



Diário de uma busca: uma narrativa autobiográfica no cinema brasileiro¹

Bárbara Dezordi Biolchi²

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS, Porto Alegre

RESUMO

Este artigo discorre sobre a construção da narrativa autobiográfica no documentário *Diário de uma busca* (2010), que tem a direção de Flávia Castro. Tomando como base referencial “O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet”, do teórico Philippe Lejeune, busca analisar a construção estética do filme e tem como objetivo compreender uma possibilidade da autobiografia no cinema e a sua relevância para a narração de fatos ligados ao período histórico e político da ditadura militar brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; autobiografia; ditadura militar; análise fílmica.

Apresentação

Este artigo se sustenta nos estudos desenvolvidos a partir do projeto de iniciação científica intitulado “Os documentários auto/biográficos sobre a ditadura militar brasileira: formas de narrar o político”, que tem como proponente a professora Cristiane Freitas Gutfreind³, e se dedica à análise dos documentários autobiográficos sobre a ditadura militar brasileira (1964-1985) e da construção da narrativa do político. Especificamente, nesta oportunidade, tem-se por objetivo observar o documentário *Diário de uma busca* (2010), dirigido por Flávia Castro. Direcionando o olhar para este filme, a intenção é perceber os recursos estéticos utilizados na concepção fílmica, bem como as nuances dos discursos subjetivos que são empregados na narrativa.

Com o embasamento estruturado na teoria de Philippe Lejeune sobre a *autobiografia* e o *pacto autobiográfico*, procura-se aqui enxergar os aspectos que podem caracterizar *Diário de uma busca* como um documentário de cunho autobiográfico. Buscando, com isso, apresentar uma reflexão acerca da importância do sujeito-personagem-narrador que conta a sua vida através de uma história política da qual fez parte. Concentrando-se em analisar a trajetória narrativa do documentário a partir da experiência da diretora diante da figura de seu pai e de sua

¹ Trabalho apresentado no IJ - Jornalismo XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 04 a 06 de junho de 2014.

² Graduanda do 5º semestre do curso de Comunicação Social – Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUC-RS. Email: barbara_biolchi@hotmail.com

³ Professora da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUC-RS e orientadora do trabalho. Email: cristianefreitas@puccrs.br



morte, investiga-se, mediante as cenas escolhidas e apresentadas, junto aos relatos dados nas entrevistas, os impactos na construção da identidade do personagem-narrador.

Imerso em um cenário de lembrança, o documentário brasileiro *Diário de uma busca* retrata um período histórico e político específico, que foi caracterizado pela violência, pelo desaparecimento e abafamento de direitos e de entes queridos, traçando na memória afetiva e material uma marca de ausência que perdura naqueles que sobreviveram. Flávia Castro, diretora do filme em questão, esteve presente neste período enquanto ainda criança e teve sua vida marcada pelas idas e vindas, pelas reuniões, pelas viagens clandestinas, pelo ocultamento e logo mais, pela morte de seu pai, Celso de Castro. No filme, ela reconstrói a si mesma através da procura pela verdade sobre um crime e pela verdade por trás da sua própria história.

Diário de uma busca e a autobiografia no cinema

O documentário *Diário de uma busca* (2010) tem como possível ponto de partida a morte de Celso Afonso Gay de Castro, em outubro de 1984. O filme reconstitui a vida do jornalista e militante político durante os anos da ditadura militar brasileira, revisita os países por onde ele e sua família se exilaram e conta como a geração da esquerda brasileira das décadas de 1960 e 1970 se organizou para combater o regime político. Dirigido por Flávia Castro, filha de Celso, o documentário reúne depoimentos de familiares e amigos, e entrevistas com policiais, médicos legistas e jornalistas. Além disso, conta com a presença marcante do olhar de Flávia, que deixa sua posição de diretora e se transforma em personagem principal de sua produção, imprimindo na obra uma subjetivação, que se constitui em uma perspectiva que atravessa sua própria experiência pessoal, para a construção do retrato de uma história da qual fez parte.

A voz em *off* de Flávia, no início do filme, narra as circunstâncias da morte de Celso de Castro. Ele foi encontrado morto em Porto Alegre no dia quatro de outubro de 1984, no apartamento do alemão Rudolf Goldbeck, ex-cônsul do Paraguai. Junto com o amigo Nestor Herédia, teria invadido o local portando armas e usando uniformes de uma companhia telefônica como disfarce. De acordo com a investigação da época, a intenção dos dois era cometer um assalto, mas quando se viram encurralados pela polícia, Celso teria atirado em seu amigo e depois se suicidado. No entanto, há dois fatos não esclarecidos que fazem com que Flávia Castro levante suspeita sobre a versão



oficial do ocorrido: o dono do apartamento teria envolvimento com o regime nazista e vizinhos teriam relatado ouvir Celso gritando por documentos.

