

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: en trámite.
Vol. 2, núm. 3, mayo-agosto 2022, Sección Redes, pp. 196-219.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v2i3.47>

“A tão fina materia vida” en *Deslembro*
de Flávia Castro

“A tão fina materia vida” in Flávia Castro’s
Deslembro

Paulo Moreira
Universidad de Oklahoma, Estados Unidos

paulodaluzmoreira01@gmail.com

Recibido: 17 de abril 2022.
Dictaminado: 18 de marzo 2022.
Aceptado: 21 de abril 2022.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional.

“A tão fina materia vida” en *Deslembro*
de Flávia Castro

“A tão fina materia vida” in Flávia Castro’s
Deslembro

Paulo Moreira

RESUMEN

Deslembro de Flávia Castro es una de las mejores películas sobre la dictadura en Brasil, pues propone una articulación interesante entre la historia y la memoria personal. Este artículo describe con detalle esa relación y cómo ésta estructura la película como un todo. Adicionalmente, relaciona *Deslembro* con el género de los filmes sobre la dictadura en Brasil y América Latina.

Palabras clave: cine brasileño; películas de dictadura; Flávia Castro; narrativas de la mayoría de edad; memoria.

ABSTRACT

Flávia Castro’s *Deslembro* is one of the best fiction films about the dictatorship in Brazil, because it manages to propose a very interesting articulation between history and personal memory. This article describes in detail this articulation and how it structures the film as a whole. Additionally, it places *Deslembro* within the genre of dictatorship films in Brazil and in Latin America.

Keywords: brazilian cinema; dictatorship movies; Flávia Castro; coming-of-age narratives; memory.

La dictadura civil-militar¹ en Brasil duró más de veinte años, su peor período, indubitablemente, entre 1968 y 1976. En este período, que se conoce como “los años de plomo”, había una persecución brutal a cualquier tipo de disidencia; además, la censura previa del gobierno a todos los medios. En el período posterior a 1976, mientras el régimen conducía muy ambiguamente un proceso de apertura, que definía como “lenta, gradual y segura”, la ley de amnistía —que protegía a los agentes de la represión— permitió la vuelta de banidos, prisioneros políticos y exiliados a la vida pública en Brasil, mientras el relajamiento de la censura permitió la publicación de ensayos y libros de memorias sobre los años de plomo. Entre esos libros publicados después de 1977,² destacan *O que é isso, companheiro?* de Fernando Gabeira (1979)³ y *Batismo de Sangue* de Frei Betto (1982),⁴ que ganaron el premio literario más prestigioso

¹ Historiadores del período en Brasil, hoy en día, prefieren llamar a la dictadura “civil-militar”, por el apoyo y participación constantes de empresas en el régimen.

² Otros ejemplos notables son *Câmara lenta* (1977) de Renato Tapajós, *Inventário de cicatrizes* (1978) y *Em busca do tesouro* (1982) de Alex Polari, *Memórias* (1979) de Gregório Bezerra, *Os fornos quentes* (1980) de Reinaldo Guarany, *Os carbonários* (1980) de Alfredo Sirkis, *Tirando o capuz* (1980) de Álvaro Caldas, *Guerra é guerra, dizia o torturador* de Índio Vargas, *Passagem para o próximo sonho* (1982) de Herbert Daniel, *1968, a paixão de uma utopia* (1998) de Daniel Aarão Reis y *Araguaia, relato de um guerrilheiro* (1990) de Glênio de Sá.

³ Fernando Paulo Nagle Gabeira (1941) era periodista del *Jornal do Brasil* entre 1964 y 1968, cuando entró en el grupo *Dissidência Comunista-Guanabara*. Capturado en 1970, Gabeira fue torturado y se quedó en la cárcel hasta que el régimen envió al exilio 39 prisioneros políticos, a cambio de la libertad del embajador alemán, que había sido secuestrado. Vivió en exilio en Argelia, Chile, Italia y Suecia hasta 1979, cuando publicó *O que é isso, companheiro?* —el libro vendió 230.000 copias, en 40 ediciones. Posteriormente, Gabeira publicó otros dos tomos de memorias: *O crepúsculo do macho* (1980) y *Entradas e Bandeiras* (1981). En 1986, Gabeira fue uno de los fundadores del *Partido Verde* en Brasil y tuvo una larga carrera política, candidateándose a alcalde, gobernador y hasta presidente. Cuando fue derrotado en la elección para gobernador de Río de Janeiro, en 2010, Gabeira se jubiló de la carrera política, volviendo al periodismo.

⁴ Carlos Alberto Libânio Christo, el Frei Betto (1945), era uno de los líderes de la JEC (Juventude Estudantil Católica), en 1962. Empezó a trabajar como periodista en 1967, en la *Folha da Tarde*, y entró en la organización guerrillera de Carlos Marighella, la ALN, en 1969. Frei Betto ayudaba militantes perseguidos a escapar de Brasil por la frontera sur del país cuando fue arrestado en 1969 y se quedó en la cárcel hasta 1973. Su primer libro, publicado en Italia, en 1971, *Nos subterrâneos da História*, denunciaba la tortura y los abusos a los derechos humanos del régimen. Con el título *Cartas da Prisão*, el libro sólo salió en Brasil en 1974, agotando su primera edición en nueve días. Después de su liberación

de la época en Brasil, el *Jabuti*, y alzaron a sus autores a la condición de intelectuales públicos.

En el cine, ese ejercicio de memoria del período empieza un poco más tarde. La primera película sobre la época es de 1982: *Pra frente Brasil*, del director Roberto Farias, que aún enfrentó intentos de censura del gobierno y protestas. La polémica provocó el despido del presidente de Embrafilme y *Pra frente Brasil* sólo llegó a las salas de cine en 1983.⁵ A partir del fin de la dictadura, en 1986, varias películas sobre el tema fueron hechas. Desde entonces, ya se han hecho más de 60 películas sobre el período más duro de la dictadura,⁶ entre documentales, ficción y varias formas híbridas.

