

## REPRESENTAÇÕES DE UM PASSADO DESLEMBRADO: A INFÂNCIA NO EXÍLIO POLÍTICO NOS FILMES DE FLÁVIA CASTRO

### REPRESENTATIONS OF A FORGOTTEN PAST: CHILDHOOD IN POLITICAL EXILE IN FLÁVIA CASTRO'S MOVIES

Laís Natalino\*

laisnatalino@hotmail.com

Sabe-se que os exilados nutrem uma constante necessidade de reconstruir sua identidade (Said 2003) e, por vezes, têm a tarefa de desconstruir e reorganizar narrativas que cultivem a memória. A memória, por conseguinte, se configura como uma interpretação do passado e, portanto, como um processo de reconstrução deste passado a partir do presente e através da(s) linguagem(ens). Partindo do conceito de geração pós-memorial de Hirsch (2012), o presente artigo tem como objetivo analisar as narrativas fílmicas *Diário de uma Busca* (2010) e *Deslembro* (2018), destacando a transmeabilidade entre a ficção e o real e aludindo ao binômio memória e história. Para tanto, ancoro-me na concepção de tradução como recriação, representação e reprodução de memórias e fundamento minhas discussões em abordagens teóricas que se referem a processos de adaptação cultural e tradução intersemiótica. Em suma, este texto pretende destacar as semelhanças e diferenças na construção das narrativas e no modo como a realizadora Flávia Castro traduz suas memórias da ditadura brasileira e do exílio político em diferentes formatos fílmicos, a saber, em um documentário e em uma ficção.

**Palavras-chave:** Memória. Tradução. Ditadura brasileira. Exílio político. Geração pós-memorial.

It is known that exiles have a constant need to reconstruct their identity (Said 2003) and, at times, they have the task of deconstructing and reorganizing narratives that cultivate memory. Memory, therefore, is configured as an interpretation of the past and, thus, as a process of reconstructing this past from the present and through language(s). Starting from the concept of post-memorial generation by Hirsch (2012), this article aims to analyse film narratives of *Diário de uma Busca* (2010) and *Deslembro* (2018), highlighting the transmutability between fiction and reality and alluding to memory and history. To do so, I use the concepts of translation as a meaning of recreation, representation and reproduction of memories along with the theoretical approaches that refers to cultural adaptation and intersemiotic translation. In short, this research work observes the similarities and differences in the construction of these films narratives and discuss the way that the director, Flávia Castro, translates her memories of the Brazilian dictatorship and political exile in different film formats, namely, in a documentary and in a fiction.

**Keywords:** Memory. Translation. Brazilian dictatorship. Political exile. Post-memorial generation.

---

\* Centro de Estudos Humanísticos, Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, Portugal. Ciência ID: 9A1A-1AAB-2E73.

•

## 1. Introdução

*Embora talvez pareça estranho falar dos prazeres do exílio, há certas coisas positivas para se dizer sobre algumas de suas condições. Ver o mundo inteiro como uma terra estrangeira possibilita a originalidade da visão.*

(Said 2003, p. 60)

A etimologia da palavra exílio vem do latim *exilium*, que significa banimento, degredo. De uma forma bastante simplista, o termo pode ser definido como o estado de estar longe da própria casa (cidade ou nação), podendo também ser demarcado como expatriação (voluntária ou forçada) de um indivíduo. Também se emprega o termo para referir-se ao exilado no sentido de refugiado. Para além das imprecisões no emprego deste termo, há também “uma aura de mistério em torno tanto da condição de exílio quanto da condição de exilado, figura que parece guardar um tipo de conhecimento privilegiado a respeito do mundo” (Ferreira, Reis & Brito 2017, p. 11). O exilado, para Said (2003, p. 58), atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência e nutre sempre uma necessidade de “reconstruir sua identidade a partir de refrações e descontinuidades” (*idem*, p. 52), o que inclui a tarefa de desconstruir as Grandes Narrativas, essencialmente através da afirmação do sujeito, que é capaz de lembrar e criar (Said 2007).

Com base em Ferreira, Reis e Brito (2017, p. 17), pode-se dizer que a memória é cultivada pelas narrativas dos exilados, narrativas estas construídas por meio do distanciamento e do contato, num processo dialógico de troca criadoras (po-éticas), que se realizam em um movimento conflituoso, instável e descentralizador. Esses movimentos se manifestam no encontro “crítico-criativo das línguas, dos discursos e dos sujeitos históricos” (*ibidem*), podendo, então, ser considerados traduções. Traduções que não sugerem a reprodução de um texto de partida, mas a representação de uma realidade anterior e exterior à questão da linguagem, isto é, a reprodução de uma memória, consecutivamente, uma representação presente do passado ausente.

Para Hirsch (2012), as memórias nos permitem, no presente, não apenas ver e tocar o passado, mas também reanimá-lo e, desse modo, diminuir as distâncias, unir aquilo que está separado e facilitar a identificação e a afiliação (*ibidem*). Nesse contexto, Hirsch propõe o termo “geração pós-memorial” para se referir à produção artística de filhos ou netos de vítimas de traumas e sobreviventes de catástrofes humanitárias.<sup>1</sup> A autora

---

<sup>1</sup> “O termo ‘pós-memória’ descreve a relação que a ‘geração seguinte’ mantém com o trauma cultural, coletivo e pessoal vivido por aqueles que a precederam. Ele 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 2012, p. 205)

sustenta que o trabalho pós-memorial possibilita reativar e reorganizar uma memória cujos arquivos perderam os elos com o passado, como é o caso de situações de trauma, catástrofe e exílio.

Interesso-me especialmente pelo cinema, uma vez que a linguagem cinematográfica emprega referências reais e elementos subjetivos como forma de construir narrativas que documentam o passado, narrativas estas que circulam entre formas que, muitas vezes, transitam pelas fronteiras entre o relato ficcional/subjetivo e o factual/objetivo. Este é o caso dos filmes da realizadora brasileira Flávia Castro, que, nos filmes *Diário de uma Busca* (2010) e *Deslembro* (2018), reivindica e reconstrói a memória do período da ditadura brasileira e do exílio político, “favorecendo a indeterminação entre diretor e personagem, autenticidade e encenação, experiência e representação, ficção e documentário” (Martins 2014, s.p).