Após a narração dos acontecimentos de outubro de 1984, a diretora apresenta sua história através de uma câmera que filma a janela de um veículo em movimento, com uma imagem composta pelo verde da vegetação exterior e pelo reflexo de um caderno aberto, que faz referência a um diário. Apenas a voz de Flávia, em *off*, diz: “mas durante muito tempo, pensar no meu pai significava pensar em sua morte, como se pelo seu enigma e sua violência ela tivesse apagado a sua história e, junto com ela, parte da minha vida”. A partir daí, *Diário de uma busca* coloca o evento da morte de Celso em uma posição de força propulsora e não mais de foco principal da narrativa. O documentário revela, então, um caráter autobiográfico que leva a diretora a retornar ao seu passado e narrar, em primeira pessoa, a sua própria vida que se entrelaça com um período político que marcou o Brasil.

A construção de uma narrativa autobiográfica, embora não seja recente no cinema, se faz mais recorrente em filmes com formato de documentário. No caso de *Diário de uma busca*, este recurso abrange um espaço de reconstituição da memória e coloca em cena a subjetivação do sujeito-personagem e do seu contexto social. Essa escolha estética também acentua a legitimação da história, pois insere diante da câmera um personagem real que expõe detalhes particulares, acrescidos de sentimentos próprios sobre uma determinada época. O ponto de vista sobre a ditadura militar brasileira (e também argentina e chilena) é aquele que foi vivenciado pela própria autora do filme durante os anos em que acompanhou seus pais e seu irmão no exílio político em países da América Latina e Europa. Ainda que Flávia Castro conte a história de seu pai através de depoimentos de familiares e amigos, ela se faz presente como personagem e são as suas memórias que conduzem o documentário. Ao contar a sua vida através do cinema, a diretora constrói uma autobiografia que permite que haja, de acordo com Lejeune (2008, p. 24), “uma identidade de nome entre o autor, o narrador e a pessoa de quem se fala”.

O gênero autobiográfico foi estudado e definido pelo autor francês Philippe Lejeune primeiramente focando o campo da literatura, onde o referente se propôs a analisar a questão sob a perspectiva de um leitor. Segundo ele, em suas primeiras reflexões, “a autobiografia é uma obra que possui uma forma de linguagem, trata da



vida individual, tem identidade do autor e narrador definida e coloca o narrador na posição de personagem principal” (LEJEUNE, 2008, p. 14).

Ligeiramente modificada, a definição de autobiografia seria: uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade. (LEJEUNE, 2008, p. 14)

Essa primeira definição expressa uma conotação normativa para o gênero em questão. E, ao longo de seus estudos, o autor passa a revisar tanto os escritos quanto a metodologia empregada na abordagem do tema. Um dos pontos fundamentais para o assunto vem a ser o chamado “*pacto autobiográfico*”, que é entendido como a relação que se estabelece entre o leitor e a obra e que permite que se faça a distinção entre autobiografia e ficção. Uma espécie de contrato que deixa implícito a identidade entre o autor, o narrador e o personagem, e que é aceito pelo público.

O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro. As formas do pacto autobiográfico são muito diversas, mas todas elas manifestam a intenção de honrar sua assinatura. O leitor pode levantar questões quanto à semelhança, mas nunca quanto à identidade. (LEJEUNE, 2008, p. 26)

O estabelecimento da noção de pacto autobiográfico modifica a forma de pensar a autobiografia. Se antes ela era percebida a partir da linguagem e da forma narrativa (se era verdadeira ou possuía semelhança), agora ela surge da relação estabelecida entre a proposição do autor e a aceitação desta pelo público. “O fato de julgarmos que não há semelhança é acessório a partir do momento em que estamos seguros de que ela foi visada” (LEJEUNE, 2008, p. 41).

Essas novas concepções permitiram partir da análise da autobiografia como gênero literário e explorá-la em outras formas artísticas. Ao longo dos artigos apresentados no livro *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*, pode-se notar que o autor passou a atribuir uma característica de elasticidade para o seu objeto de estudo e considerou as possibilidades de manifestações autobiográficas em áreas como a sociologia, as artes plásticas, a escrita de diários e o cinema.