Se puede decir que la película sobre la dictadura es un género no sólo brasileño, sino latinoamericano. El fenómeno resulta de lo que podríamos llamar gestos de memoria compulsiva. Volvemos obsesivamente al momento recalcado, en el cual fuimos confrontados con el opuesto de las fantasías sobre una cultura latinoamericana moderna, humana, suave y gentil; volvemos obsesivamente al momento en que una generación sintió más agudamente la urgencia de la acción política; volvemos a las guerras sucias y a los años de plomo porque en el exacto momento en que las vivíamos nos

Betto trabajó en las *Comunidades Eclesiais de Base* (CEB) y en la *Pastoral Operária*, organizaciones de la Iglesia Católica. Después del éxito extraordinario de *Batismo de Sangue*—que fue incluido en el *Círculo do Livro*, con más de 800.000 miembros—, Frei Betto se dedicó a su carrera literaria. Su libro *Fidel e a Religião* es un superventas mundial, traducido a 19 lenguas, con la venta de 1.4 millón de copias sólo en Cuba. Frei Betto sigue trabajando como periodista, con una columna regular en varios periódicos brasileños.

⁵ Celso Amorim había sido nombrado director de la agencia federal de fomento al cine (Embrafilme) por el ministro de la cultura Eduardo Portella cuando empezó la última administración de la dictadura, con el general Figueiredo, en 1979. Amorim aprobó el financiamiento de la película de Roberto Farias, que contaba una historia sobre la relación entre torturadores y capitalistas en São Paulo, durante la Copa del Mundo de México, de 1970. *Pra frente Brasil* se estrenó sin cortes de la censura en 1982, pero pronto los apoyadores del régimen protestaron. Por haber aprobado el financiamiento de una película hostil al régimen, Amorim perdió su cargo. Véase “As tensas relações entre a ditadura e o Cinema Novo” de Elio Gaspari (s. f.).

⁶ Como apoyo extra del artículo que publiqué, *Studies in Spanish and Latin American Cinemas* sobre os filmes *O que é isso*, *Companheiro?* e *Batismo de Sangue*, hice una lista de los filmes brasileños sobre el período, incluyendo sinopsis y trailers. Véase <<https://slacextras.com/moreira-paulo/>>.

era negada una conciencia clara de lo que estaba pasando, a causa del control de los medios por los regímenes autoritarios. Esa memoria compulsiva contiene dos impulsos contradictorios: por un lado, como en el caso de la adaptación de *Batismo de Sangue* (Ratton, 2007), se busca reabrir violentamente las heridas que el silencio de muchos aún ignora; por otro lado, como en la adaptación de *O que é isso, companheiro?* (Barreto, 1997), intentamos recalcar otra vez el trauma, ahora circunscribiéndole en el pasado, con interpretaciones apaciguadoras de los hechos.

Tan frecuentemente revisitado en el cine latinoamericano, ese período histórico es hoy en día un campo minado. Las ideologías de extrema derecha –ahora en el poder en Brasil– idealizan a las dictaduras, contrariamente a las investigaciones históricas, que describen cabalmente el patrocinio estatal de secuestros, torturas y asesinatos, usados ampliamente como armas de combate contra los opositores. Todavía antes de la ascensión al poder de la extrema derecha, la naturaleza extrema de la confrontación del autoritarismo tacaño con ideales utópicos de libertad presentaba desafíos a la representación en cine. Frecuentemente, el género mezcla tragedia y nostalgia en un melodrama, género excelente para provocar emociones viscerales, pero difícil de adaptar a una perspectiva histórica crítica. Lágrimas, gritos lancinantes, violines llorones y evocaciones difusas a la pasión de Cristo acompañan imágenes de indefensas víctimas prostradas frente a villanos grotescos e implacables. Se suele rodear a esa catarsis dramática de nostalgia, provocando el ablandamiento de los conflictos, ofreciendo una solución narrativa mágica para la violencia y modernización autoritaria que aún nos asombra. Abundan imágenes idílicas de la infancia y referencias afectuosas a la música, moda y fútbol de la época –en especial, memorias de la Copa de 1970, en México, en el caso de Brasil.

Intentando escapar de la trampa de una tragedia nostálgica, otras películas sobre el período caen en otra: la adopción de un falso neutralismo, conocido en Argentina como “la teoría de los dos

demonios”.⁷ Los años de plomo son presentados como un conflicto sangriento entre dos lados equivocados, igualando un poderoso aparato estatal, que promovía abusos deliberados a los derechos humanos, con pequeños grupos armados, luchando precariamente contra regímenes que no admitían cualquier participación política no-violenta. Esa postura, supuestamente neutral y liberal sobre los dos lados, igualmente equivocados –llamada irónicamente, en Brasil, “dos-ladismo”–, termina confirmando la versión de los hechos de los defensores de la dictadura, que alegan que el aparato represor era meramente una reacción a intentos de implantación de dictaduras comunistas y que la lucha contra el comunismo justificaba la tortura, el secuestro y los asesinatos promovidos por el Estado como actos de guerra.

Además de los sentimentalismos nostálgicos y del “dos-ladismo”, hay una tendencia, a la que el crítico argentino Gonzalo Aguilar (2008) llama “bajar la línea”:⁸ una especie de pedagogía cinematográfica, que subestima al espectador al elegir un centro moral de la película para explicar didácticamente la historia como si existiera fuera de los hechos. En estos momentos, se deletrea enfáticamente a la audiencia lo que sería el mensaje del filme: condenas y/o absoluciones acerca de los errores del pasado. No es por coincidencia que cuando se baja la línea aparecen explicaciones demasiado simplistas para el período.

A partir de abordajes muy diferentes, las mejores películas sobre el período evitan esas tres trampas que he mencionado y manejan bien cuestiones fundamentales: la asimetría del conflicto entre Estado y oposición, el sentido de la derrota de la oposición armada, la ambigüedad de la nostalgia por un pasado idealista, que significa juventud y trauma a la vez y los posibles sentidos de la memoria en el presente. Cuando ni nostalgia ni ensimismamiento son suficientes,

⁷ En Argentina, se llama “la teoría de los dos demonios” (Visconti, 2014, p. 2) la idea de que la sociedad civil argentina fue víctima de un conflicto violento entre el terrorismo subversivo de extrema izquierda y el terrorismo de Estado de extrema derecha.

⁸ El concepto está desarrollado por Aguilar (2008) en *New Argentine Film-Other Worlds* (p. 19).

¿qué hacer con la materia precaria que la memoria nos ofrece? Para el creador de una obra ficcional construida a partir de la memoria traumática de los años de plomo, contestar esa pregunta quizá sea lo más importante. Recordar no es un gesto autosuficiente, mucho menos necesariamente positivo. La memoria nos puede servir tanto para iluminar nuestros puntos ciegos como para impulsar a fantasías neofascistas. Sólo la imaginación puede ofrecernos engaño y arte para hacer de la memoria triste la materia para una vida como búsqueda de alegría y libertad.

