

ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO – CONFLITOS DA MEMÓRIA
NO DOCUMENTÁRIO CHILENO *CALLE SANTA FÉ*

Valeria Valenzuela *

Calle Santa Fé (Chile/França, 2007. 167 min.)

Direção e Roteiro: Carmen Castillo Echeverría

Produção: Sergio Gándara, Serge Laliou, Sophie de Hijes (França), Christine Potreaux (Bélgica)

Diretor de Produção: Eduardo Lobos

Montagem: Eva Felgeles Almé

Fotografia: Ned Burgess, Sebastián Moreno, Arnaldo Rodríguez

Som direto: Jean Jaques Quinet, Boris Herrera

Produtora e distribuidora Parox (Chile), Les Film D'Ici (França), Les Films de la Passarelle (Bélgica)

A documentarista chilena Carmen Castillo foi expulsa de seu país no dia 26 de outubro de 1974. Ainda ferida, foi transportada desde o hospital militar até o aeroporto de *Pudahuel*, onde embarcou para França. 21 dias antes, ela tinha sido protagonista de um enfrentamento armado onde foi morto Miguel Enriquez, dirigente máximo do *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (MIR). Enriquez foi surpreendido, pela polícia política do regime militar, numa casa da Rua Santa Fé, onde morava clandestinamente, há mais de 10 meses, com Carmen Castillo e as duas filhas do casal.

Depois de mais de trinta anos de exílio na França, ela decide voltar, com uma câmera, à casa de Santa Fé, aos vizinhos do bairro, aos companheiros de militância, a sua família, a seu país de origem: “terá algum sentido isto para uma outra pessoa que não seja eu”, diz Castillo em uma narração em *voice-over* sobre um plano subjetivo que se aproxima do portão da casa. A dúvida surge como dispositivo inicial, um questionamento íntimo da autora que se fará extensivo,

* Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Email: valevg@terra.com.br

durante o filme, a toda uma geração, cujo projeto fracassou, deixando a dor da derrota e de tudo o que se perde com ela.

O filme surge da decisão da autora de enfrentar uma crise. Existe uma consciência por parte do autor-personagem de assumir as catarses que as movimentações na diegese possam produzir. O questionamento da própria documentarista se torna um forte elemento da narrativa, tanto no que diz respeito às suas motivações, como à sua própria interferência no objeto filmado.

Um filme de busca, segundo a definição de Bernardet, ou seja, um filme que documenta o processo de pesquisa. Uma busca do autor/personagem que se manifesta como um processo que acontece durante a filmagem, um percurso na filmagem durante o qual será adquirido um conhecimento que não estava previamente consolidado.

A auto-representação da autora é ao mesmo tempo o método de conhecimento do objeto. Carmen Castillo reflete sobre a sua própria experiência de vida, fazendo do filme uma busca da reconstrução do passado nas lembranças do presente. Com a motivação de proteger esse passado e impedir o seu desaparecimento, a autora abre a discussão sobre o que deve ser preservado na memória coletiva, levando o filme ao terreno da disputa pela legitimação de uma memória específica sobre uma época determinante na história social do Chile contemporâneo. Trata-se de uma busca por reconstruir uma memória determinada, como uma forma de fazer-lhe um lugar no futuro.

Destacar no relato o ponto de vista do autor, tornando visível a subjetividade do discurso, não faz destes relatos discursos menos sociais ou menos políticos: “Quando se assume o discurso cinematográfico como um elemento que permite construir uma mensagem sobre o mundo”, diz a documentarista Carmen Guarini, “a obra tem um papel importante na luta incansável de sentidos que agita qualquer sociedade”¹

À medida que a representação de mundos particulares possibilita chegar a um entendimento geral, essa “narrativa dos afetos”, que surge a partir do registro do encontro entre quem filma e quem é filmado, pode alcançar uma

¹ Entrevista a Carmen Guarini, Buenos Aires, Dezembro 2007

reflexão singular que se constitui também como um gesto político, ou seja, como uma prática de resistência que oferece narrativas alternativas aos discursos hegemônicos.

O filme, de corte autobiográfico, não está preocupado em representar a realidade unicamente no seu tempo presente. Aqui, o que interessa é reconstituir o que ficou na memória coletiva sobre acontecimentos passados, como uma forma de dar-lhes um lugar no futuro. Uma narrativa alternativa sobre a história, diferente daquelas fornecidas pela memória oficial, que parece querer proteger o passado e impedir o seu desaparecimento.

Calle Santa Fé transita no terreno exclusivo da memória. Explorar fatos do passado numa realidade em que só ficam rastros, sempre distintos em função da subjetividade da memória de cada indivíduo, faz do gênero documentário um suporte privilegiado para abordar esses temas. Um espaço que permite, a partir de um engajamento emocional, conectar as esferas privadas e públicas; mediante a tenção que se estabelece entre a dor que produz lembrar e a vontade de quebrar o esquecimento.

A autora, enquanto autor-personagem, confronta sua memória com a memória de outros, outros que, como ela, foram vítimas ou testemunhas do golpe militar e de suas conseqüências. O filme percorre a história privada e coletiva de um país, com preocupações em torno de memória e esquecimento, seja evidenciando as disputas da memória ou se referindo a ela como o lugar mais íntimo de cada um. O filme trafega necessariamente pelo lugar que ocupa na memória dos chilenos o trauma da ditadura militar. Assim, se abre a discussão sobre o que deve ser preservado na memória coletiva, levando o discurso ao terreno da disputa pela legitimação de uma memória específica sobre uma época determinante na história social contemporânea.

