

(Anexo A)

## VERSÕES E MEMÓRIAS INVISÍVEIS. ENTREVISTA COM FLÁVIA CASTRO

### INVISIBLE VERSIONS AND MEMORIES. AN INTERVIEW WITH FLÁVIA CASTRO

Laís Natalino\*  
laisnatalino@hotmail.com

#### 1. Introdução

Nesta entrevista (realizada em julho de 2020) busquei compreender como o percurso pessoal e profissional da realizadora brasileira Flávia Castro se reflete em seus filmes e relaciona questões do passado a vivências e debates do presente, especialmente no que se refere ao contexto ditatorial brasileiro. A partir de dois de seus principais filmes, o documentário *Diário de uma Busca* (2011), e a ficção, *Deslembro* (2018), a realizadora explora diferentes relatos, versões e memórias através de histórias íntimas e particulares, ao mesmo tempo que contribui para a recuperação da memória sobre a ditadura no Brasil.

#### 2. Entrevista

**Eu começo, então, pedindo para que você nos fale um pouco sobre o seu percurso artístico, em especial seu percurso no cinema.**

Eu nunca pensei em dirigir, eu comecei a trabalhar em cinema com dezoito anos. No início, queria escrever, mas, na verdade, eu comecei a trabalhar fazendo estágio, aqui no Brasil, quando eu tinha dezanove anos. Eu tinha uma questão que era a questão da língua, porque eu voltei para o Brasil com catorze anos e eu falava um Português muito misturado e estranho, eu quase não lia em Português, e a minha grande paixão na vida era literatura, eu lia o tempo todo. Então, o cinema ele entrou também como uma forma de expressão artística em que eu não precisaria dominar a língua tão bem quanto eu imaginava que precisasse se fosse escrever literatura. Mas é uma coisa meio misturada, eu sempre desenhei, sempre escrevi, isso sempre esteve muito presente para mim desde a infância e com umas coisas muito particulares, que é o de escrever a própria história. Então, desde que me entendo por gente, desde que aprendi a escrever, eu contava a nossa história, o exílio, a saída do Brasil. Então, tenho esses relatos de infância de várias versões, de vários momentos diferentes da vida.

---

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

Estou te falando até de uma coisa pré-cinema. Comecei a trabalhar em cinema com dezoito para dezenove anos, fazendo um estágio, fiz figurino, trabalhei mais na parte de arte de cinema durante um tempo, mas sempre querendo escrever, fazendo curso de roteiro. Até que eu fui para França e na França eu fui estudar cinema. Então, eu comecei com a prática, aqui no Brasil, e depois eu fui para França, comecei a estudar (...) e a trabalhar com documentário. E aí se abriu para mim essa coisa do documentário, que eu não tinha o menor interesse antes, não conhecia. Começou na faculdade e depois migrou para a vida profissional.

O primeiro filme que trabalhei foi em um filme sobre o Che, *Diário do Che na Bolívia*, de um diretor suíço-alemão chamado Richard Dindo e foi um filme que me marcou muito, foi uma primeira experiência de cinema documental que foi muito marcante, porque a gente refez realmente o percurso do Che, na Bolívia, e porque eu entendi que documentário não era aquilo que eu imaginava que fosse, aquela coisa de você ir filmar o real, esse real que não existe. Tinha um roteiro escrito para o filme e a gente fazia os planos em função desse roteiro, ou seja, Richard Dindo trabalhava quase como se fosse uma ficção, porque ele estava contando a história a partir de um livro, *O Diário do Che*, mas, ao mesmo tempo, a irrupção do real no filme era extraordinária, porque a gente encontrava personagens que estão no *Diário do Che* e que ainda estavam vivos na época em que a gente estava filmando. Então, de repente toda essa coisa muito rígida do diretor, do que ele tinha escrito, caía, se estilhaçava, porque o real e o momento, o presente, nos trazia uma coisa extraordinária, inesperada. Então, esse foi, digamos, o meu apaixonamento pelo cinema documentário.