Es exactamente lo que hace el largometraje *Deslembro*, dirigido por Flávia Castro, en 2019. La película usa la materia precaria de la memoria infantil y juvenil sobre la dictadura civil-militar. No hay en *Deslembro* ni un rastro del melodrama nostálgico, de la falsa neutralidad o de bajar la línea. Por un camino suyo, Flávia Castro usa, para su ficción histórica, la materia de su propia infancia y adolescencia; y lo hace tranquilamente, sin esfuerzo exagerado de contención emocional. La protagonista, *alter ego* de la directora, tiene memorias infantiles, tan intensas como enigmáticas, del período más duro del régimen. La acción de la película se ubica en el período posterior de la dictadura: los años de la larga e insegura apertura política. La protagonista, ahora una adolescente, deja el exilio con su familia, en Francia, para volver a un país que no conoce.

El equipo de producción logró encontrar niños y jóvenes multilingües y de talento dramático para el reparto. Son tres niños de una familia trilingüe, en la cual el francés del exilio, el portugués de la madre brasileña y el español del padre chileno se mezclan todo el tiempo. Una familia fragilizada por la transición de una vida más o menos estable en París a un Río de Janeiro cambiante y ambiguo. La dirección de actuación para los niños no se basa en la visión sentimental, estructurada en los clichés del audiovisual latinoamericano: las crianzas en *Deslembro* (Castro, 2019) no se hacen graciosas para ganar mimos o consentimiento de sus padres en la película e indirectamente del público de la película. Los diálogos del guión de Castro están llenos de silencios y titubeos, típicos de pláticas caseras, permitiendo que los personajes guarden para sí algo de lo que piensan y sienten y así llamando al público a la lec-

tura incierta –y por eso, tan rica– de los rostros y cuerpos de los actores en movimiento.

En esa película (Castro, 2019), que busca una inmersión en el mundo de los niños de la resistencia a la dictadura, brillan Arthur Raynaud (Paco) y Hugo Abranches (León), pero se destaca aún más Jeanne Boudier, quien interpreta a la protagonista de *Deslembro*: Joana. Boudier encarna, sin exageraciones, una chica adolescente, que reacciona, al principio infantilmente, ante los cambios radicales impuestos por la vuelta a Brasil. En París, Joana destruye su pasaporte brasileño, en un intento de postergar la vuelta; en Brasil, ella poco a poco madura y se adapta, mientras enfrenta a los fantasmas de su memoria, perdiéndose y reencontrándose con la típica osadía torpe de los adolescentes. La revuelta contra la situación y contra sus padres se convierte en aceptación; surgen nuevos lazos afectivos con la familia que se quedó en Brasil; y Joana vive el primer despertar del sexo. Joana reencuentra a su abuela –madre de su padre biológico: Eduardo, asesinado por la dictadura– y revisita sus problemáticas memorias de la primera infancia. Joana intuye que es culpada por la muerte de su padre, porque, en su tibia memoria de niña pequeña, se acuerda de haber llamado a su papá por su verdadero nombre –no por su nombre de guerra–, para ganarle la atención durante una reunión política en su casa. La memoria de una fuerte reprensión convence a Joana de que ella fue la responsable de que su padre haya sido descubierto y asesinado por la represión. Mientras busca conocer más sobre su padre y sobre lo que pasó, la culpa le impide hablar sobre su memoria. Seguimos el proceso de descubierta y autodescubierta del personaje principal a través de la interpretación sensible de Boudier, llena de movimientos sutiles y vacilantes.

Castro moviliza varios recursos para apoyar a Boudier en su trabajo. La experta cinematógrafa Heloísa Passos maneja cámara y fotografía para seguir el punto de vista de la protagonista y dar relieve a los detalles del trabajo corporal de los actores sin hacer movimientos invasivos o abruptos. En tándem, la directora de arte Ana Paula Cardoso llena la escena de pequeños detalles, que predominan en las memorias de infancia: rajaduras en la pared o en

el techo, calcos en las ventanas, una luminaria, pies que se entrecruzan en la arena de la playa, un paredón de roca al fondo de un edificio, raíces que se entrañan en las paredes de una casa y las luces y sombras tropicales muy típicas del invierno en Río de Janeiro. Finalmente, el trabajo de captación de sonido de Valéria Ferro y de edición de sonido de Edson Secco llenan la película de detalles sonoros análogos a las memorias auditivas de Joana: el ruido del agua goteando despacio en un baño, el barullo de juguetes o el simple chirriar de una puerta. Ese trabajo es profundamente subjetivo: por ejemplo, el sonido de trenes en rieles y las imágenes borrosas de un tren nos indican un recuerdo, al final equivocado, de Joana: su madre le dice que ellos nunca entraron en el tren y que tuvieron que hacer la ruta hacia Chile en autobús.

Las opciones estéticas, bien articuladas por la memoria íntima, logran evitar uno de los ritos más típicos de películas históricas: la ostensible reconstitución de época, que Roland Barthes (1957), al comentar irónicamente sobre las películas de Hollywood en los 50, llamaba de “flequillos romanos” (p. 27).⁹ El correspondiente en las películas latinoamericanas sobre la dictadura serían las fotos en blanco y negro de manifestaciones estudiantiles, vochos, pelucas femeninas, ropas psicodélicas, músicas de éxito, carteles de filmes y teatro, etc. Esa historicidad ostensible tiene, paradójicamente, algo de ostensiblemente falso, porque el interés arqueológico por el pasado no impide –quizá lo facilite– la impregnación de clichés sobre el período. *Deslembro* (Castro, 2019) no desperdicia su energía creativa con ese tipo de ejercicio *saudosista*, concentrando atención en la emocionada meditación sobre la memoria personal de una joven y su familia, con un trabajo riguroso con los actores, un guión hecho con diálogos precisos y un marco audiovisual delicado y lírico. A eso se debe la inteligencia crítica de la película, que evita transmitir

⁹ En “Les Romains au cinéma” (pp. 27-29), Barthes (1957) comenta el filme *Júlio César* (1953), dirigido por Joseph Mankiewicz y protagonizado por Marlon Brando. Barthes observa, irónicamente, que los personajes masculinos en los filmes de Hollywood sobre el Imperio Romano usan flequillos cuidadosamente peinados en la cabeza y que, aparentemente, no hay romanos calvos en Hollywood, al contrario de los que nos apunta la historia.