A palavra “autobiografia” surgiu, pois, no momento oportuno para refletir uma mudança dos modos de *leitura*. A partir do século 19, toda uma série de fenômenos incentivou a leitura personalizante, que busca, por detrás da variedade e dos desvios das manifestações superficiais, o eu profundo do autor: do



lirismo romântico à psicanálise, da crítica biográfica a *la Sainte-Beuve* a “Apostrophes”. Consome-se “eu” alheio para alimentar seu próprio eu. Os autores, com frequência, incentivam esse tipo de leitura, articulando as criações de ficção com textos auto-referenciais. É o que denominei “espaço autobiográfico”. Nessa perspectiva, *qualquer coisa* pode ser considerada “autobiográfica”, e a palavra tem mais a ver com a atitude de leitura da pessoa que a emprega do que com a natureza do objeto designado. (LEJEUNE, 2008, p. 223).

A autobiografia recebeu, então, novas formas de concepção que variam de acordo com o meio em que são expressas. O que se concebe como autobiográfico no cinema, por exemplo, é entendido por uma perspectiva diferente daquela que diz respeito à literatura. Outros recursos passam a ser utilizados no reconhecimento da identidade entre autor, narrador e personagem – e elas se modificam de acordo com o espaço em que o ato autobiográfico é construído. Para Lejeune (2008, p. 222), “o entusiasmo pela palavra e pela ideia de autobiografia não atinge apenas o cinema, mas parece se estender atualmente às outras artes de representação”.

A elaboração de uma narrativa autobiográfica no cinema implica pensar em como se representa, através de uma câmera, a vida do diretor e os caminhos que percorreu até a construção de sua obra, uma vez que este, enquanto personagem principal, não tem condições de estar ao mesmo tempo atrás e diante da câmera. Mas para o autor, o cinema dispõe de outros instrumentos que possibilitam essa construção. “Talvez o cinema autobiográfico não seja possível em teoria, mas, na prática, ele existe! Mesmo que seja raramente, e confidencialmente. Mesmo que seja de *outra forma*” (LEJEUNE, 2008, p. 226). Essa *outra forma* pode ser entendida tanto pelo modo de fazer quanto pela maneira que é recebida pelo espectador. No que diz respeito à maneira de criação, Lejeune (2008, p. 230) destaca que em contraponto a autobiografia literária, no cinema o ato autobiográfico é resultado de um trabalho coletivo, onde o diretor comanda uma equipe que permite a expressão de uma personalidade. Além disso, “o cinema pode, filmando o presente ou utilizando fotos, atingir um valor de verdade e remediar sua relativa incapacidade de dizer “eu” utilizando a voz *off*” (LEJEUNE, 2008, p.231).

No documentário *Diário de uma busca*, a narrativa autobiográfica conta com a presença notável da utilização de imagens de arquivo, do discurso em primeira pessoa e da linguagem mais literária e poética. Para construir uma visão sobre a realidade a ser retratada, a diretora colocou em cena a sua subjetividade, que certamente carrega uma



relação de identidade muito peculiar sobre os fatos. O que se vê na tela é a representação de um ponto de vista próprio, com detalhes daquela que viveu a história que está sendo contada e que agora a reinterpreta. Para Lejeune (2008, p. 235), “o filme funciona inegavelmente como auto-retrato, uma vez que a personalidade do diretor se expressa pelo próprio discurso fílmico tanto quanto pela informação fornecida pelo filme”.

O relato autobiográfico se configura, aqui, como um instrumento que confere valor de legitimidade ao documentário de cunho histórico e político. Na tela, não encontra-se uma reprodução daquilo que aconteceu. O que se vê é um personagem real que, a partir de suas memórias, representa a sua própria interpretação e entendimento dos fatos vividos. Flávia Castro não recriou imagens de um período marcado pela repressão política. Mas sim, imprimiu no filme o seu testemunho sobre aquela realidade da qual fez parte, com os detalhes do que significou para ela ter a vida familiar afetada por um regime de Estado ditatorial.