Houve duas experiências que são muito complementares e quase antagônicas, que é essa experiência com Richard Dindo e a outra experiência foi com um diretor francês chamado Philippe Grandrieux, que fez documentários, ele fazia também a própria fotografia, depois ele migrou para a ficção e fez filmes bastante experimentais, embora ter enchido salas de cinema. O Philippe foi o criador de uma série para a *Arte*, francesa, que foi bem importante. Ele pediu para vários documentaristas, os mais conhecidos da época, para fazerem um filme em um plano-sequência. Vários responderam, eu acho que foram feitos dez filmes desse modo. O Philippe trabalhava de um jeito oposto ao Dindo, tudo era improvisação. Ele tinha aquela câmara e ele chegava nas pessoas e ia dançando, fazendo como se estivesse em Tai Chi Chuan em volta das pessoas e não parava de filmar nunca. Então, para mim foi muito interessante, porque eu vi dois métodos e duas formas de abordar o cinema documentário absolutamente diferentes e a meu ver complementares. Uma que tinha uma capacidade muito grande de absorção, de entrega e de recepção do presente; e outra que era mais preparada e que ia buscar coisas mais precisas, que o presente surgia quase como uma violência naquela estrutura que era mais rígida.

**Quando você começou no cinema qual era a posição da mulher? Você nota que houve alguma diferença com relação à posição da mulher no cinema comparado aos dias de hoje? Quais são os principais obstáculos que você vê para a mulher que realiza cinema? E o que que você tem para dizer sobre a posição da mulher, não só como realizadora, mas atuando no contexto de realização de cinema?**

Eu acho que essa é uma resposta que dá para dar em várias camadas. Primeiro é simplesmente uma mulher exercendo uma função profissional seja em que meio for. Eu me lembro com 18-19 anos, eu fazia figurino em um longa-metragem e eu me lembro de

muitas situações de violência, de atores querendo beijar, passando a mão no camarim – porque a gente tem que ter aquele contato com o corpo, com a roupa – e é muito curioso isso, porque era profundamente incômodo, eu estava sempre – olha a palavra que eu ia usar – eu estava sempre ‘reclamando’ disso, eu estava sempre falando, me ‘queixando’ – olha que loucura o jeito que vem. Mas foi muito tempo depois que eu comecei a perceber isso como uma violência, porque aquilo era um fato que acontecia com todas as mulheres, era uma coisa que a gente tinha que lidar, tinha que se defender, tinha que se proteger e seguir, não era problematizado como uma questão que fosse ser criminalizada. Isso é muito marcante para mim. É muito marcante o dia em que eu me dei conta que muitas das coisas que tinha vivido no âmbito profissional tinham sido violências e tinham sido coisas inaceitáveis, mas que eram ativamente banalizadas, inclusive por nós.

### **Em que momento isso aconteceu?**

Eu acho que é por etapas, porque cresci em uma casa com uma mãe feminista, com reuniões de mulheres o tempo todo. Eu me lembro muito de um cartaz que tinha em casa, que era um clássico dessa época, dos anos 70, que é “Uma mulher sem um homem é como um peixe sem bicicleta”. Eu me lembro de refletir muito sobre isso, de olhar para isso e pensar: o que elas querem dizer com isso? Então, a coisa da igualdade nas tarefas domésticas dentro de casa era supernatural, a ideia do feminismo era muito presente e era muito incorporada por mim. Ainda assim, eu acho que duas coisas são muito nítidas, primeiro o contexto em que a gente vive. Eu acho que mesmo hoje se eu for pensar nessas situações que vivi, hoje eu não criminalizaria aqueles homens como se isso tivesse acontecido hoje, porque eu acho que naquela época havia um contexto que fazia com que fosse possível que aquilo fosse feito e que não houvesse consequências. Eu acho que a gente tem que levar em conta esses contextos que a gente viveu. Eu não achava isso nada normal e eu ficava muito incomodada, mas eu não fui à polícia, eu fui ao meu chefe, que me disse: “Ah, que chato, vou falar com ele.” E de fato falou, mas cinco minutos depois começava de novo.