algún veredicto definitivo sobre el sentido histórico del pasado. Libre de esa función didáctica, *Deslembro* reflexiona sobre aspectos de la experiencia de los años de plomo, que otras películas ignoraban. Los protagonistas de Flávia Castro (2019) no son ni héroes, ni villanos. Viven una tragedia por sus sueños, pero siguen vivos después. Hay continuidad en la vida de los sobrevivientes, los exiliados, los clandestinos, los presos políticos y sus familias después de los años de plomo. Son gente que osó, y siguió osando, repensar la lucha contra la fábrica de tristeza del capitalismo autoritario, las relaciones afectivas y familiares, la hipocresía de los valores pequeño-burgueses sobre el sexo, los roles de géneros, los complejos de inferioridad y resentimiento engendrados por el imperialismo, las identidades y la libertad fracturadas por el autoritarismo. Su osada lucha no era sólo política, sino personal; y de ella, los militantes y sus familias cosecharon frutos, dulces y amargos. *Deslembro* nos trae personajes que no necesitan ser héroes abnegados para osar repensar nuestro mundo y nuestras vidas.

Podemos acercarnos a la inteligencia crítica de *Deslembro* haciendo un paralelo entre la película y el documental en primera persona *Diário de uma busca*, hecho, en 2010, también por Flávia Castro. El padre de Castro, el periodista Celso Castro, fue encontrado muerto, en circunstancias misteriosas, en octubre de 1984, en el apartamento de un ex-oficial nazi, en la ciudad de Porto Alegre, en el sur de Brasil. Investigando la muerte de su padre en *Diário de uma busca*, Castro (2010) relata los sucesivos exilios de la familia, las separaciones y nuevas relaciones y la difícil readaptación al Brasil. Al final de *Diário de uma busca*, tenemos el retrato de un hombre deprimido y desilusionado con la lucha política y de sus dos hijos, que lidian con el trauma de una muerte inexplicada. En *Deslembro*, Flávia Castro (2019) proyecta, para personajes y situaciones diferentes, varios recuerdos y cuestionamientos, hechos en su documental, pero, libre de las limitaciones de la no ficción, articula mejor su investigación sobre la experiencia familiar, la militancia política radical y el efecto de las desapariciones políticas en los sobrevivientes. La ficción, libre y energizada por la memoria personal, llega a lugares a los cuales las reglas de la no ficción le dificultaban acceso, para darnos

el papel de *voyeurs* de ese mito que es “la realidad como es” en el relato en primera persona.

La materia bruta de *Deslembro* (Castro, 2019) son memorias profundamente personales: la primera infancia, a principios de los 70, bajo la clandestinidad y la transición hacia la vida adulta, a finales de la década, una transición basada en el olvido. La primera infancia y la adolescencia bajo el peso de la historia, libres de los límites de la biografía y la no-ficción, recuperan su sentido universal en la película ficcional.

Durante su infancia, Joana sufre una serie de rupturas radicales: el mundo absurdo y violento de la clandestinidad, la desaparición del padre, un primero exilio en Chile y un segundo escape hacia París, con el golpe de Pinochet. En esa situación, la impotencia de la infancia se intensifica: los niños observan y siguen a la familia sin saber cómo defenderse de los cataclismos del mundo de los adultos. Un difuso sentimiento de culpa gana nitidez cuando Joana vuelve a Río de Janeiro y se transforma en una silenciosa y desesperada adolescente. Hay que compartir y procesar los recuerdos para enfrentar el pasado en un momento en que muchos prefieren olvidarlo y otros no lo pueden recordar.

La infancia tiene un aspecto estoico en *Deslembro*: hay que sobrevivir a las —pequeñas y grandes— locuras de los adultos y su mundo incomprendible, aún más en un tiempo de muertes, torturas, prisiones, desesperación y desapariciones. Mucho queda recalcado e incomprendible, porque la curiosidad causa revuelo, amedrenta y ofende. En la adolescencia, hay que enfrentar la aventura de abandonar lo conocido y entrar en un mundo nuevo, posiblemente hostil en su indiferencia.

Hay indicaciones simbólicas que Joana ya lidiaba con las cicatrices de su primera infancia, en Francia. Mientras visita con sus amigas la tumba de Jim Morrison, en el cementerio *Père Lachaise*, escuchamos la canción “People are strange”, de Morrison y Robby Krieger, que discurre soturnamente sobre la soledad: para el extraño, todo es desaliento, soledad y rechazo. Ya en París, la soledad adolescente de Joana está teñida por la pérdida de su padre y el exilio.

Volver en la época de la amnistía es vivir un proceso relucante de apertura, que dependía de silenciar el pasado, ya borrado por la censura. En Brasil, hay un ímpetu por imponer el olvido y el silencio a los exiliados; y eso aparece sutilmente en *Deslembro* por lo menos tres veces: en una clase de la escuela de Joana, mientras el maestro habla sobre la “profunda división social” en la sociedad colonial, un alumno comenta, con desdén, que ese tema está “demasiado lejos de nuestra realidad”; ante la posibilidad de un viaje, Joana es la única que no puede viajar, porque no puede conseguir un documento de permiso firmado por su padre —que no es considerado oficialmente muerto, porque no se encuentra el cuerpo y no hay atestado de óbito: la indiferencia de la burocracia con la hija de un desaparecido provoca cólera en su abuela, silencio impotente en la madre y aceptación pasiva de Joana; en la televisión, los tres niños miran atentamente la serie *Ciranda-Cirandinha* —de la poderosa *Rede Globo*— cuando el protagonista hace una declaración de amor, llena de promesas de prosperidad económica, en nombre del amor.¹⁰ En este ambiente, Joana procesa, articula, resiste e investiga, atando como puede las puntas entre el presente y su primera infancia y su identidad. Paco, el hijo de su padrastro Luís —actuación segura y carismática de Julián Marras—, se adapta rápidamente a la vida de niño cerca de la playa, pero su medio-hermano, más joven, León, sufre las ausencias de su padre chileno —antes muy presente en su vida en París—, que al final decide volver solo al Chile de Pinochet. La película nos hace ver a esos tres jóvenes aún como personas afortunadas, que viven cercadas de amor y deseos de liberación y reinención de la familia, esa vieja institución que ha hecho a tantos sufrir tanto.