Assim, o presente artigo tem como objetivo analisar as duas narrativas fílmicas destacando a transmeabilidade entre a ficção e o real, aludindo ao binômio memória e história. Para tanto, anoro-me em abordagens de tradução que se referem a processos de adaptação cultural e tradução intersemiótica, com vistas a analisar e discutir semelhanças e/ou diferenças na construção das narrativas e no modo como a realizadora materializa suas memórias e a história em diferentes formatos fílmicos.

## 2. Tradução e transmedialidade: da tradução intersemiótica aos processos de representação e reconstrução da memória

*A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois de cada um desses aspectos e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas.*  
(Said 2003, p. 59).

A partir da teoria pós-colonial de Homi Bhabha, Pym (2009, p. 138) conceitua tradução cultural como “[...] um processo no qual não há texto inicial e geralmente nenhum texto-alvo fixo. O foco está nos processos culturais, e não nos produtos”. Para o autor, a origem desse tipo de tradução está no “[...] movimento de pessoas (sujeitos), e não no movimento de textos (objetos)”. Trata-se, então, do que o autor entende como o sentido da “tradução sem traduções” (*idem*, p. 144).

Mesmo antes de Bhabha, Roman Jakobson, em 1959, já se aproximava desse conceito, uma vez que concebia que o significado de qualquer signo linguístico já pudesse ser uma tradução (em algum outro sinal alternativo adicional). O autor classificou a tradução a partir de três critérios:

- 1) A tradução intralingual ou reformulação (rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de uma outra língua.
- 3) a tradução inter-semiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de signos não verbais. (Jakobson 2007, pp. 64–65).

O ponto de interesse na proposta de Jakobson (2007) – e que o torna percursor da concepção da tradução como recodificação, oferecendo um sistema em que é possível representar qualquer coisa em qualquer língua – é conceber que o significado é constantemente criado por interpretações e, portanto, nunca é algo fixo. Nesse sentido, a tradução seria considerada, pelo autor, como a produção ativa de significado. Assim, qualquer uso de linguagem (ou sistema semiótico) que reformule ou retrabalhe qualquer outro pedaço de linguagem (ou sistema semiótico) pode ser visto como o resultado de um processo de tradução. E uma vez que as línguas são baseadas precisamente na repetição de enunciados em diferentes situações (produzindo significados diferentes, mas relacionados), assim como todos os textos se tornam significativos pela intertextualidade, todo o uso da linguagem pode ser visto como tradução (Pym 2009).

Outra perspectiva interessante e que surge após os postulados de Jakobson é a de Michel Serre (1974), na obra *La Traduction*. O autor observou as maneiras pelas quais diferentes ciências traduzem conceitos umas das outras. Nesse trabalho, o autor não pretendia estudar um conjunto de textos chamados traduções: “ele estava mais interessado na tradução como um processo de comunicação entre domínios que, de outro modo, seriam separados” (Pym 2009, p. 146).

Já no âmbito da tradução de poesias, Haroldo de Campos (1992, p. 34) também já considerava a tradução como processo de leitura crítica, isto é, um processo de invenção, portanto, de recriação, transcrição e reimaginação, no qual seria, então, “impossível distinguir entre o que é representação e o que é representado” (*idem*, p. 31).

Mona Baker (1992, pp. 22–45) tratou dos processos de tradução por substituição cultural (substituição de um item ou expressão cultural específica por outro que é mais comum na língua alvo) ou por ilustração (caracterizada pelo uso de imagens para explicar uma situação dada em palavras pelo texto-fonte). Além destas, outras diferentes abordagens sustentam os processos de adaptação cultural, sobretudo a partir de duas linhas teóricas: da tradução intersemiótica (especialmente pautada em Jakobson) e da teoria da adaptação de Hutcheon (2006).

No contexto de processos artísticos em dança, Daniella Aguiar (2017, p. 350) define tradução intersemiótica como fenômeno cultural que ocorre entre obras de arte, entre procedimentos e movimentos artísticos ou entre conceitos e paradigmas de diferentes naturezas. A autora considera a tradução como um fenômeno cultural e criativo que não pressupõe, necessariamente, a equivalência de materiais entre texto-fonte e alvo, uma vez que exige a reflexão acerca dos aspectos a serem traduzidos e conseqüentemente como tais aspectos podem ser materializados em outros suportes. Nesse mesmo sentido, a teoria da adaptação proposta por Hutcheon (2006, p. 10) observa as adaptações culturais como sendo transposições e/ou transcódificações de uma ou mais obras. Trata-se, portanto, de um processo de (re)criação e de (re)interpretação.

Os conceitos de adaptação e de tradução, para Venuti (2007, p. 35), devem ser percebidos como bastante semelhantes, uma vez que a teoria da adaptação é compreendida através da interpretação (construída a partir do texto) das crenças, dos valores e das representações da língua e da cultura de chegada, podendo, então, dizer que se trata de uma forma de comunicação transcultural e como um processo de recontextualização.

Tal aspecto muito se aproxima do conceito de tradução como comunicação intercultural defendido pelo funcionalismo de Nord (1997) e Vermeer (1986), haja vista que este rompe com as divisões rígidas do estudo da tradução e das práticas que a abrangem e dão lugar ao interesse pela rede de relações de todos os elementos do texto e seu contexto mais amplo, da situação de comunicação e principalmente da cultura (Snell-Hornby 1988, p. 35). Nessa perspectiva, Vermeer (1986, p. 16) sugere que sem um texto de partida é possível, sim, traduzir, desde que se tenham os seguintes “ingredientes”: uma informação, o perfil do público-alvo, o propósito e a função dessa tradução. Para o autor, “O centro de atenção está, portanto, na ‘produção’ do texto de chegada e não tanto na ‘reprodução’ de um texto de partida” (*ibidem*).

Zipser (2002, p. 12), ao olhar para o contexto jornalístico, considera que “[...] os textos não representam, na grande maioria dos casos, uma tradução propriamente dita um do outro, mas ‘traduções’, em sentido mais amplo, de um mesmo fato noticioso” ou evento comunicativo (*idem*, p. 15). Apesar da existência de controvérsias que não compreendem os processos de retextualização nos textos dos *media* como traduções enquanto representações culturais, a autora elucida que, no contexto jornalístico, os fatos noticiados são apresentados sob óticas diferenciadas, e as escolhas seguem critérios normalmente condicionados ao índice de vendagem da informação (da revista, do jornal, do programa televisivo, do website) e têm como objetivo a aceitação do público leitor.