Então isso é uma experiência muito concreta, mas eu acho que tem outra coisa que talvez seja muito mais sutil, que é a ideia, por exemplo, nunca na vida me imaginei em nenhuma posição de comando, um pouco por temperamento, porque sempre fui muito tímida, mas, sobretudo, porque a ideia de estar no comando era muito assustadora e eu acho que isso tem a ver com uma coisa muito profunda de como a gente cresce no universo feminino e como a gente se projeta no mundo. Ainda que eu tivesse uma mãe feminista e que nada ao meu redor me dissesse isso, essa é uma coisa que eu sempre senti. O pânico de chegar no *set* e ter que ser a chefe é uma coisa, é muito grande e eu acho que isso tem a ver também com uma outra coisa que eu tenho pensado muito e eu acho que para a gente é muito importante no presente, que é a desconstrução de como isso funciona. Essa coisa hierárquica do chefe do *set* de cinema, com diretor no topo, essa estrutura extremamente rígida é uma coisa absolutamente antiquada e anacrônica. E eu acho que nós mulheres, quando começamos a chegar nesse lugar em que cada vez há mais diretoras mulheres exercendo esse lugar é muito interessante pensar em como a gente exerce isso e que diferenças a gente pode, de fato, trazer. Eu não me sinto bem gritando no *set*, dando ordem, falando palavrão e dizendo que ‘o rei sou eu’ como eu já vi diretores homens fazendo, não que todos façam, óbvio, mas eu acho que é interessante a gente pensar na

gente como diretora também e com o que a gente pode trazer politicamente para mudar essa estrutura de poder que existe no cinema, para as coisas funcionarem de outro jeito. **Você poderia nos citar algumas referências femininas, mulheres realizadoras ou mulheres dentro desse universo do cinema que de alguma forma foram referências para você?**

De mulheres, especificamente, tem uma que nem é exatamente cineasta, mas foi uma referência importante que é a Sophie Calle, artista plástica, com um filme que ela fez, *No Sex Last Night*, que é um filme que ela fez com uma camerazinha pequena, no início dos anos 90, em que ela filma a relação dela com o namorado e a liberdade com a qual ela faz isso me deu uma sensação de “puxa eu também posso fazer um filme!” Então foi muito poderoso isso para mim, porque não era que eu achasse o filme extraordinário, mas o gesto cinematográfico dela e a liberdade como ela se imbuíu de fazer aquele filme me inspirou muito. Depois, claro, há várias cineastas mulheres que eu admiro muito, como a Agnès Varda, não tanto por um filme específico, mas pela forma como ela foi se construindo ao longo da vida. Eu acho muito bonito, muito tocante e também porque tem outra coisa que me interessa muito na Agnès Varda que é a ideia do artista mais velho que continua na vida e que está ali, com coisas a dizer, com trocas a fazer com jovens artistas, eu acho isso muito bonito. Ela é uma pessoa, artista e mulher inspiradora.

**Quem assistiu o *Diário de uma Busca* entende um pouco o porquê você trata de questões da ditadura nas suas obras, mas eu queria que você comentasse um pouco sobre isso e tentasse nos dizer a partir de que ponto de vista você aborda essas questões.**

Eu acho que não decidi, eu acho que isso tem a ver um pouco de como nasce uma obra, como nasce um filme, como nasce um livro, como nasce qualquer coisa. Veio realmente de uma necessidade que eu tinha de, no caso de o *Diário de uma Busca*, de contar aquela história e de começar a me colocar a questão de como que eu ia fazer isso, mas não foi uma decisão, tem muito mais a ver com uma necessidade de fazer, do que com uma decisão de “eu vou falar sobre ditadura”, partiu de uma necessidade.

**Então nos conte um pouco de como foi o processo de idealização do filme e da montagem. Como foi o processo desde que você viu essa necessidade e começou a pensar em ‘como vou fazer isso?’**

Foi muito longo, por muitas razões, primeiro porque *Diário* nasce, começa a ser pensado em um momento pré-câmeras-leves. A gente ainda tinha uma ideia de que os filmes precisavam de uma certa estrutura – fora a Sophie Calle, que me inspirava. Então, comecei a pensar no filme quando voltei para o Brasil, em 2000, e ele surge dessa vontade de pensar a história do meu pai e a morte do meu pai, sobretudo, e ao longo do tempo vai se transformando na vontade de falar da derrota de um projeto político, através da história do meu pai e da trajetória de vida dele. Isso vai se misturando, a morte e a vida deixam de ser dois momentos para se tornar uma coisa que dialoga uma com a outra.

