incerteza em relação ao tempo. A falta de precisão sobre quantos dias, meses ou anos seriam vividos em determinado país era intrigante e, em alguns casos, desoladora. Conforme Rollemberg (2007), essa sensação de não pertencimento resulta em uma certa “estranheza”, podendo se manifestar de maneiras diversas e direcionar-se a alvos diferentes, como pessoas, cultura, língua, residência ou país em geral, sempre instigada pela incerteza temporal.

No caso das crianças, também observamos essa “estranheza”; entretanto, a experiência de exílio para elas, geralmente, é caracterizada por um rápido processo de adaptação (Rollemberg, 2007). Isso é evidenciado no próprio filme, quando a protagonista, aos 16 anos, revela ter se habituado à vida na França e destaca que, naquele momento, a ideia de retornar ao Brasil (então inimaginável) seria recebida com extrema repulsa.

Outro ponto marcante desta trama é o fato de que as buscas de Flávia não se limitavam a viagens ou a conversas com familiares. A protagonista, sem se identificar, interrogou um dos

policiais responsáveis por atender a ocorrência no *Caso do Moinhos-de-vento* no qual seu pai, Celso Castro, acabou perdendo a vida. A frieza com a qual Flávia Castro conversa com um dos policiais que estava presente neste dia tão fatídico é simplesmente inacreditável pelo fato de que o policial falava sem pormenores de como supostamente o corpo de Celso havia sido encontrado após o suicídio. Isso serve como uma amostra vívida de que o trauma penetra tão profundamente no âmago de um indivíduo que, em algumas situações, é possível renunciar à raiva ou angústia para obter respostas que contribuam com a reconstituição da história, o que se torna impossível diante da ausência de sobrevivência de alguém muito importante, neste caso, o próprio Celso Castro.

### Considerações finais

O principal fator que leva pessoas como Flávia Castro a renunciarem à privacidade, aparentemente crucial para muitos observadores externos, é a necessidade do testemunho. Por exemplo, quando perdemos um ente querido devido a uma doença grave, o luto se manifesta de diversas maneiras. A maioria das pessoas busca alívio no isolamento, evitando o confronto com a lembrança e as dores associadas a esse evento. No caso de Flávia e de muitas outras pessoas que perderam entes queridos devido a contextos históricos violentos, o testemunho torna-se crucial para a preservação da memória individual e coletiva. O não esquecimento não apenas reforça a compreensão de que eventos não “naturais” ocorreram, mas, também, destaca a persistência dessas experiências ao longo do tempo, evidenciando-as como partes intrínsecas da existência humana dos sobreviventes.

Essa espécie de ferida permanece aberta nos afetados, pois eles não foram vítimas de um desastre natural ou de um acidente doméstico, eventos que ocorrem de forma incessante em todo o mundo e podem ser justificados, em alguns casos. Flávia Castro foi mais uma vítima de um capítulo da história que muitos pais, avós e avôs sentem vergonha de compartilhar com seus filhos e netos. Contudo, em nenhum momento do filme *Diário de uma busca*, ela demonstrou receio de abordar aquilo que para muitos foi impossível compreender, mantendo sempre uma visão meticulosa de tudo o que aconteceu com sua família durante o exílio e suas descobertas ao longo da produção do filme.

A obra, em questão, nos oferece a possibilidade de uma infinidade de interpretações e convida cada um dos telespectadores a assistir e perceber os eventos, desde a partida traumática para o exílio, as estadas, as mudanças repentinas, até a volta ao Brasil. Todo esse percurso nos leva à metade do filme, deixando-nos definitivamente esgotados com a incredulidade de que algo pior

poderia recair sobre a vida de Flávia. Logo, a morte de Celso, ocorrida posteriormente ao regime, nos faz refletir sobre como o remorso foi incalculável para os militantes em geral. Mesmo após tanto tempo, eles não conseguiram suportar o retrocesso social que o esquecimento em massa estimulou, transformando todas as lutas em meros capítulos que, décadas depois, preencheriam um livro de história.