Partindo da concepção de Hall (1997, p. 4), que considera a linguagem como um sistema representacional, compreendo a tradução como veículo cultural, como ato de comunicação e como retextualização / recontextualização de um evento ou fato; logo, como representação de situações comunicativas. Ao considerar a diversidade de significados e as diferentes maneiras de interpretá-los, representá-los e, conseqüentemente, materializá-los em diferentes meios, formatos e ambientes culturais, faz-se essencial compreender que tais significados são atribuídos a partir do modo como as coisas do mundo são representadas, ou seja, “as palavras que usamos sobre elas, as histórias que contamos sobre elas, as imagens que produzimos, as emoções que associamos a elas, as formas como as classificamos e os valores que colocamos sobre elas.” (Hall 1997, p. 30). O autor denomina representação o processo que liga “coisas”, conceitos e signos, sendo assim,

No centro do processo de significação estão dois “sistemas de representação” relacionados. O primeiro nos permite dar significado ao mundo construindo um conjunto de correspondências ou uma cadeia de equivalências entre coisas (pessoas, objetos, eventos, ideias abstratas etc.) e o nosso sistema de conceitos, nosso mapa conceitual. A segunda depende da construção de um conjunto de correspondências entre o nosso mapa conceitual e um conjunto de signos organizados em várias línguas que representam esses conceitos. (Hall 1997, p. 19).

Dessa forma, fica ainda mais evidente como a linguagem funciona como um sistema de representação, pois nosso mapa conceitual compartilhado é, então, traduzido em uma linguagem comum para que possamos correlacionar nossos conceitos e ideias usando determinadas palavras escritas, sons falados ou imagens visuais. Para além da

ideia da linguagem como sistema de representação, concordo com a ideia de Santos (2003, p. 46) quando esta afirma que a linguagem é também “uma forma de memória que nos antecede. Ela está lá, seja na nossa mente em forma de pensamento, seja organizada sob a forma de discursos ou textos”. Ademais, a memória é sempre uma visão do passado e, portanto, uma interpretação. Nesse sentido, pode-se considerar a memória como um processo social e/ou coletivo de reconstrução do passado a partir do presente e da(s) linguagem(ens). Diante dessa afirmação, a relação da linguagem nos estudos da memória torna-se, então, intrínseca, pois qualquer que seja a memória, esta é sempre representada por algum tipo de linguagem, que, por conseguinte, é o que atribui seu caráter simbólico.

Assim, a discussão acerca da possibilidade de compreensão da memória, em qualquer meio, discurso ou tecnologia, deve passar, necessariamente, pela representação. Logo, compreender a tradução como processo de recontextualização e representação permite-nos utilizá-la também como ferramenta para observar instrumentos ou técnicas de mediação de memórias através, por exemplo, de tecnologias visuais de representação, como o cinema.

Uma vez que a construção da memória na modernidade tem sido fortemente influenciada pelas tecnologias e narrativas visuais e pelos Estudos Culturais, Luna (2013, p. 50) afirma que as formas de compreender a memória são, atualmente, “fortalecidas por (...) políticas culturais e dizem respeito tanto aos objetos que podem representar a história quanto aos seus agentes”. Isso quer dizer que, cada vez mais, notam-se: 1) formas não tradicionais de narrar as histórias nacionais; e 2) a inclusão do indivíduo como agente produtor da cultura e, portanto, como responsável diretamente pelo seu teor (*ibidem*).

No que se refere às obras que representam o exílio,

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. (Heineberg 2020, p. 2).

Especialmente no cinema, as representações pós-memoriais combinam ancoragem histórica com memória pessoal; assim, os filmes, sejam documentais ou ficcionais, tornam-se voluntariamente narrativas híbridas (*ibidem*). Essas narrativas traduzem os caminhos percorridos pelas memórias das personagens e do/a realizador/a e são construídas por meio de fotografias, depoimentos, objetos de família, locais, músicas, brincadeiras e outras referências pessoais e subjetivas.

### 3. Representações e memórias de uma infância militante nos filmes de Flávia Castro

*Deslembro incertamente. Meu passado  
Não sei quem o viveu. Se eu mesmo fui,  
Está confusamente deslembrado  
E logo em mim enclausurado flui.  
Não sei quem fui nem sou. Ignoro tudo.  
Só há de meu o que me vê agora (...)*  
Fernando Pessoa

Flávia Castro é uma realizadora brasileira que teve sua infância e adolescência marcadas pelo contexto da ditadura e, conseqüentemente, por experiências como militância, clandestinidade, prisões e exílio político. Flávia teve que deixar o país aos quatro anos de idade, exilou-se com a família no Chile, na Argentina, na Bélgica e na França, voltando para o Brasil em 1979, com a Lei da Anistia. Seu trabalho no cinema transita entre ficção e documentário e dentre seus principais filmes estão *Diário de uma Busca* (2010) e *Deslembro* (2018), filmes que a partir de diferentes perspectivas retratam suas experiências através de narrativas que são consecutivamente pessoais, públicas e políticas.

No documentário *Diário de uma Busca*, a realizadora reconstrói a história do pai (e a história do país) a partir de cartas, testemunhos, fotografias, documentos de arquivo e materiais da imprensa. Narrado em primeira pessoa, o filme não é uma investigação policial sobre a morte do pai, mas o retrato íntimo da construção de uma narrativa de vida e de memória, num processo de reorganização e reconstrução subjetiva da história.

(...) a subjetividade estaria expressa na forma como a memória é recuperada e discutida e também na maneira como o documentário é desenvolvido, quebrando padrões de representação e de demonstração da verdade e tornando o documentário um discurso, e não uma junção de provas que viriam a corroborar um tema. (Luna 2013, p. 49)

A partir de registros confessionais, autobiográficos, de diário íntimo e de testemunho, o filme é, sobretudo, um instrumento de representação da memória da infância militante e talvez seja um dos primeiros filmes que abordam, ainda que de forma secundária, a percepção dos filhos dos ex-militantes e exilados (Castro 2016, s.p). Para Flávia Castro (2013, s.p), “falar das crianças que acompanharam os pais que lutaram contra a ditadura fora do Brasil é falar de um exílio invisível, sobre o qual ainda foram colocadas poucas imagens ou palavras”.