Foi muito longo, porque demorou muito para conseguir o dinheiro, é uma produção essencialmente francesa, eu tive a sorte de ter [um financiamento francês] que me permitiu passar um tempo pensando no filme que eu queria fazer, então escrevi um roteiro

e isso me dava segurança, um roteiro de verdade – um pouco como eu tinha visto o Dindo fazer com o Che, na Bolívia. Era um roteiro quase ficcional, com coisas que eu já tinha muito claras, que era um pouco o desenho de uma tragédia, da história do meu pai, tinha uma coisa da inspiração para o ideal, da realização de um projeto, o fracasso e a morte. Eu tinha isso muito claro, era uma coisa quase aristotélica. Mas, por outro lado, eu não sabia o que ia encontrar na pesquisa sobre a morte dele, na investigação, com os policiais etc.. Disso não tinha a menor ideia. Ainda assim, hoje, quando olho para o roteiro e olho para o filme, eles são muito similares. Depois de uma volta enorme, daí chegando na montagem, eu acho que cheguei ao ponto do início, do que era o projeto no início, do roteiro.

A montagem foi muito longa, eu levei uns dois anos, porque eu comecei com a Jordana Berg, que é uma super-montadora, minha amiga, montadora dos filmes do Coutinho, da maioria deles. A gente começou juntas, mas acabou o dinheiro e ela tinha que fazer um outro filme com o Coutinho, então eu migrei para casa, levei o material todo – eu nunca tinha montado – e comecei um longo percurso sozinha com filme e que eu acho que foi fundamental para o filme se tornar o que ele é. Eu me apropriei daquelas imagens, fiquei muito tempo e 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 a figura dele, aquilo me tocava profundamente. Então teve essa parte de começar a me acostumar, a brincar com as imagens, a colocar música, a ver como é que eu queria... tinha muita coisa ‘mal feita’, as fotos eram filmadas, não tinha dinheiro, então tem muita coisa que era meio bricolagem, eu tinha que ir fazendo do jeito que dava. Isso é uma etapa, mas a outra coisa importante da montagem foi eu me desapegar um pouco das muitas entrevistas que tinha feito com os outros companheiros, com os militantes amigos do meu pai, porque eu tinha histórias de vida – eu nunca pedia para eles falarem do meu pai, pedia para contarem a história deles e numa hora essa história se cruzava com a do meu pai – mas eram histórias riquíssimas e que me tocavam muito. Então foi muito difícil entender que não cabia no mesmo filme a história do meu pai e todas essas histórias tão comoventes e que me interessavam também.

Então, para a montagem eu tinha duas *timelines*: uma da vida e uma da morte, que é a investigação policial. Sem dúvida, o mais difícil foi misturar a investigação com a vida, achar os pontos, porque a investigação era enorme, eu tinha mais de 140 horas de copião. Então, teve uma hora que eu até pensei em chamar um escritor de romance policial para me ajudar a estruturar essa parte, porque era muito difícil. Os indícios, o que é certo, o que não é, a balística, tudo isso era muito complexo. E tem uma outra camada que eu chamo de meta-filme, que é onde o Joca, meu irmão, comenta o filme, os meus encontros com o Joca, que aconteceram durante a filmagem, por um acaso. E eu gosto muito dessa parte porque essa é uma parte que não estava no meu roteiro escrito, é uma parte que surgiu do acaso, de o Joca estar em Porto Alegre naquele momento e de ele se dispor – apesar de todas as reticências – de alguma maneira, estar comigo, dividir comigo esse momento que corresponde à investigação policial, que é a partir de Porto Alegre. E isso foi muito curioso de como aconteceu, porque eu estava com duas horas de filme, duas horas e meia, e eu mostrei para o Joca e ele falou “é, está muito interessante, mas falta eu”. E o “falta eu” era exatamente isso, era a falta dessa camada onde ele discute comigo as opções e a vida, mas a vida através desse momento em que eu estou tentando contar

uma história, que é sempre inventar uma história também e eu acho que isso fica claro graças à presença do Joca.