La visión corriente de que los exiliados políticos abandonaron sus convicciones revolucionarias también es sutilmente contestada

¹⁰ Concebida como un programa dirigido a los jóvenes, *Ciranda-Cirandinha*, escrita por Domingos de Oliveira y Euclides Marinho, y dirigida por Paulo José Gómez de Sousa, sufrió censura (tuvo prohibidos más de la mitad de sus 15 episodios), en 1978. El programa protagonizado por Fábio Jr., Lucélia Santos, Denise Bandeira y Jorge Fernando fue un gran suceso. Véase <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/ciranda-cirandinha/ciranda-cirandinha-inicio.htm>>.

en *Deslembro*, por la decisión de Luís de volver a Chile para participar de la *Operación Retorno* –entre 1977 y 1979– del MIR, un intento de enfrentar a Pinochet con las armas, en un foco guerrillero en Neltume, en el sur de Chile, en 1980.¹¹ La vuelta de Luís a la militancia clandestina no trae *Deslembro* al campo de un melodrama familiar, opción tan común tanto en la dramaturgia latinoamericana como estadounidense. Se trata, claramente, de una experiencia traumática para la familia: otra separación radical, otra intervención brusca de la vida pública/política en la vida privada. La familia de Joana enfrenta la dura separación, dando muestras cariñosas de apoyo a Luís.

Mientras la voz de Joana lee en la hamaca, su madre Ana aparta amorosamente cabello y barba del compañero, para el viaje, y el muchachito León aparta un rizo de su propio pelo y lo ofrece a su papá. Vemos a Joana leyendo *Rayuela* y la escuchamos recitar el libro de Julio Cortázar (1984): “Me miras, de cerca me miras, cada vez más de cerca y entonces jugamos al cíclope, nos miramos cada vez más cerca y los ojos se agrandan, se acercan entre sí, se superponen y los cíclopes se miran, respirando confundidos...” (p. 160).

La cita es del capítulo en el cual Maga y Oliveira entran en profunda comunión afectiva y sexual, a pesar de su aparente mutua incompatibilidad. En la escena siguiente, toda la familia está en el coche –cantando juntos una canción de un dibujo animado japonés, para animar a León.¹² Los cinco van juntos hasta donde Luís se junta a sus compañeros, tomando un autobús en el acotamiento de la carretera. Ya por la noche, vuelven a Río de Janeiro los cuatro y Joana prende un cigarrillo para su mamá. Juntas en los asientos

¹¹ La dictadura chilena lo descubriría en 1981 y desmantelaría la guerrilla en un año (Biblioteca Nacional de Chile, s.f.).

¹² Tratase de una canción de la serie japonesa de *anime* de ficción científica *Goldorak*, que tuvo gran éxito en Francia entre 1978 y 1980. Joana juega con León, inventando historias con soldados de plástico, muñecos *playmobil* y un muñeco de Goldorak, robot héroe de la serie japonesa. Tienen una relación muy afectuosa; y uno de los momentos más tiernos de la película ocurre cuando Joana cuenta a sus hermanos menores lo que ellos llaman “una historia real que ocurrió” sobre la madre de Paco y la canción chilena “Caballito Blanco”, que habla justamente sobre volver a casa: “Caballito blanco, / llévame de aquí, / llévame a mi pueblo, / dónde yo nací?”.

delanteros del coche, las dos mujeres comparten un ritual silencioso de reconocimiento de la entrada de Joana en la vida adulta y de una nueva transformación en la familia. En esas escenas, percibimos que esa familia heterogénea está llena de cicatrices, a causa de sus compromisos políticos, pero también que siguen amorosamente solidarios.

En este sentido, también es importante el desarrollo de la relación entre Joana y Lúcia, su abuela y la mamá de su padre desaparecido. Al principio, Lúcia es una desconocida, que provoca indiferencia en Joana, pero una relación de amistad y apoyo se desarrolla entre ellas y es fundamental para la evolución de Joana. La experimentada actriz Eliane Gardini actúa lejos del arquetipo de la *mater dolorosa* y se combina generosamente con la de Boudier. En Lúcia, encontramos la rabia y el resentimiento con la dictadura y la indiferencia de tantos, pero también la alegría de conocer a la nieta, reír, escuchar música, fumar y divertirse y la disposición para seguir buscando justicia, reconocimiento y reparaciones. La herida aún abierta de la desaparición en una mujer como Lúcia podría ser una oportunidad para proclamaciones solemnes, un momento para *bajar la línea*, con un discurso didáctico para su nieta —indirectamente para el público— sobre la lucha política en contra de la dictadura y el fenómeno de los desaparecidos. *Deslembro* mantiene la naturalidad entre nieta y abuela y simplemente nos hace presenciar los efectos profundos del exilio y de la desaparición en las dos mujeres, que buscan ayudarse: Lúcia tiene documentos, notas de prensa y un único retrato de su hijo, que regala a su nieta; Joana reconoce, en una fotografía de periódico, su muñeca, en el piso de una casa invadida por la represión, corroborando el hecho de que estaba ahí su padre.

Lúcia es una interlocutora aún más importante para Joana porque su madre, Ana, está aún demasiado traumatizada y también consumida por el desafío de sustentar a la familia en Brasil y reinserirse en el mercado de trabajo. El lazo entre madre e hija es fuerte, visceral y complejo, y la proximidad paradójicamente dificulta el diálogo entre las dos. Ana está acosada por la necesidad urgente de ganar dinero para sostener la familia y además encerrada en el

silencio sofocante de su propio trauma, mientras su hija le contesta como parte de los rituales de la adolescencia. Varias tentativas abortadas de diálogo culminan en una catarsis hacia el final de la película: Ana encuentra el cuaderno de memorias de Joana y mientras las dos finalmente hablan sobre sus recuerdos Joana revela, desesperada, que piensa ser ella la culpable por la desaparición de su padre.