A infância e a perspectiva dos filhos também é abordada no filme *Deslembro*, que, apesar de ser uma ficção, retrata fatos – históricos e pessoais – que também aparecem no documentário *Diário de uma Busca*. Em entrevista<sup>2</sup>, a realizadora explica:

(...) o *Deslembro* nasce diretamente do *Diário de uma busca*. Quando eu estava montando o *Diário* eu lidava muito com essa coisa dos documentos, tinha as cartas do meu pai, tinha textos meus de infância, tinha as entrevistas com a minha mãe e, muitas vezes, essas narrativas de cada um não batiam, mesmo que fossem sobre o mesmo momento. Então eu comecei a pensar sobre essa coisa da memória, de como é que a gente se lembra, de como é que a gente se lembra na adolescência e eu comecei a escrever o argumento, a sinopse do *Deslembro* a partir dessa ideia, de uma adolescente se debatendo com memórias, com lembranças e contextualizei na minha própria história, de uma certa forma, porque era uma história que eu já conhecia (...). (Natalino 2021, p. 133)

Enquanto o documentário *Diário de uma Busca* surge do desejo de pensar na história e na morte do pai e vai se transformando na vontade de falar da derrota de um projeto político, *Deslembro*, ainda que seja uma ficção, trata da menina que volta, do pós-

<sup>2</sup> Citaremos da transcrição, editada em Anexo A (Natalino 2021), da gravação Entrevista Flávia Castro (por Laís Natalino) [2020], *Entrevistas WomanArt*. <http://ceh.ilch.uminho.pt/womanart/?cat=194>

exílio, e, ainda que o filme não seja de todo uma autobiografia, a realizadora comenta que as sensações dessa menina são muito próximas às dela (*ibidem*).

O *Diário de uma Busca*, apesar de ser um documentário, rompe com a ideia da “representação realista do mundo histórico” e dá lugar a “formas de representação mais subjetivas” e estruturas narrativas menos convencionais ao formato documental (Nichols 2005, p. 169). O filme dedica-se ao “processo de investigar o presente e suas relações com a memória de personagens e testemunhas e a sobrevivência do passado no presente, através de uma reconstituição subjetiva e pessoal da História” (Martins 2014, s.p).

No contexto da realização dos filmes é também importante observar que falar da memória da ditadura brasileira requer um olhar cuidadoso para dois tipos de silêncio: o das vítimas e dos sobreviventes da repressão e o da sociedade como um todo, “que se nega a falar ou ouvir o assunto, eximindo-se de qualquer responsabilidade coletiva que todo povo, governo e instituições têm com o coletivo e com sua história” (Teles 2009, p. 57). Nesse sentido, a opção pela subjetividade torna-se quase que fundamental, pois, a “partir do momento em que as informações oficiais (...) negam possibilidades de discussão, tal opção torna-se necessária e não apenas uma escolha estética” (Luna 2013, p. 57).

É então particularmente interessante olhar para a forma como a realizadora manifesta tal subjetividade em dois formatos filmicos distintos – no documentário e na ficção – e, sobretudo, elucidar como ela recorda, repete e elabora suas lembranças. Partindo do conceito de tradução intersemiótica e dos processos de representação e reconstrução da memória, considero essas diferentes versões, leituras e reconstruções memorialísticas como ‘traduções’, ou seja, formas como a realizadora materializa em diferentes narrativas fílmicas as representações das suas memórias no exílio político.

Começo por comentar os diálogos iniciais do filme *Deslembro* que, em francês, contextualizam o período de Joana, a protagonista, no exílio em Paris. Os diálogos seguintes misturam francês com espanhol e português, uma vez que o padrasto de Joana é argentino e sua mãe brasileira. O hibridismo linguístico presente na casa de Joana traz à tona as experiências interculturais e a dimensão transacional do exílio.

Em entrevista, a realizadora conta-nos que, quando voltou para o Brasil, com 14 anos, falava “um português muito misturado e estranho” – “eu quase não lia em português e a minha grande paixão na vida era a literatura” (Natalino 2021, p. 126). O cinema surge na vida de Flávia Castro também como uma forma de expressão artística alternativa para alguém que tinha muito a dizer, mas não dominava tão bem a língua, ou seja, a narrativa audiovisual surge como forma alternativa de materializar e traduzir suas memórias.<sup>3</sup>

*Deslembro* começa com uma cena particularmente importante, em que a protagonista, Joana, aparece rasgando seu passaporte brasileiro e jogando-o no vaso sanitário como gesto de insatisfação com a mudança da família para o Brasil. O passaporte é um elemento também utilizado na construção da narrativa de o *Diário de uma Busca*, o

---

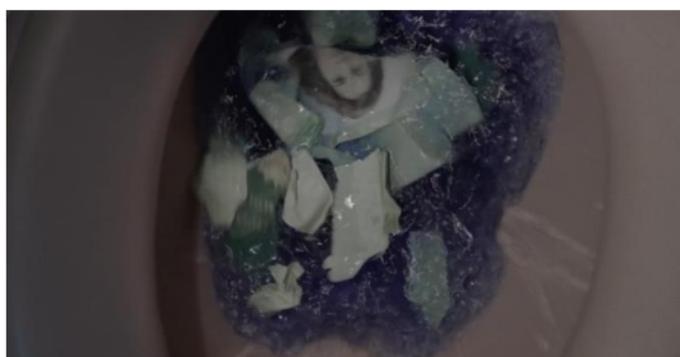
<sup>3</sup> Para ela, escrever a própria história sempre foi algo presente desde a infância: “Então desde que me entendo por gente, desde que eu comecei, desde que eu aprendi a escrever, eu contava a nossa história, o exílio, a saída do Brasil, então eu tenho esses relatos de infância de várias versões, de vários momentos diferentes da vida.” (*ibidem*)

que nos faz questionar a componente identitária deste objeto, isto é, sua utilização nas duas narrativas como forma de materializar a perda/reconstrução de uma identidade.



**Figura 1.** Passaporte de Flávia Castro  
Fonte: *Diário de uma Busca* (2010).

Flávia, em *Diário de uma Busca*, e Joana, em *Deslembro*, constroem suas identidades à medida que experienciam o exílio político (o que incluía passaportes e documentos falsos ou reemitidos nos países de asilo). A destruição do passaporte brasileiro parece indicar a denúncia da identidade que lhe fora roubada durante a ditadura e a reivindicação por uma identidade própria. Essa crise e busca por uma identidade marcam e estruturam a narrativa do filme *Deslembro*, que mostra a readaptação de Joana no Brasil, que, deslocada, exilada em seu próprio quarto, nos seus livros e nas suas gotas de lembrança, tenta reconstruir sua identidade e relembrar de um ‘passado deslembrado’.