**E como você acha que o Joca escreveria esta história?**

Então, eu não sei. O Joca, depois do filme, escreveu um artigo, ele é antropólogo, então escreveu um artigo em que ele fala do filme, faz uma análise de como é que o filme foi recebido pela esquerda e fala um pouco da mistificação da coisa dos heróis da ditadura. Eu não sei que filme ele faria, mas certamente não seria esse. É engraçado que agora me lembrei de uma coisa, nos primeiros debates sobre o filme na França, uma moça levantou a mão e falou assim: “é, o seu filme tudo bem... mas eu queria mesmo era ver o filme que o Joca faria”. Eu achei isso tão divertido! Mas eu acho que o Joca tem uma experiência do pai – nos últimos anos ele morou lá um ano antes da morte do pai – então, de alguma forma, ele vivenciou coisas mais duras do que eu, em algum nível, e eu acho que ele rejeita um pouco a ideia da relação entre a história com H maiúsculo e a pequena história. Eu não quero falar por ele, mas parece que ele não acredita tanto nisso, que acha que não é muito por aí.

**E como foi a recepção de *Diário de uma Busca* no Brasil e no exterior?**

A recepção foi muito boa, porque como é um filme muito emocional, de uma certa forma, ele permite públicos muito diversos, inclusive que não são adeptos a documentários, a se envolverem com a história. Então, foi realmente uma recepção muito incrível para mim, foi muito bom em muitos países, em muitos lugares, e isso foi muito bacana.

**Eu gostaria que você nos contasse um pouco de como foi sua vivência antes, durante e depois do exílio e como você percebia (e se percebia) as formas de repressão. No filme, sua avó fala sobre os rompimentos que ocorreram naquele momento. Você pode comentar um pouco sobre isso?**

A avó era incrível! Ela era uma poeta e tinha uma visão muito clara das coisas. O que eu posso te dizer é muito o que eu acho que está no filme. 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, mas com algumas fissuras, que era acordar de noite e 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... Eu era extremamente tímida, eu acho que não era feliz na escolinha, era normal até nisso, eu acho que eram as dificuldades de qualquer criança no mundo.

E depois, a partir do Chile, tudo muda e tudo vai, ao mesmo tempo, se enriquecendo. Eu acho que tem uma coisa interessante, que eu acho que está no filme, é que a gente vivia muito perto dos pais, da vida deles, era como se os corações batessem juntos, então por mais que a gente não entendesse tudo, não tivesse a consciência de tudo, a gente estava ali, juntos. É tão complexo falar sobre isso, porque falo sobre isso e me sinto meio mal, porque fico achando que estou num auto-engano – mitificando, como diria o Joca – e não é isso, mas é que a gente tende a normalizar muito a infância, principalmente, a imaginar que uma infância feliz é uma infância o mais estável possível e eu não sei se é isso. Não penso na minha infância como uma infância triste, penso na minha infância

como uma infância diferente da maioria, complicada, cheia de sustos, mas não triste. Para mim 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 havia uma identificação possível com outras crianças. Porque no Chile, por exemplo, na escola, eu estudava em uma escola pública perto de casa, eu tinha uma melhor amiga, a “Paquita”, que era super-racista e que dizia que aqui no Brasil todo mundo era negro e que para eu ir para o Chile tinham-me pintado de branco e tinham esquecido um pedacinho – porque eu tenho uma mancha no rosto, mais escura. Isso era minha melhor amiga! (risos). Na Embaixada era tudo gente que era filho de militante, de várias nacionalidades, mas tinham algo em comum, que era os pais lutando por uma coisa e reunião em casa etc.. Então, acho que foi a primeira vez na vida – talvez uma das poucas vezes – que me senti fazendo parte de um grupo. Olha, nunca tinha pensado nisso assim, porque, no geral, sempre me senti meio desgarrada, nunca tive turma...