É importante notar que embora o objetivo do filme não seja explicar ou entender os motivos e as consequências da ditadura militar brasileira, ainda assim o caráter político está presente na narrativa. A história pessoal e familiar de Flávia Castro está interligada com os acontecimentos históricos das décadas de 60 e 70 e isso é expresso no filme principalmente através da presença de sua mãe, Sandra Macedo, e de seu irmão, João Paulo Macedo e Castro (Joca). Os depoimentos de Sandra⁴, de Joca⁵ e de Flávia marcam nitidamente como cada um se relacionou com Celso de Castro e com o meio político em que estiveram envolvidos, realçando, assim, suas diferentes perspectivas diante dos mesmos acontecimentos.

⁴ “O Celso foi para Buenos Aires fazer o treinamento da luta armada e eu fiquei com vocês e um tempo depois eu fui também. E quando eu fui, por uma questão da organização, de segurança e de condições objetivas, a gente ficou no mesmo apartamento e aí era como se a gente tivesse casado de novo (...). E eu acho que a gente também não sabia muito bem o que que ia dar, porque era uma coisa tão voltada para a militância que se era casado ou não era, não era muito importante. Não era muito alegre, tampouco. Era confuso isso”. (Trecho do filme em que Sandra Macedo fala sobre a sua separação de Celso de Castro).

⁵ “Ah, um assalto que aconteceu em porto alegre nos anos 80. Nunca entrei...ninguém sabe direito. Os meus amigos...muito por alto, muito...porque como é que tu vai explicar né, como é que tu conta, né? Porque é uma história complicada, para você contar tem que contar várias nuances né?! Como é que tu vai explicar que o cara entrou, fez um assalto e não deu certo e se matou? Ou instiga curiosidade ou as pessoas ficam...eu nunca...é um assunto que eu evito. Não por...é porque é uma história esquisita de contar. Porque pra tu contar tu tem que ficar muito...tem que falar muito (...)”. (Trecho do filme em que a diretora Flávia Castro pergunta ao irmão, Joca, como era para ele ter que explicar a morte do pai).



Em um trecho do filme, uma câmera parada filma as grades de um brinquedo de parquinho infantil. Está chovendo e o local está vazio. A voz em *off* de Flávia é ouvida mais uma vez: “uma mala aberta sobre a cama, as mãos da minha mãe jogando roupas dentro, meu pai indo e vindo. Faço perguntas, mas não entendo que viagem 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”. Com essa escolha estética, a diretora intercala os relatos anteriores, de amigos, de sua mãe e suas tias, que contam sobre como iniciou o envolvimento político com a militância de esquerda e o episódio em que Celso foi preso e torturado pelo DOPS – fato que o levou a tomar a decisão de sair do país –, e, ao mesmo tempo, entrega ao espectador suas memórias de infância e o que significou para ela, quando criança, ver seus pais se preparando para ir embora e deixando para trás, em um primeiro momento, ela e seu irmão.

Outro ponto marcante do documentário diz respeito às viagens que Flávia Castro fez revisitando, 30 anos depois, os países por onde ela, seu irmão e seus pais viveram no exílio. A diretora retorna aos endereços que habitou na Argentina, no Chile e na França. Nesses cenários, mais uma vez Flávia Castro narra as lembranças de infância e sua perspectiva de criança sobre reuniões que ocorriam às escondidas e sobre viver em um país que não era o seu sem poder revelar seu verdadeiro nome nem a profissão de seus pais. E interposto a isso, insere relatos de sua mãe e de ex-militantes que estiveram presentes naquela época, que foi marcada não só pelas incessantes fugas, mas também pela tomada dos governos chileno e argentino pelo regime totalitário. Durante todo o filme, fotografias de arquivo se misturam ao texto narrado e às imagens capturadas três décadas depois. São fotos suas e de seu irmão ainda crianças, nas casas onde moraram. Pode-se perceber que, ao longo dos anos que se passaram entre a ida para o exílio e o retorno pela anistia, a figura do pai vai se tornando cada vez mais ausente.

A partir desta análise fílmica, pode-se destacar que a diversidade estética que compõe o documentário permite perceber a relação subjetiva entre a diretora Flávia Castro e os acontecimentos que determinaram a sua vida familiar e que estiveram diretamente relacionados com fatos políticos e sociais que marcaram um período histórico. Ao iniciar uma busca pelo esclarecimento da morte de seu pai, a diretora retorna para a sua vida pessoal e constrói uma narrativa própria que está diretamente



ligada com a sua história. Isso faz com que se note em *Diário de uma busca* que existe uma identidade entre a autora do filme que é quem narra a sua história e se manifesta como personagem desta. Esses aspectos podem evidenciar, portanto, que se vê através do cinema aquilo que Philippe Lejeune (2008) conceituou como autobiografia.