**Figura 2.** Passaporte de Joana  
Fonte: *Deslembro* (2018).

Se por um lado *Deslembro* mostra a hostilidade de Joana no retorno ao Brasil, em *Diário de uma Busca* o depoimento de Jean-Marc Von der Weid, ex-padrasto de Flávia Castro, mostra esse mesmo sentimento na vida da realizadora no momento da sua chegada ao exílio, em Paris. Jean-Marc, que era o novo parceiro amoroso de sua mãe, menciona que essa hostilidade foi vencida com conversas, livros e histórias antes de dormir, o que curiosamente é a base das relações familiares de Joana (especialmente com os irmãos e com o padrasto) em *Deslembro*. Neste filme, o temor de ter que se desapegar de tudo o que tinha na França transforma-se no início de um apaixonamento por um outro lugar, o Rio de Janeiro. Essa narrativa de apaixonamento é construída através de elementos

intertextuais (como a literatura e a música), da natureza e de vivências de uma adolescente comum, que incluem namoro, sexo e amizades.

*Diário de uma Busca* retrata o momento em que uma infância comum e feliz é atravessada pela necessidade de ir para o exílio. A lembrança da árvore Flamboyant e de uma casa que “mais parecia de conto de fadas”, uma “família dos sonhos, com avô, avó, tios, tias e amigos”, onde política e livros eram os assuntos, dá lugar a uma casa com “vai e vem de amigos e situações estranhas”, como a divisão da sala com lençóis para que dois militantes pudessem conversar sem se ver e revelar suas identidades.

Em entrevista, Flávia Castro, ao falar de sua infância, menciona não concordar com a ideia da infância feliz como aquela infância mais estável e mais linear possível. Ela não pensa na sua infância como uma infância triste, mas “como uma infância diferente da maioria, complicada, cheia de sustos, mas não triste” (Natalino 2021, p. 132) e isso parece ficar evidente tanto em *Diário de uma Busca* como em *Deslembro*.

(...) eu acho que antes do exílio era uma vida muito normal, burguesa, classe média, com tudo muito no lugar, pai, mãe, avós (...) era tudo muito normal, com algumas fissuras, que era isso, era acordar no meio da noite, ter uma reunião na cozinha, um monte de gente sentada no chão, no meio da noite, coisas assim. Ainda que eu não acredite muito nessa ideia de normalidade, sabe. Eu era muito tímida, eu acho que eu não era feliz na escolinha, era normal até nisso, na dificuldade de uma criança, de qualquer criança no mundo. (*idem*, p. 131).

Os dois filmes usam memórias e acontecimentos normais, de qualquer infância, para retratar as peculiaridades desses eventos quando são vivenciados no contexto da ditadura e do exílio político. A lembrança de ter vomitado numa roupa nova durante uma viagem, por exemplo, aparece em *Deslembro* como uma recordação comum, mas ganha um novo sentido quando conhecemos o episódio na versão da realizadora no documentário *Diário de uma Busca*, em que isto ocorre não numa simples viagem, mas no voo de ida para o Chile, o primeiro país de exílio de Flávia e sua família, em 1971.

Apesar da constante necessidade de mudança e adaptação, parece que os dois filmes retratam momentos da vida dos filhos de exilados em que a sensação de insatisfação<sup>4</sup>, seja por deixar o Brasil e ir para o exílio ou por deixar o exílio e retornar ao Brasil, converte-se em algum nível de apaixonamento. Em *Diário de uma Busca*, Flávia Castro traz a ideia do apaixonamento infantil pela causa que os seus pais lutavam e tenta redesenhar uma infância feliz durante o exílio político ao descrever as brincadeiras “de fazer reuniões” e usar vocabulários “cheios de ismos” – internacionalismo, marxismo – , fazer desenhos de Che e Fidel e até dizer na escola que era “a sobrinha brasileira de Fidel Castro”, devido ao seu sobrenome. A realizadora desconstrói a ideia da linearidade da infância feliz e evidencia momentos de alegria no exílio, descrevendo-o como um “lugar de descoberta e alegrias”, com “um monte de crianças que assim como eu cresceram no

---

<sup>4</sup> Em *Diário de uma Busca* essa insatisfação é marcada na fala de Flávia Castro ao descrever sua volta ao Brasil após o exílio: “Vou ter que largar tudo, meus amigos, minhas aulas de desenho, minha vida. Estou furiosa e não entendo mais nada”. Em *Deslembro* essa insatisfação é muito marcada na fala de Joana: “País de merda. Não é lá que se mata e se tortura?” “E agora ‘Copacabana *Mon Amour* e toda essa babaquice nostálgica”.

exílio, nas reuniões, entre as ações”. Em entrevista, Flávia alude à importância do senso de pertencimento e identidade nesse contexto.

(...) um dos momentos mais alegres da minha vida, da minha infância, foi o período da Embaixada da Argentina, porque tinha muita criança, todas com uma vivência mais ou menos parecida, então tinha uma identificação possível com outras crianças. (...) E na embaixada era tudo gente – era tudo filho de militante de várias nacionalidades – que tinha algo em comum, que eram os pais lutando por uma coisa, reunião em casa (...). Então eu acho que foi a primeira vez que eu me senti – talvez uma das poucas na vida – fazendo parte de um grupo. (Natalino 2021, p. 132).



**Figura 3.** Crianças exiladas na Embaixada da Argentina  
Fonte: *Diário de uma Busca* (2010).

Contrariamente, no filme *Deslembro* há uma sensação de não-pertencimento, e o retorno ao Brasil representa “mais um exílio para os filhos”. Para a realizadora, “a dor do exílio (...) é a dor do retorno” e normalmente ela se mistura com a revolta, pois “acontece numa idade em que já existe a consciência de que, dessa vez, se trata de uma escolha” (Castro 2013, s.p). No documentário *Diário de uma Busca*, Flávia parece já antecipar essa possibilidade de dor, quando, ainda adolescente, é entrevistada por Roberto d’Ávila e é questionada sobre a anistia e sobre a possibilidade de voltar para o Brasil “(...) a minha vida está aqui, eu vivi quase a metade dela aqui (...) o Brasil, para mim, eu não conheço”. Nota-se, então, que a partir de diferentes abordagens narrativas o não pertencimento ao país de origem – o Brasil – aparece nos dois filmes como consequência da ditadura para as crianças exiladas.