O pós-exílio, o *Deslembro*, é sobre isso, é sobre a menina que volta. E por mais que eu me defendesse é uma ficção, sem dúvida, tem um pai desaparecido na história que não tem nada a ver com a minha história, mas as sensações dessa menina são muito próximas das minhas, que eu acho que são: primeiro o horror de ter tido que largar tudo que tinha no outro país, onde tinha uma estabilidade, mas também o início do apaixonamento por um outro lugar, pela música, pela natureza e que eu acho que foi a forma que eu fui-me aproximando do Brasil.

**Há uma cena do *Diário de uma Busca* em que você é entrevistada pelo Roberto d’Avila na França e você comenta sua opinião sobre os homens do Brasil e da Europa. Você pode comentar um pouco sobre esse momento e sobre seu comentário?**

Na verdade, eu falo que os homens brasileiros são muito machistas (...) porque é como eu estava-te falando, eu vivia numa casa que tinha reuniões de mulheres o tempo todo, eu estava muito nessa onda dos meus pais e eu tinha uma articulação – um jeito de falar, tudo explicadinho – que eu sinto que é fruto disso, fruto dessa experiência. Porque tem uma coisa que é muito forte, eu não era uma criança separada deles, eu acreditava na causa deles, eu fazia desenhos de Che, de Fidel Castro, quando cheguei na França teve uma hora que eu comecei a escrever um textinho sobre em que partido eu ia militar quando fosse grande – tinha que ser um partido próximo dos pais, mas não muito para não parecer que eu era maria-vai-com-as-outras. Mas, enfim, eu tinha esse lado, eu era muito comprometida com o ideal deles, isso até a adolescência, porque daí tem uma hora – que é um pouco depois dessa entrevista – em que há uma rutura, como diria minha avó, em que descubro a palavra utopia e começo a achar tudo aquilo uma coisa que eu não acreditava mais, uma bobagem, e de fato me separo deles em algum nível. Em *Deslembro* tem uma cena que exemplifica muito isso, é uma hora que ela (Joana, a personagem) está discutindo com o padrasto, que ela diz que padrasto não é mais presente na vida deles como era na França, ou seja, ela por um lado ataca a militância e por outro lado defende quando vem uma agressão de fora, eu acho que é um pouco isso que aconteceu em algum momento. Mas eu nunca militei assim formalmente, nunca tive nenhum tipo de participação política efetiva de militância.

**Já que estamos falando do *Deslembro* queria que você comentasse brevemente de onde surgiu a ideia desse filme e como foi também a construção do roteiro e do filme.**

Acho que o *Deslembro* nasce diretamente de o *Diário de uma Busca*. Quando eu estava montando o *Diário* eu estava muito com essa coisa dos documentos, havia as cartas do meu pai, os meus textos de infância, as entrevistas com a minha mãe e, muitas vezes, essas narrativas de cada um não batiam certo, 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, como é que a gente se lembra na adolescência e comecei a escrever o argumento, a sinopse do *Deslembro* a partir dessa ideia, de uma adolescente se debatendo com memórias, com lembranças. E contextualizei a minha própria história, de uma certa forma, porque era uma história que eu já conhecia, mas também porque eu queria tratar da questão do desaparecimento político que eu achava e acho que, no Brasil, 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, como se tornou na Argentina, no Chile, no Uruguai. 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. Sem nem falar da punição – ou não – dos militares.

**Como você vê que o cinema ou qualquer outra forma de arte contribuir para que as pessoas conheçam um pouco mais do que foi a ditadura, especialmente no Brasil? Como você acha que as artes contribuem para essa recuperação da memória?**