Ainda em relação ao *Cinema de Busca*, compreende-se que a necessidade o originou. O instinto de dor e luto objetifica uma ferramenta que nos surpreende hoje, ao ligarmos a TV para, finalmente, assistir a uma tragédia. Contudo, o principal estímulo dessa vertente cinematográfica não é conquistar o telespectador trazendo-lhe alegria, risos e catarse, mas sim a repulsa, o ódio e a inquietação – um misto de sentimentos que não nos permitirá esquecer, proporcionando o poder de disseminar o quão pesado foi o fardo daqueles que sucumbiram.

Ressaltamos mais uma vez o quão importante é incentivar a divulgação dos Filmes-Testemunho, principalmente para a sociedade brasileira. Esta vive à margem dos muros de uma democracia que sofre consideravelmente com os abalos causados pelo autoritarismo, que recorrentemente surge em governos ironicamente democraticamente eleitos. Dessa forma, é inegável a importância de reflexões mais profundas sobre temas que muitas vezes são deixados de lado, como, por exemplo, o período ditatorial e todas as dificuldades que ele implicou na vida daqueles que o vivenciaram, seja de forma direta ou indireta.

Também é imprescindível trazer à tona toda e qualquer forma de testemunho, que, como no caso de Flávia, ajude os sobreviventes a entenderem o verdadeiro significado e as entrelinhas ocultas desse período. Isso é evidente através do relato que Flávia faz de sua infância, onde ela tenta compreender, através de seu olhar e de outros, aquele período tão conturbado, seja por meio das viagens ou das entrevistas. O desfecho inacabado do filme reflete no desfecho do período repressivo, que, mesmo após a anistia, ultrapassou as barreiras do tempo e é sentido como uma ferida aberta para os indivíduos que, mesmo atualmente, continuam tentando sobreviver em meio à barbárie que restou, a qual os acompanha: a ferida psíquica.

## Referências

BARTOLOMEU, Anna K.; VEIGA, Roberta. **Um cinema de busca: rastro e aura no diário de Flávia**. Proceedings of the XXIII Encontro Anual da Compós, p. 27-30, 2014.

BASILE, Teresa. **Infancias: La narrativa argentina de HIJOS**. Villa María: Eduvim, 2019. Libro digital, EPUB (Poliedros).

DIÁRIO DE UMA BUSCA. Direção: Flávia Castro. Tambellini Filmes e Les Films du Poisson, 2010, 108 min, cor e P&B. Disponível em: <https://archive.org/details/DiariodeumaBusca1234>. Acesso em: 5 mar. 2023.

ROLLEMBERG, Denise. **Memórias no exílio, memórias do exílio**. FERREIRA, Jorge; AARÃO REIS, Daniel. (Orgs.). As Esquerdas no Brasil. Revolução e democracia (1964...). Vol. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

FEIJÓ, Sara Duarte. “Em Teu Nome...” e “Batismo De Sangue”: Formas Cinematográficas de Representar O Exílio na Ditadura brasileira. Projeto História: **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 43, 2011.

FERNANDES, Fernando Seliprandy. O monumento e o íntimo: dimensões da memória da resistência no documentário brasileiro recente. **Est. Hist.**, Rio de Janeiro, vol. 26, nº 51, p. 55-72, janeiro-junho de 2013.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. O realismo e a catástrofe histórica nos filmes-testemunho. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 38, n. 36, p. 195-209, 2011.

OLIVEIRA, A. M. Cinema e Nazismo: apontamentos sobre uma parceria nefasta. **Biblioteca online de ciências da comunicação**. Disponível em: <https://www.bocc.ubi.pt/pag/oliveira-adriano-cinema-nazismo.pdf>. Acesso em: 5 fev. 2023.

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. **Performance e testemunho no cinema pós-64**. Tese (Doutorado em Teoria e Crítica Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, p. 226. 2016.

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. O testemunho em três vozes: testis, superstes e arbiter. **Literatura e Cinema de Resistência**, Rio Grande do Sul, 2019, n. 32, p. 5-18.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia clínica**, v. 20, p. 65-82, 2008.

Recebido em: 19/01/2024

Aprovado em: 11/03/2024

***Como citar este artigo***

LOBATO, Rafael Henrique Pimentel; LOBATO, Ladyana dos Santos. O exílio nas produções cinematográficas brasileiras: uma análise do filme Diário de Uma Busca, de Flávia Castro. **Revista Narrares** – V.2, N.1, Jan-Jun, 2024, pp. 143-157.