Aunque *Deslembro* centra su atención en Joana y deja vacíos en las historias de Ana y Lúcia, los personajes representados por Sara Antunes¹³ y Giardini son riquísimos. Prado trae asimismo nuevas perspectivas al trabajo hecho por la directora Lúcia Murat (1989, 2004, 2011, 2012) en *Que bom te ver viva*, *Quase dois irmãos*, *Uma longa viagem* y *A memória que me contam*, que busca reafirmar/resignificar el pasado de los sobrevivientes de la lucha armada. Castro (2010, 2019), en sus dos películas, hasta el momento, busca un registro de la memoria, que va más allá de la racionalidad del discurso político y del mundo de las ideas. En ese sentido, su trabajo se aproxima al de la directora Tata Amaral (2011, 2013), en los filmes *Hoje* y *Trago Comigo*, también sobre memorias de la dictadura, aunque Castro tiene una perspectiva más claramente multigeneracional de las memorias del período, buscando no sólo en los que eran adultos en aquel entonces, sino también en sus padres y sus hijos. Esa memoria multigeneracional en *Deslembro* (Castro, 2019) surge de la liga entre Joana y las canciones del compositor brasileño Noel Rosa.¹⁴ Llegando al departamento en Río de Janeiro, hay una secuencia de imágenes desconectadas –una fruta que una faca corta

¹³ Después de actuar como una guerrillera exiliada en la película *Alma clandestina* de José Barahona, Sara Antunes –también hija de militante opositor a la dictadura– escribió y actuó en el monólogo *Dora*, que cuenta la historia de la protagonista de la película de Barahona, la estudiante de medicina Maria Auxiliadora Lara Barcelos, quien fue arrestada, torturada, exiliada y se suicidó en Alemania en 1976, a los 31 años. Antunes (2020) también dirigió un cortometraje sobre Lara Barcelos: *De Dora, por Sara*.

¹⁴ Noel Rosa (1910-1937) era de Vila Isabel, barrio fundamental para el Samba, miembro del Bando de Tangará y compositor de varios clásicos en los años 30, notablemente “Com que roupa?”, “Feitiço da Vila”, “Palpite Infeliz”, “Gago Apaixonado”, “Três Apitos” y “Conversa de Botequim”. Con sus letras bien humoradas y muy elaboradas, Rosa tuvo gran influencia en varios compositores de los años 60 y 70, como Chico Buarque y Aldir Blanc.

al medio y el rostro de Joana bien cerca del ventilador—, donde se escuchan dos fragmentos sonoros: el padre de Joana —casi un espectro en el filme, interpretado por Jesuíta Barbosa— enseña a Joana su nombre falso —“papá ahora se llama Tiago”— y canta un fragmento de “Três apitos” (Tres silbidos), clásico de Noel Rosa sobre un amor proletario. En una fiesta de bienvenida a los exiliados, un viejo compañero de Eduardo le canta a Joana un trecho de “Gago Apaixonado” (“El tartamudo enamorado”), también de Noel Rosa. El compañero de Eduardo recuerda que a Eduardo le gustaba cantar todo el tiempo —cuando no lo escuchó más desde su celda apartada, comprendió que habían llevado Eduardo a otra parte. Después de la partida de Luís a Chile, Joana escucha “Três Apitos” desde la ventana de su departamento y balbucea la letra, recuperando, poco a poco, el recuerdo fragmentado del padre cantando. Se ata en aquel momento un eslabón entre padre e hija y la expresión de Joana, entre sorpresa y placer, nos dice más sobre la memoria emocional que cualquier discurso sobre el asunto. Esa representación muy acertada del carácter fragmentario de la memoria recalcada se debe también al trabajo meticuloso de edición, a cargo de la propia Flávia Castro y del experimentado editor francés François Gedigier.¹⁵

Con una inteligencia crítica abierta a lo emocional, *Deslembro* (Castro, 2019) reflexiona sobre una y otra obsesión de la producción cultural que vuelve a las dictaduras en América Latina: la identidad latinoamericana en crisis. Aquí recuerdo otra película sobre el período, también hecha desde una perspectiva infantil, con base en memorias personales: *O ano em que meus país saíram de férias* de Cao Hamburger (2006). Mientras la película de Hamburger trata de la cuestión de la identidad nacional, desde temas como el fútbol brasileño en la Copa del Mundo, en México, para reafirmar los mitos de flexibilidad y tolerancia racial en Brasil, *Deslembro* no reitera

¹⁵ Entre los trabajos más destacados de Gedigier, están *La Reina Margot*, dirigida por Patrice Chéreau, en 1994; *Dancer in the Dark*, dirigida por Lars Von Trier, en 2000; y *On the Road*, dirigida por Walter Salles —uno de los productores de *Deslembro*—, en 2012.

ninguno de los discursos nacionalistas que hacen de la identidad algo mítico y abstracto.

La película empieza con Joana apresuradamente rasgando y tirando en el retrete su pasaporte brasileño, para intentar impedir la vuelta a Brasil, un gesto radical de negación, fruto de los apagamientos y disfraces gestados por la vida en clandestinidad. Naturalmente, Joana es una chica parisina, que estudió en escuelas francesas, tiene amigas y vecinos franceses y habla el francés como su lengua preferencial fuera del círculo estrecho de la familia, donde se habla un *patois* de portugués, español y francés.

En sus primeros días en Río de Janeiro, Joana lee a Flaubert, *L'Éducation Sentimentale*, en francés; y ya vimos cómo la lectura es una forma de refugio cuando Joana se esconde en el tejado de su edificio, con un libro. Su abuela le regala una novela francesa de su padre —*Los tres mosqueteros* de Alejandro Dumas, traducida al portugués. La literatura le permite a Joana ampararse en la introspección, todavía inmersa “adentro” del francés, y empezar la transición hacia el idioma portugués. Poco a poco, Joana se abre más y aparece Fernando Pessoa —poeta portugués muy popular en Brasil, que declaró que su patria era la lengua portuguesa.

El título del filme de Flávia Castro es una referencia a un poema no muy conocido de Fernando Pessoa. Escuchamos dos veces, con las voces de Joana y su novio Ernesto, un pasaje del poema, que esclarece el sentido del nombre de la película:

Deslembro incertamente. Meu passado
Não sei quem o viveu. Se eu mesmo fui,
Está confusamente deslembado
E logo em mim enclausurado flui.
Não sei quem fui nem sou. Ignoro tudo.
Só há de meu o que me vê agora
O campo verde, natural e mudo
Que um vento que não vejo vago aflora.
Sou tão parado em mim que nem o sinto.
Vejo, e onde [o] vale se ergue para a encosta
Vai meu olhar seguindo o meu instinto

Como quem olha a mesa que está posta (p. 119).¹⁶

El fragmento habla, justamente, de la dificultad de conciliar la identidad presente y la memoria del pasado. La voz poética, que vive intensamente el presente del poema, ya no puede reconocerse plenamente en su pasado. El resultado de ese extrañamiento es mutuamente corrosivo: el pasado “desrecordado”, enclaustrado en la voz poética, sigue fluyendo adentro y termina en una doble negatividad: “no sé quién fui ni quién soy.” En esa condición de autoextrañamiento, que nos hace pensar en la letra de la canción de *The Doors*, hay que transformarse. En ese proceso, la mirada se va guiando instintivamente hacia la mudanza decisiva, el punto “donde el valle se levanta hacia la vertiente”. No es ni el dolor ni la muerte lo que encontramos, sino una brisa silenciosa, que viene de un campo verde y natural –imágenes de plenitud y celebración de la vida, a las cuales la voz poética mira como “una mesa puesta”. El poema de Pessoa y el filme de Castro contestan con optimismo enigmático la pregunta esencial sobre lo que debemos hacer con la memoria incómoda.