O filme é construído como um processo moldado no presente, que faz uso do material de arquivo – noticiários, documentários e arquivo familiar – não de forma ilustrativa ou probatória, e sim para confrontar esse registro do passado, os registros da memória no presente. Essa junção de planos constrói, através da montagem, um significado na mente do espectador que só aparece na articulação

destas duas temporalidades. Essa estrutura de montagem tem um grande apelo para o espectador, quando se trata de uma narrativa em função de disputar um espaço no âmbito da memória coletiva.

O filme utiliza uma forma de introspecção que mistura intimamente “drama familiar” com história social. Seguindo essa linha, o filme desenvolve um relato em que esses dois campos são colocados lado a lado, em cenas montadas seqüencialmente, fazendo referência a assuntos da vida da autora e a assuntos da vida dos outros. Desta maneira, se estabelece um mecanismo de reciprocidade comparativa ao longo do filme, em que o privado e o público se espelham: a autora e seus familiares conversam sobre as fissuras produzidas na família como consequência do golpe de estado, a seqüência seguinte mostra imagens do bombardeio ao palácio presidencial; Carmen Castillo lembra de como, ferida e detida, foi socorrida por anônimos, sem os quais não teria podido sair com vida do país. A cena seguinte mostra mulheres da Organização de Familiares de Detidos Desaparecidos falando para a câmera os nomes dos membros da sua família que estão desaparecidos; a autora confessa que no exílio não teve força para assumir as suas responsabilidades de mãe, tendo que renunciar à filha para que outros, em Cuba, cuidassem dela. A seguir, uma longa seqüência narra os diversos conflitos que surgiram da separação de mães miristas das suas filhas, quando o partido chamou aos seus militantes a retornar ao país clandestinamente.

As fronteiras entre o pessoal e o coletivo são constantemente apagadas. A forma do diário, o comentário em *voice-over*, o texto escrito em tom confessional, tudo oferece evidências de uma memória coletiva reprimida por uma experiência traumática, também coletiva.

É através das entrevistas do filme que se resgata essa experiência. Os testemunhos se articulam como modos de reconstrução e de reflexão do passado, num terreno onde outras fontes foram destruídas pelos responsáveis. É comum a documentários que tratam de temas similares resgatar a propriedade do testemunho de ser utilizado como instrumento de condenação ao terrorismo de estado. Principalmente na América Latina, os atos da memória foram uma peça central dentro dos processos de transição democrática.

O questionamento da documentarista, no decorrer do filme, sobre o que é importante lembrar ou esquecer gera um espaço para falar do social e do político: o espaço dos mundos particulares, vale dizer, das micro-políticas. Para o autor-personagem o passado é um fato inevitável – além da vontade e da razão; contudo, no terreno da memória, desorientações e contradições no discurso levam a pensar que, ainda mais importante do que relembrar, é entender, embora para entender seja preciso também lembrar.

Decisões são tomadas durante o filme, mudanças de opinião. Carmen quer comprar a casa de Santa Fé, recuperá-la; mas quando se confronta às novas gerações de miristas, é criticada por confundir as histórias pessoais com as histórias coletivas. “As histórias pessoais tem seu peso, diz um jovem mirista, mais é preciso se libertar delas para contribuir as histórias coletivas”. Castillo então desiste: “Não sinto mais a necessidade de recuperar a casa, porém acho que esse lugar tem que ser marcado de alguma forma”; numa cerimônia sóbria, é colocada uma placa que lembra o acontecido no lugar, na parte de fora da casa. Disputa de memórias entre gerações, os que viveram uma experiência e os que não a viveram porque todavia não tinham nascido.

Nestas últimas cenas está tudo o que movimenta a construção do discurso no filme, desde a necessidade da sua gestação até o raciocínio metódico da sua construção narrativa. Se no interior das cenas a montagem é motivada por regras convencionais de transparência, na relação entre as seqüências se articula uma montagem que mantém todos os elementos em jogo no filme permanentemente em cima da fina linha que divide as questões particulares das questões de domínio público, estabelecendo uma relação dialética entre ambos os campos.

Calle Santa Fé não é o primeiro filme de Carmen Castillo na linha autobiográfica. A autora desenvolve trabalhos performativos que envolvem tanto seu mundo familiar – *O país de meu pai* (Chile/França, 2004) – como o seu passado político – *La flaca Alejandra* (Chile/França, 1994). Fazendo uma reflexão de seu próprio passado através de suas obras, a autora busca reconstruir sua história a partir de experiências particulares, e assim legar sua visão de história no

sentido de influenciar a memória histórica sobre o golpe militar e os anos de ditadura no Chile.

Nos textos auto-referentes, quando se fala desde o lugar da alteridade, o discurso se estabelece como um ato de resistência. E se a representação de mundos particulares permite chegar a um entendimento geral, esta “narrativa dos afetos”, que surge a partir do registro do encontro entre quem filma e quem é filmado, pode alcançar uma reflexão singular que se constituía como um gesto político.