Primeiro, eu acho que a gente tem ignorância e tem agora a negação também. Há um negacionismo que paira sobre o Brasil e isso tem acontecido em vários lugares do mundo, mas no Brasil é muito impressionante, uma negação de fato da História. A tua pergunta é muito complexa e delicada porque para mim a arte deve ser inútil, eu acho que a gente tem direito de fazer qualquer coisa, do jeito que quiser e acho muito chato quando há uma cobrança. Mas ao mesmo tempo eu acho que ela contribui sim para colocar questões e para suscitar interesse nas pessoas por coisas que elas não conhecem. Isso me interessa mais do que reforçar o que já se sabe, eu acho que muitos filmes eles tendem a falar com pessoas que já conhecem aquele assunto e reforçar certezas. Eu prefiro os filmes que te colocam incertezas, inclusive sobre temas delicados como esses, como tudo o que aconteceu durante a ditadura, mas abrem a discussão, expandem. Então eu tenho muita aflição de filmes militantes no sentido próprio da palavra, que querem convencer de uma coisa. Talvez a minha abordagem, que é sempre por uma história pessoal, que é por uma história íntima, seja uma estratégia para não cair muito nisso. Embora eu acho que a gente nem sempre escape o quanto a gente gostaria, a gente sempre resvala um pouco nisso. São difíceis os limites, as fronteiras para o que é o cinema político.

**E o que você acha que ainda está por ser contado, que ainda poderia ser mais discutido, mais falado, tanto nas artes como fora das artes, no que se refere especialmente às mulheres no contexto da ditadura?**

Sem dúvida nenhuma falta muito falar das mulheres. Por exemplo, vou dar um exemplo entre vários, a participação, a militância, como as mulheres viviam essa militância. No próprio *Diário de uma Busca*, as entrevistas que eu fiz com as mulheres foram

riquíssimas. Eu pensei muito em fazer outro filme, porque tem questões que são quase que inabordáveis no momento político que nós estamos, porque serviriam de manancial, poderiam suscitar ataques de outros lados. O machismo dentro das estruturas de esquerda revolucionária, a forma como as mulheres tinham que se colocar ali dentro, o que acontecia ali, às vezes é muito difícil de se imaginar. Isso é uma coisa que particularmente me interessa, mas de um modo geral, eu acho que a história das mulheres segue invisível, porque também tem essa coisa chata, eu acho, que a gente está sempre contando as histórias dos heróis, a gente está sempre heroizando, e faltam os anônimos, faltam as pequenas histórias, as histórias de quem não virou imortal pela sua ação. Em geral, são as histórias que interessam mais. Eu acho que as histórias das mulheres, dos negros, dos homossexuais, elas atravessam esses lugares mais invisíveis que me interessam e que faltam.

### **E como você vê que é hoje trabalhar essas questões?**

Eu acabei de escrever um roteiro que é inspirado na biografia que se chama *Revolucionário e gay, a extraordinária vida de Herbert Daniel*, de um historiador chamado James Naylor, um americano especializado em Brasil e que escreveu essa biografia do Herbert Daniel que é uma figura incrível, que eu conhecia e que fiz esse roteiro, um roteiro em que eu conto um pouco da história dele, que é uma história que atravessa muitas etapas, mas eu conto a partir da experiência do corpo, da relação dele com a homossexualidade durante a militância, durante a clandestinidade. Tem uma parte em Portugal, inclusive, importante na história. Então, uma coisa é escrever, agora é ver como é que a gente vai produzir, conseguir dinheiro para fazer. Eu não tenho a menor ideia, mas eu também acredito que a gente vai sair desse buraco que a gente está.

### **Hoje as formas de censura são muito diferentes, mas ela ainda está aqui para muitos assuntos, não é?**

Mas sabe o que me preocupa mais do que uma censura como essa dos filtros para os filmes? Me preocupa também a autocensura, que vem de outro lugar, vem de uma coisa que eu chamaria de uma espécie de uma ideia de que agora você só pode falar das coisas de um determinado jeito. Eu acho que a militância, em alguns momentos, ela se torna também uma espécie de padronização de formas de pensar, em que não é possível errar e em que não é possível se colocar como indivíduo na experiência que está se contando se ela toca certas coisas – o Bruno Torturra chamou isso outro dia de supremacia ética – que é um pouco isso. E eu estou falando isso também pensando em uma outra experiência que eu tive há pouco tempo, no júri de um festival em que havia muitos curtas e os curtas eram extremamente militantes, mas faltava neles cinema. A ideia estava na frente de tudo, galopante, e eu acho que isso pode se reverter contra a gente, pode ser um tiro no pé.

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