Como en el poema de Pessoa (1993), *Deslembro* (Castro, 2019) hace el recorrido desde una crisis profunda entre memoria e identidad a una celebración de la vida. La fresca juventud de sus protagonistas llena con vitalidad luminosa la pantalla. Las canciones en la película sugieren el mismo recorrido. En París, Joana escuchaba a Jim Morrison, Lou Reed y la percusión africana de sus vecinos; en Río de Janeiro, aparecen los sambas picarescos de Noel Rosa y una linda versión intimista de “Cajuína”, canción de Caetano Veloso,

¹⁶ “Desrecuerdo dudablemente. Mi pasado / no sé quién lo vivió. Si fui yo mismo, / todo está confusamente desrecordado / y pronto enclaustrado en mí fluye. / No sé quién fui ni quien soy. Ignoro todo. / De lo que es mío sólo hay lo que ves ahora. / El campo verde, natural y mudo, / donde un viento que no veo sobresale ahora. / Soy tan parado en mí mismo que ni lo siento. / Veo, y para donde el valle se levanta hacia la vertiente / va mi mirada siguiendo mi instinto / como quién mira la mesa puesta”. La traducción es mía.

interpretada en *Deslembro* por Jeanne Boudier y Antonio Carrara,¹⁷ que interpreta Ernesto, el primer novio brasileño de Joana.

Pasamos, pues, de Flaubert a Dumas y a Pessoa y de Morrison y Lou Reed a Noel Rosa y a la perfecta combinación de poesía y música de Caetano Veloso (2019), que aparece en la película dos veces. La primera vez “Cajuína” aparece como el momento en que el universo gravitacional del portugués de Brasil hace de Joana –también– una brasileira, tras su relación con Ernesto –la canción vuelve en los créditos finales. “Cajuína”¹⁸ también habla de luto, pero asimismo de una afirmación de amor a la vida:

Existirmos: a que será que se destina?
Pois quando tu me deste a rosa pequenina
Vi que és um homem lindo e que se acaso a sina
Do menino infeliz não se nos ilumina
Tampouco turva-se a lágrima nordestina.
Apenas a matéria vida era tão fina
E éramos olharmo-nos intacta retina
A *cajuína* cristalina em Teresina.¹⁹

Caetano Veloso explicó, en entrevista,²⁰ que la letra trata de su visita al padre del poeta piauiense Torquato Neto, después de su suicidio. Caetano Veloso lloraba inconsolable mientras el padre de Torquato salió al jardín y trajo una rosa china, para regalarla al cantor. El gesto sencillo de solidaridad auxilia el amigo y al padre del poeta muerto a confrontar, con “intacta retina”, “el destino / del niño infeliz.”

¹⁷ Ernesto también toca y canta para Joana un samba gracioso, compuesto por el propio Carrara: “Descaminhos”. La canción tiene algo del estilo sabroso de Noel Rosa.

¹⁸ La *cajuína* es un refresco hecho del fruto del marañón, bebida típica del estado de Piauí, cuya capital es Teresina.

¹⁹ “Existir: ¿a que se destina? / pues cuando me diste la rosa china / vi que eres un hombre lindo y que si acaso el destino / del niño infeliz ya no nos ilumina / tampoco se enturbia la lágrima nordestina. / Sólo la materia vida era tan fina / y bastaba que miráramos uno al otro la intacta retina / la cristalina *cajuína* de Teresina”. La traducción es mía.

²⁰ Véase “Caetano Veloso canta como compôs a música ‘Cajuína’”.

Concentrando una mirada afectuosa y límpida hacia lo que Caetano Veloso llama de “la materia vida [...] tan fina”, Flávia Castro (2019) nos regala una película que habla de los 70 y nos toca muy hondo. En *Deslembro*, “o vale se ergue para a encosta”, pasado y presente se reintegran en una belleza viva, imperfecta, incompleta, llena de posibilidades, ofreciendo una respuesta a la pregunta que abre “Cajuína”: ¿a qué será que se destina nuestra existencia?

Acompañamos, entonces, el largo camino desde la guitarra melancólica, en el cementerio francés, hasta la guitarra suavemente sincopada, en la playa carioca. La fiesta de cumpleaños en casa, el comer juntos, el leer juntos, el cantar juntos, el acostarse juntos, son celebraciones de la vida que apenas empieza, en el caso de Joana. Una tormenta tropical en el Jardín Botánico, una reunión de amigos alrededor de una piscina, la playa y el mar cariocas, el calor y hasta el agua de una ducha componen un concierto delicado de luz y sombra entre paisajes, actores y cámara, una celebración a la exuberancia vital del elemento agua.

En entrevista con Luísa Pécora, (2019) cuando lanzó su filme, Flávia Castro manifestó el deseo de dialogar con las generaciones más jóvenes:

Espero que [o filme] provoque reflexões sobre a nossa relação com a memória e sobre a nossa responsabilidade em trabalhar isso. Gostaria muito que o filme fosse visto por jovens. Pelo que vi no exterior, acho que tem possibilidade de diálogo com eles. Acho que esta história ajuda a pensar o presente e o futuro.²¹

Con el ahondamiento de la crisis que derrumbó a la presidenta Dilma Rousseff, y el subsecuente éxito de la extrema derecha en las elecciones, la directora lamentó que quizás *Deslembro* hubiera envejecido precozmente, afirmando que “el filme llegó al público en un

²¹ “Espero que [la película] ocasione reflexiones sobre nuestra relación con la memoria y sobre la responsabilidad de procesarla. Me gustaría mucho que la película fuera vista por los jóvenes. Por lo que he visto en el extranjero, creo que es posible entrar en diálogo con ellos. Creo que esa historia les va a ayudar a pensar el presente y el futuro.” La traducción es mía.

momento en que ya parece hablar de otras cosas”.²² No creo que sea así. *Deslembro* no es otra catarsis de pérdida y sufrimiento sobre los años de plomo, lanzada en medio de nuevas pérdidas y sufrimientos contemporáneos. Eso se ha hecho muchas veces desde el fin de las dictaduras, especialmente durante los años 80 y 90, conocidos en Brasil como “décadas perdidas”. Trabajando con las memorias de la infancia de un pasado doloroso, Flávia Castro no se entrega ni a la nostalgia ni a la morbidez. *Deslembro* reflexiona, sí, sobre pérdidas y sufrimientos, pero se trata, ante todo, de una poderosa celebración a la vida, de la entrada de Joana en la vida adulta.