Considerações finais

O documentário autobiográfico coloca em cena personagens que são legitimados pela história. Por isso, essa escolha estética se apresenta como uma possibilidade relevante para a construção da narrativa de um filme político. Ao transitar por diferentes linguagens representativas, este recurso evoca no espaço da memória as referências de um personagem real e sua interpretação dos fatos. Além disso, entrelaça a autenticidade dos detalhes com os rastros fictícios intrínsecos da produção cinematográfica. A autobiografia permite a expressão das diversas identidades do personagem e da subjetividade da relação do sujeito com o seu contexto social. Em *Diário de uma busca*, pode-se considerar que o aspecto autobiográfico não reconstitui um período histórico marcado pela ditadura militar, mas sim, o coloca como um dos elementos de constituição de uma história pessoal e transmite, através da câmera, o significado de ter presenciado a experiência de um acontecimento histórico.

Pode-se notar que ao longo do filme a morte de Celso e a busca quase infrutífera por respostas que desvelem o suposto “suicídio” se mantêm presentes. As fotografias de infância dividem espaço com trechos de cartas de Celso que são lidas por seu filho. Além disso, seguem-se entrevistas com jornalistas e policiais que apuraram o caso. Laudos periciais são apresentados diante da câmera e colocam em dúvida a versão policial. Mas, ainda assim, a objetividade dos fatos é interferida por pelo menos dois aspectos carregados de subjetividade. O primeiro diz respeito à presença da figura de Joca – agora adulto – que relata, com desconforto e longas pausas diante da câmera, como era incômodo e vergonhoso entender e explicar a vida e a morte do pai. O segundo aspecto fica por conta das narrativas de companheiros de militância que contam, em tempos presentes, o que significou ver suas ideologias políticas sendo sufocadas por um regime de Estado que reduziu seus direitos e reprimiu suas liberdades.

Desta forma, o filme oscila entre a busca pela resolução daquela morte em meios “misteriosos” e a busca pela reconstituição de uma vida, pela redescoberta de



uma identidade, por um espaço para reinterpretar uma infância marcada por idas e vindas de uma família, que se seguiu a ausência permanente do pai e que possui até hoje arquivos guardados em um inquérito policial. *Diário de uma busca* não desvenda o mistério daquela morte. Tampouco se ocupa de compreender ou explicar as razões que culminaram à instituição de ditaduras militares na América Latina. Embora não seja possível dissociar a história política da história familiar, o documentário é, sobretudo, um registro pessoal que se desenvolve a partir de um desejo da diretora de se reencontrar com as suas memórias de infância e adolescência. Flávia Castro reinterpreta a sua vida e, com isso, apresenta a sua identidade através de uma linguagem cinematográfica. A figura do irmão marca as consequências que um contexto social opressor e uma morte violenta podem imprimir na vida de quem está envolvido nesse universo. Os depoimentos da mãe e de outros companheiros de luta comunista carregam a desilusão de uma geração que se dispôs a pegar em armas para garantir a manutenção de liberdades políticas e sociais, mas que acabou forçada a ir embora, precisou enterrar seus mortos e ficou determinada a prosseguir sua vida com as sombras da repressão que lhe calou. Por fim, a presença de Flávia ora diante da câmera, ora atrás da câmera (e em alguns momentos evidente apenas por sua voz em *off*) constrói uma narrativa própria, que utiliza os traumas históricos e as desilusões políticas para idealizar no pai a imagem da resistência, que foi ao último limite da luta ideológica e determinou, para sempre, a história de sua filha.

Referências

COELHO, Sandra Straccialano; ESTEVES, Ana Camila. **A narrativa autobiográfica no filme documentário: uma análise de Tarnation (2003), de Jonathan Caouette.** Disponível em < http://www.doc.ubi.pt/09/dossier_coelho_esteves.pdf>. Acesso em 28 de março de 2015.

COQUET, Ituana Fonseca. **A memória no documentário Diário de uma busca.** Disponível em < http://pucposcom-rj.com.br/wp-content/uploads/2013/11/POSCOM-2013_GT-Estudos-de-Imagem-e-Som_Ituana-1.pdf>. Acesso em 30 de março de 2015.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet.** Belo Horizonte: Ed UFMG, 2008.



RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?**. São Paulo: Ed. Senac SP, 2008.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura Militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2000.

Filmografia: Diário de uma busca (Flávia Castro – 2010)