Os dois filmes também parecem propor 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, por exemplo.<sup>5</sup> O período pós-anistia é representado em ambos os filmes com a cena de celebração à chegada dos exilados no aeroporto do Rio de Janeiro; entretanto, o elemento que parece diferenciar as sensações

<sup>5</sup> Em entrevista, Flávia Castro comenta que queria tratar da questão do desaparecimento político no filme *Deslembro*, uma vez que em sua opinião, “no Brasil essa foi uma questão que não foi – como muitas outras relativas à ditadura – abordadas de frente, e não se tornou um tema público, da esfera pública, como deveria se tornar e como se tornou na Argentina, no Chile, no Uruguai, em que não é uma questão que algumas pessoas sabem do que se trata, todo cidadão tem que saber essa história, tem que saber que isso aconteceu, fora, sem nem falar, da punição ou não dos militares.” (Natalino 2021, p. 133)

dessa chegada é justamente a perspectiva dos filhos, que, isolados da comemoração, não compartilham (e não compreendem) aquela alegria.



**Figura 4.** Anistia política e o retorno do exílio  
Fonte: *Deslembro* (2018).

Em *Diário de uma Busca*, o pai de Flávia Castro, Celso Castro, jornalista com uma longa história de militância de esquerda, é encontrado morto no apartamento de um ex-oficial nazista, após invadir o local. A polícia sustenta a ideia de um suicídio; entretanto, no documentário, o delegado que esteve à frente da ação policial na época explicita a imprecisão na apuração da verdade<sup>6</sup> com expressões como “essa é a versão que temos”, “o que ficou apurado foi isso”, “é difícil distinguir entre boato e realidade”, “muitas vezes você não tem como provar nada e fica no terreno das hipóteses”. Em *Deslembro*, o pai de Joana desapareceu após ser preso pela repressão e nunca mais foi encontrado. Na ficção, o pai não tem atestado de óbito, não tem um corpo, não há como provar sua morte, e o conceito de desaparecido não é compreendido, sendo por vezes questionado e confundido com abandono.<sup>7</sup> Em um diálogo – que se torna uma discussão – com a mãe, Joana pergunta:

“Que merda é essa? Como assim não tem corpo para provar? (...) Mãe, mas como você pode ter certeza que ele morreu se você nem viu, se você não sabe como? (...) Desaparecido... para mim são esses caras que vão comprar cigarro na esquina e não voltam nunca mais. Que largam o trabalho, a família, tudo. Foi isso que ele fez?” (*Deslembro* 2018).

Os filmes, portanto, propõem duas perspectivas distintas sobre o desaparecimento político. Enquanto o *Diário de uma Busca* inicia-se com uma cena que representa a certeza da morte, uma imagem de arquivo em que se encontram dois corpos com a seguinte narração de Flávia Castro: “Meu pai morreu em Porto Alegre, no dia 4 de outubro de 1984 (...).”; no filme *Deslembro* há uma reivindicação por essa morte que para Joana não passava de uma hipótese. A avó de Joana conduz a narrativa para o contexto das mães e mulheres que reuniam informações para encontrar os corpos dos desaparecidos políticos. A fala da avó: “Lutar para que o Estado reconheça seu crime” deixa clara a intenção da realizadora em refletir sobre o significado de elaborar o passado,

<sup>6</sup> No documentário há também um depoimento de um médico legista que analisou o laudo de morte de Celso Castro e não encontrou evidências para um suposto suicídio.

<sup>7</sup> Cabe mencionar que em *Diário de uma Busca* a morte do pai também é, de certa forma, percebida como abandono, especialmente pela mãe e pelo irmão de Flávia.

o luto e reivindicar por reparação e pela construção da memória coletiva para além do que é contado na História oficial.

Ainda no que refere ao sentimento de não pertencer e a reflexão sobre a Anistia, há uma cena em *Deslembro* em que a família de Joana vai a uma festa na casa de outros ex-militantes e nesta festa Joana permanece distante, isolada dos demais, fechada em seu livro, sem motivos aparentes para celebrar. A cena me parece dialogar com uma carta deixada por Celso Castro sobre uma festa do comitê de anistia no documentário *Diário de uma Busca*:

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 se nos permitiram voltar é porque nos derrotaram e se houve uma abertura é porque eles foram os vitoriosos. (*Diário de uma Busca* 2010).



**Figura 5.** Festa pós-anistia  
Fonte: *Deslembro* (2018).

Os dois trechos parecem tratar dos rompimentos e das derrotas não só de uma estrutura política, mas também familiar. Nos dois filmes fica evidente que, mesmo após retornarem do exílio, as ausências familiares permaneceram, seja porque o pai de Flávia fica afastado por quase dois anos devido às dificuldades de adaptação no retorno, como ocorre em *Diário de uma Busca*, ou seja pelas inúmeras reuniões do Movimento de Esquerda Revolucionária<sup>8</sup>, viagens e retorno à clandestinidade do padrasto de Joana em *Deslembro*. As consequências para as crianças são, quase sempre, a sensação de abandono e falta.

Essa sensação, em *Diário de uma Busca*, parece se materializar “através de planos fixos de brinquedos solitários, desprovidos de seus pequenos seres criadores e curiosos, brinquedos cuja paralisia parece exalar os espectros da ruína e da finitude” (Martins 2014, s.p).

(...) brinquedos que a realizadora recupera na sua mudez a fim de (nos) incitar a memória da infância, mesmo sem trazê-la de volta completamente. Brinquedos-fósseis, que ganham sentido e luminosidade, na medida mesma em que o passado traumático do exílio que evocam não acabou. Objetos tipo-pedra, eles aparecem no documentário como testemunhas

<sup>8</sup> Em espanhol: *Movimiento de Izquierda Revolucionária*.

silenciosas da história, testemunhas de um tempo que é passado e presente, carregando consigo relações sociais, afetivas, desterritorializações forçadas e histórias esquecidas. (*ibidem*).