Castro hace más que dar en el blanco al que otras películas sobre la dictadura apuntaban; ella nos apunta a otro blanco, un blanco que nadie había visto hasta entonces. Eso no significa que *Deslembro* sea una película difícil. Por el contrario, la película fue exitosa en Brasil,²³ dentro de los límites delimitados por un mercado de distribución controlado por las productoras de *blockbusters* de Hollywood. Con una articulación acertada entre vida, memoria e historia, *Deslembro* está al nivel de los mejores filmes sobre las dictaduras latinoamericanas, películas como la chilena *Machuca* de Andrés Wood (2004) o la argentina *Cautiva* de Gastón Biraben (2003), que también tratan del tema de las dictaduras imbricado con la transición de la infancia a la juventud. Esas tres películas discuten los complejos meandros entre memoria e identidad y las posibilidades y límites de vivir a la sombra de la historia en tiempos turbulentos. Los jóvenes de las tres películas atraviesan tiempos muy difíciles, buscando respuestas, experimentando posibilidades, luchando contra limitaciones e intentando comprender el mundo complejo en que están ubicados, atravesando el campo minado de la representación de los períodos dictatoriales más recientes en Latinoamérica con un acercamiento estético y narrativo refinado y sutil, sin simplificaciones melodramáticas, sin nostalgia mórbida por el pasado, sin falso neutralismo y sin

²² “o filme chegou em um momento que já quer dizer outra coisa.”

²³ Sobre la recepción de *Deslembro*, ver, por ejemplo, “Festival do Rio 2018: *Deslembro* emociona o público ao retratar famílias afetadas pela ditadura”. *Deslembro* ganó el premio de mejor película del jurado popular y de la crítica en aquel festival.

apelar a lo sentencioso del “bajar de la línea.” Dotando al pasado ficcional de concreción y energía vital, *Deslembro* establece una relación ricamente dialéctica entre lo personal y lo político, donde no sólo se afirma que lo personal tiene dimensiones políticas –como a menudo se hace en nuestro tiempo–, sino que la política también tiene hondas dimensiones personales. ➤➤

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, G. (2008). *New Argentine Film-Other Worlds*. New York: Palgrave McMillan.
- AMARAL, T. (Director). (2011). *Hoje* [Película; DVD]. Tangerina Entretenimento/HBO Latin American Originals/Primo Filmes.
- AMARAL, T. (Director). (2013). *Trago Comigo* [Película; DVD]. Tangerina Entretenimento.
- ANTUNES, S. (Directora). (2020). *De Dora, por Sara* [Película; DVD]. Clementina Produção Cultural.
- BARRETO, B. (Director). (1997). *O que é isso, companheiro?* [Película; DVD]. Luiz Carlos Barreto Producciones Cinematográficas.
- BARTHES, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Editions du Seuil.
- BETTO, F. (1982). *Batismo de sangue: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella*. Brasil: Editora Civilização Brasileira.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. (S. F.). *Acontecimientos – El movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR, 1965-1990). Memoria Chilena*. Véase <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96182.html>>.
- BIRABEN, G. (Director). (2003). *Cautiva* [Película; DVD]. Cacerolazo Producciones.
- CASTRO, F. (Directora). (2010). *Diário de uma busca* [Película; DVD]. Les Films du Poisson/Tambellini Filmes.
- CASTRO, F. (Directora). (2019). *Deslembro* [Película; DVD]. Flauk Filmes/Les Films du Poisson/Tacacá Filmes.
- CORTÁZAR, J. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 1984.

- GABEIRA, F. (1979). *O que é isso, companheiro?* São Paulo: Editora Schwarcz.
- GASPARI, E. (S. F.). As tensas relações entre a ditadura e o Cinema Novo. *Arquivos da Ditadura*. Véase <<http://arquivosdaditadura.com.br/documento/galeria/tensas-relacoes-entre-ditadura-cinema-no-0>>.
- HAMBURGER, C. (Director). (2006). *O ano em que meus pais saíram de férias* [Película; DVD]. Lereby/Gullane Filmes/Globo Filmes/Miravista Pictures.
- MURAT, L. (Directora). (1989). *Que bom te ver viva* [Película; DVD]. Taiga Movies.
- MURAT, L. (Directora). (2004). *Quase dois irmãos* [Película; DVD]. Taiga Movies/Seneca Producciones/TS Productions.
- MURAT, L. (Directora). (2011). *Uma longa viagem* [Película; DVD]. Taiga Filmes.
- MURAT, L. (Directora). (2012). *A memória que me contam* [Película; DVD]. Elixir Entretenimento/Taiga Movies.
- PÉCORA, L. (2019, junio). Flávia Castro sobre “Deslembro”: “Brasil no hizo trabajo de memoria política”. *Mulher no cinema*. Véase <<https://mulhernocinema.com/entrevistas/flavia-castro-retrata-passado-e-presente-em-deslembro-nao-houve-trabalho-politico-de-memoria-no-brasil/>>.
- PESSOA, F. (1993). *Novas Poesias Inéditas* (Dirección, colección y notas de M. R. Marques Sabino y A. M. Monteiro Sereno). Lisboa: Ática.
- RATTON, H. (Director). (2007). *Batismo de Sangue* [Película; DVD]. Quimera Produções.
- VELOSO, C. *Cajuína* [Video]. YouTube. Véase <<https://www.youtube.com/watch?v=nmd7Nw9KqaE>>.
- VIANNA, K. (2018, noviembre). Festival do Rio 2018: *Deslembro* emociona o público ao retratar famílias afetadas pela ditadura. *AdoroCinema*. Véase <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-144464/>>.
- VISCONTI, M. (2014). Lo pensable de una época. Sobre La historia oficial de Luis Puenzo. *Aletheia*, 4(8). Véase <[218](http://www.ale-</p></div><div data-bbox=)

theia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-8/articulos/lo-pensable-de-una-epoca.-sobre-la-historiaoficial-de-luis-puenzo>.
WOOD, A. (Director). (2004). *Machuca* [Película; DVD]. Wood Producciones/Tornasol Films/Mamoun Hassam Production.