**Figura 6.** Soldados de brinquedo  
Fonte: *Diário de uma Busca* (2010).

Os brinquedos também aparecem como elemento da narrativa de *Deslembro*, mas agora estes são brinquedos vivos, que contam histórias e são usados como artefactos para a construção da memória dessas crianças. Especialmente os soldados de brinquedo – que também aparecem em *Diário de uma Busca* – são metaforicamente utilizados em *Deslembro*, quando Joana fala sobre família e ditadura com seu irmão mais novo. De uma forma lúdica, os brinquedos tentam explicar uma luta que, aparentemente, na visão da realizadora, não teve ganhadores. A pergunta “E quem ganha?” no filme (e fora dele) fica sem resposta e é seguida de um corte para outra cena.



**Figura 7.** Soldados de brinquedo  
Fonte: *Deslembro* (2018).

Os brinquedos, apesar de ganharem diferentes funções dentro da narrativa dos filmes, são, como já mencionado, um importante instrumento para construção de memória na vida infantil. Na vida dos filhos de militantes e exilados políticos isso não é diferente, como os filmes demonstram muito bem. No entanto, o tipo de memórias e sensações geradas por cada um desses objetos parece ganhar novos contornos de acordo com os fatos / acontecimentos com os quais os brinquedos são associados. Um exemplo que aparece no filme *Deslembro* é a boneca de Joana (Lili) que aparece em uma fotografia de jornal da época ao relatar a invasão da casa onde o pai de Joana havia sido preso. A manchete do jornal dizia “Exército desmantela importante ‘aparelho’ subversivo”. Ao ver a fotografia

da boneca, Joana recorda-se da casa onde vivera quando era pequena e de outras reminiscências do passado.

As fotografias de família também ganham importância em ambas as narrativas filmicas. Tanto no documentário quanto na ficção essas imagens são utilizadas como forma de reconstruir a história e a memória familiar e pessoal, mas ao mesmo tempo a história e a memória pública e coletiva. Bucci (2008, p. 69) entende os álbuns de família como um conjunto de fotografias que compõem o imaginário documentado de um grupo atado por laços de intimidade e que encerram uma temporalidade própria. Hirsch (2012, pp. 38–39) considera a fotografia como uma prática memorial inscriciva, ou seja, que pode dar lugar à incorporação de certos aspectos do passado e estabelecer uma comunicação com a memória corporal do espectador. O historiador e teórico da fotografia, André Rouillé (2009), indica que a fotografia seria um dispositivo munido de um poder misterioso e divino de ressuscitar simbolicamente os mortos, de autorizar a volta dos corpos da morte para a vida e ressuscitar o que o tempo eliminou, o que é, de algum modo, o que acontece nos dois filmes.

Em *Diário de uma Busca* as fotografias de família e especialmente do pai de Flávia constroem grande parte da narrativa do documentário, que é interlaçada com outras imagens de arquivo que também teriam o poder de contar a história, mas da perspectiva da História considerada oficial, e não pessoal.



**Figura 8.** Fotografias de família  
Fonte: *Diário de uma Busca* (2010).

Ao comentar sobre a montagem do documentário, Flávia Castro conta que levou o material todo para casa e durante algum tempo trabalhou sozinha nesse processo, que, para ela, foi fundamental para que o filme se tornasse o que ele é, já que foi necessário que a realizadora se apropriasse das imagens de uma forma bastante subjetiva e profunda: “Por exemplo, uma das dificuldades era olhar para o meu pai, para as fotos do meu pai. Porque tinha fotos ali que eu nunca tinha visto, então não tinha uma banalidade de olhar para aquela figura dele, aquilo me tocava profundamente” (Natalino 2021, p. 130). Essa dificuldade em olhar as fotos do pai também aparece no filme *Deslembro*. Nas cenas que trazem as lembranças de Joana, o rosto do pai não aparece. Quando sua avó lhe entrega a única foto dele que ainda restara, a menina leva alguns dias para conseguir olhá-la e se apropriar daquelas lembranças que ganhariam agora forma e rosto.



**Figura 9.** A foto do pai  
Fonte: *Deslembro* (2018).

Também relacionado à identificação do pai, os dois filmes trazem um episódio que é de algum modo traumático e que, possivelmente, deve ter marcado a infância de muitos filhos de militantes que passavam pela clandestinidade durante a ditadura brasileira. Inocentemente, as crianças acabavam por falar o nome dos pais publicamente, revelando assim suas reais identidades. Tanto no documentário, quanto na ficção, Flávia e Joana passam por essa experiência, sendo que em *Deslembro* Joana sente-se culpada, pois acredita que foi este episódio que levou à prisão do pai.

A culpa infantil também aparece em *Diário de uma Busca*, quando a realizadora relata que em 1973, ao frequentar uma escola no Chile, fez sua primeira amiga, Sílvia. Com o golpe militar no Chile, um dos militantes que vivia com a família de Flávia foi preso e todos os demais tiveram de se refugiar na Embaixada da Argentina. Sílvia acreditava que tinha sido seu pai quem denunciara a família de Flávia.

#### 4. Considerações finais

*Depois que passa, a gente fica pensando,  
meu Deus, como é que a gente aguentou  
tanta coisa, tanto rompimento.*

(*Deslembro* 2018)

A partir de diferentes versões de uma história, a realizadora combina memórias e afetos ambivalentes a reverberações políticas e traduz suas lembranças na linguagem cinematográfica. O mar, as gotas de chuva e os solos áridos e rachados são elementos presentes nas duas narrativas fílicas, imagens que parecem servir de metáfora à memória. De certo modo, Joana e Flávia configuram-se num mesmo personagem, narrador e tradutor de uma história. Os filmes não revisitam apenas eventos e lugares do exílio político, mas também reconstroem memórias de uma infância e de uma vida. Joana é a menina que volta, que não sabe bem o que vestir para um dia de muito calor, que não conhece expressões populares como “cão chupando manga” e que não quer ser vítima da “Ditadura do Cenoura e bronze”.<sup>9</sup> Flávia é a menina que cresceu achando que era um

<sup>9</sup> Em *Deslembro*, em uma cena na praia, no Rio de Janeiro, os amigos de Joana riem dela por ela ser muito branca, então ela usa a expressão, pois *Cenoura e Bronze* é uma marca de creme bronzeador bastante utilizada no Brasil.

“estorvo”<sup>10</sup>, que se perdeu dentre suas memórias e a História oficial e que sentiu a necessidade de lembrar, recordar e recontar uma (a sua) história. As duas, em algum momento, parecem ter descoberto a palavra utopia e neste momento começam a se questionar de tudo aquilo que sempre acreditavam, inclusive da sua própria história e da sua identidade. Flávia Castro “assume a perspectiva dos filhos, mostrando o ressentimento desses por se sentirem preteridos à militância, vítimas dos caprichos revolucionários dos pais, mas também, como já vimos, dos silêncios, dos segredos e dos exílios” (Heineberg 2020, p. 10).

Os filmes, a partir de diferentes narrativas e propostas estéticas, convidam-nos a pensar sobre o modo como é possível contar diferentes versões de um mesmo fato, sobretudo revelam-nos a necessidade constante de confirmar (ou não) possíveis versões das Grandes Narrativas (Said 2007), considerando os relatos pessoais como algo de interesse público, estatal e histórico. Os filmes não tratam a ditadura brasileira apenas como um acontecimento histórico, mas compreendem os sujeitos e as subjetividades que os contornam.

A música “Cajuína” (de Caetano Veloso)<sup>11</sup>, que faz parte da trilha sonora de *Deslembro*, trata dos lutos, dos exílios visíveis e invisíveis, daqueles que partem e daqueles que ficam e sobretudo a canção interroga-nos sobre o sentido e a finalidade da existência, ao mesmo tempo que não oferece respostas e nos propõe um enigma “Existirmos: A que será que se destina?”. Aqueles que vivenciaram a ditadura brasileira – ex-militantes, exilados, ex-presos políticos, familiares e especialmente os filhos – existem como prova histórica de uma época de repressão e lutas pela liberdade. As escolhas narrativas e estéticas de Flávia Castro no documentário *Diário de uma Busca* e na ficção *Deslembro* traduzem essa história e atestam que lembrar e recriar a memória é, sobretudo, um ato político.

**Financiamento:** Artigo desenvolvido no âmbito do projeto *Mulheres, artes e ditadura – os casos de Portugal, Brasil e países africanos de língua portuguesa / Women, arts and dictatorship – Portugal, Brasil and Portuguese speaking African countries* (PTDC/ART-OUT/28051/2017).

## Referências

- Aguiar, D. (2017). Tradução intersemiótica como ferramenta pedagógica, artística e conceitual na criação em dança. In *Anais do V Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança* (pp. 350–364). Natal: ANDA.
- Baker, M. (1992). *In other words: A coursebook on translation*. London: Routledge.
- Campos, G. C. (2009). Estudos da tradução e análise do discurso: Diálogos possíveis. *Cadernos do CNLF* (Rio de Janeiro), 12(12), 45–55.
- Castro F. (Writer / Director) (2010). *Diário de uma Busca*. VideoFilmes.

<sup>10</sup> Em *Diário de uma Busca*, Flávia entrevista sua mãe e pergunta se ela, o irmão e outras crianças eram um “estorvo” para os militantes e a mãe acaba por confirmar que sim, na época eram.

<sup>11</sup> Música lançada em 1982 no álbum *Cinema Transcendental*, de Caetano Veloso. A música foi escrita no contexto da morte de Torquato Neto, que se suicidou aos 28 anos. No contexto da ditadura, este importante jornalista, compositor, cineasta e ator brasileiro se exilou em Paris e Londres, regressando ao Brasil em 1971 onde passou a sofrer com alcoolismo e depressão que o levou ao suicídio.

- Castro F. (Writer / Director) (2018). *Deslembro*. Imovision.
- Castro, F. (2016). *Documentário: Diário de uma Busca* (Promo). Canal Curta!. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=AlVwhB5cmgE>
- Castro, F. (2013, dezembro 12). *O exílio invisível das crianças* [apresentação oral]. Seminário Encontros com o Exílio, Biblioteca Nacional, Lisboa.
- Ferreira, A., Reis, M., Brito, T. (Orgs.) (2017). *Crítica e tradução do exílio: Ensaios e experiências*. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária UFG.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London: Sage.
- Heineberg, I. (2020). Exílio da ditadura na ficção brasileira da geração pós-memorial: a perspectiva e a estética dos filhos. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 60. <https://doi.org/10.1590/2316-4018606>
- Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Nova Iorque/Londres: Routledge.
- Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. In R. A. Brower (Ed.), *On Translation* (pp. 232–239). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Luna, S. T. da. (2013). Guinada subjetiva e memória no Cinema Latino-Americano: Uma análise de *Restos*, de Albertina Carri Silva. In C. A. Carvalho & R. Almeida (Orgs.), *Cinema e memória* (pp. 48–62). Recife: Ed. Universitária da UFPE.
- Martins, A. F. (2014). Os brinquedos-fósseis e o tempo da memória. In C. Fukelman (Org.), *Eu assino em baixo: Biografia, memória e cultura* (1.ª ed., vol. I, pp. 239–253). Rio de Janeiro: EdUERJ.
- Natalino, L. (2021). Versões e memórias invisíveis. Entrevista com Flávia Castro. *Diacrítica*, 35(3), 126–134.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.
- Nord, C. (1997). *Translation as a purposeful Activity*. UK: St. Jerome.
- Pym, A. (2009). *Exploring translation theories* (1.ª ed.). London: Routledge.
- Rouillé, A. (2009). *A fotografia: Entre documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac.
- Said, E. W. (2003). *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Said, E. W. (2007). *Humanismo e crítica democrática* (R. Eichenberg, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Santos, M. S. dos. (2003). História e memória: O caso do Ferrugem. *Revista Brasileira de História*, 23(46), 271–295. <https://doi.org/10.1590/S0102-01882003000200012>
- Snell-Hornby, M. (1988). *Translation studies: An integrated approach*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Teles, E. (2009). Políticas do silêncio: a memória no Brasil pós-ditadura. In E. Teles, C. Macdowell, J. de A. Teles (Orgs.), *Desarquivando a ditadura: Memória e justiça no Brasil* (pp. 578–592). São Paulo: Hucitec.
- Venuti, L. (2007). Adaptation, translation, critique. *Journal of Visual Culture*, 6(1), 25–43. <https://doi.org/10.1177%2F1470412907075066>
- Vermeer, H. (1986). *Esboço de uma teoria da tradução*. Porto: Edições ASA.
- Zipser, M. E. (2002). *Do fato à reportagem: As diferenças de enfoque e a tradução como representação cultural* (Tese de doutorado, Universidade de São Paulo. São Paulo, Brazil).

[recebido em 26 de fevereiro de 2021 e aceite para publicação em 12 de outubro de 2021]