



Calle Santa Fe: a elaboração do trauma no cinema andarilho de Carmen Castillo

Calle Santa Fe: the elaboration of trauma in Carmen Castillo's displaced cinema

Guilherme Araujo dos Santos

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

guilhermearaujom1@gmail.com

<http://orcid.org/0009-0000-6036-0049>

Resumo: O presente artigo propõe investigar como o chamado “documentário de busca”, definido por Bernardet (2005) como uma relevante ferramenta de acesso à subjetividade, pode auxiliar na revisão de traumas deixados pela ditadura militar chilena. Entre inquietações e um consequente estado de melancolia expostos pela cineasta Carmen Castillo, interessa analisar no filme *Calle Santa Fe* (2007), particularmente sob o escopo das teorias da imagem e da literatura, o trânsito existente entre cinema, ensaio e narrativa autobiográfica. Estas searas, uma vez entrecruzadas, concebem um gesto que possibilita acionar no sujeito novas referências para a elaboração do passado e a possibilidade de reconstruir-se diante do trauma.

Palavras-chave: cinema; ditadura militar; Chile; trauma; melancolia.

Abstract: This article proposes to investigate how the so-called “search documentary”, defined by Bernardet (2005) as a relevant tool for accessing subjectivity, can help in reviewing the traumas left by the Chilean military dictatorship. Between concerns and a consequent state of melancholy exposed by filmmaker Carmen Castillo, it is particularly interesting to analyze in the film *Calle Santa Fe* (2007), under the scope of theories of image and literature, the existing transit between cinema, essay and autobiographical narrative. These fields, once intersected, conceive a gesture that makes it possible to trigger new references in the subject for the elaboration of the past and the possibility of reconstructing oneself in the face of trauma.

Keywords: cinema; military dictatorship; Chile; trauma; melancholy.

1 Introdução

Por trás da opressão aos corpos, o que não foi dito¹
(Eltit, 2014, posição 321)

Em 19 de dezembro de 2021, o Chile elegeu como presidente da república o candidato Gabriel Boric Font, ex-líder estudantil pertencente ao partido de esquerda *Convergencia Social (CS)*. Aos 35 anos, idade que o coloca na posição de mandatário mais jovem da história do país, Boric simbolizou para diferentes gerações de cidadãos chilenos uma renovação no quadro político nacional, ainda hoje assombrado pelas chagas de uma violenta ditadura civil-militar.

De forma similar ao que ocorreu em diversas nações latino-americanas durante as décadas de 1960 e 1970, o país viu nesse período o recrudescimento de uma rivalidade entre os campos de esquerda e direita. No dia 11 de setembro de 1973, tal movimento culminou em um golpe militar que levou à morte o presidente Salvador Allende, executado por militares no *Palacio La Moneda*². Allende, que mantinha um intenso diálogo com as camadas sociais mais pobres, incomodava por governar inspirado por ideais socialistas. Ao longo de toda sua trajetória no espectro político, batalhou por uma transformação estrutural da sociedade capaz de diminuir a desigualdade existente entre a burguesia e as classes trabalhadoras.

No discurso que fez ao assumir o cargo de mandatário, Boric se dirigiu ao povo mencionando as angústias remanescentes da ditadura, além de firmar um compromisso de revisão do trauma e propor uma maior união popular.

Trabalharemos incansavelmente para reconstruir a confiança depois de tantas décadas de abuso e desapropriação. O reconhecimento da existência de um povo, com tudo o que isso implica, será nosso objetivo e o caminho será o diálogo, a paz, o direito, a empatia com todas as vítimas. Sim, com todas as vítimas.

¹ “Detrás del avasallamiento a los cuerpos, aquello no dicho”. (Todas as traduções feitas neste trabalho são de responsabilidade do autor).

² Ver *A revolução chilena*, de Peter Win (São Paulo: Editora Unesp, 2009).

Cultivemos a reciprocidade, não nos enxerguemos como inimigos, temos que nos encontrar de novo (Font, 2022).³

De fato, têm sido muitas as tentativas de construir, ao longo dos anos, um registro histórico que faça jus à memória das vítimas do regime. A fala do presidente acena para um movimento polifônico de restituição histórica, endossado por autoridades, artistas e cidadãos comuns que se opõem a um processo de apagamento do horror coordenado pelo genocida Augusto Pinochet. Foram milhares os cidadãos encarcerados, torturados e mortos em armadilhas legitimadas por um Estado corrupto e que buscou reprimir de forma brutal qualquer fagulha de resistência.

Entre os cerca de 200 mil cidadãos forçados ao exílio esteve María del Carmen Castillo Echeverría, conhecida internacionalmente como Carmen Castillo. Cineasta, documentarista e roteirista, ela vem de uma prolífica família de escritores e políticos de esquerda. No início dos anos 1970, logo após o golpe, decidiu ingressar na luta clandestina ao lado do companheiro, Miguel Enríquez⁴, por sua vez líder do *Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR)*. Esta foi uma das principais frentes de oposição ao regime pinochetista⁵.

³ “Trabajaremos incansablemente por reconstruir las confianzas después de tantas décadas, después de tantas décadas de abuso y de despojo. El reconocimiento a existir de un pueblo, con todo lo que eso implica, será nuestro objetivo y el camino será el diálogo, la paz, el derecho y la empatía con todas las víctimas, sí, con todas las víctimas. Cultivemos, cultivemos la reciprocidad, no nos veamos como enemigos, tenemos que volver a encontrarnos”.

⁴ Membro-fundador e secretário geral do *MIR*, Miguel Humberto Enríquez Espinosa nasceu na cidade de Talcahuano, Chile, em 1944. Vindo de uma família nobre, é filho de Edgardo Enríquez, ex-reitor da *Universidad de Concepción* e ex-ministro da educação no governo de Salvador Allende, com quem também assumiria, apesar de seu apoio crítico, uma relação de proximidade nos anos que antecederam o golpe militar. Formado em medicina, Miguel Enríquez foi uma relevante liderança política de esquerda na segunda metade do século XX, tendo denunciado as conspirações feitas pela direita e mobilizado, a partir de suas ações no movimento, uma nova geração de militantes.

⁵ Criado em 15 de agosto de 1965 com forte influência da Revolução Cubana, o *Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR)* foi uma organização política de orientação marxista-leninista que atuou, no Chile, em defesa da derrocada de pilares do sistema capitalista, bem como sua substituição por um governo composto por trabalhadores e camponeses. De postura revolucionária e com membros agregados a partir de outros segmentos da esquerda, inclusive divergentes entre si, abrigava

Em 1974, uma emboscada foi armada na casa em que ambos se escondiam com as filhas, ainda crianças. A ação terminou de forma trágica já que Enríquez foi covardemente assassinado e Castillo, grávida de seis meses, viu-se ferida e ameaçada. Tempos depois, foi obrigada a partir em direção à Europa, onde permaneceu por anos vivendo como apátrida. É desse lugar de intimidade, vendo-se marcada por um trauma ao mesmo tempo pessoal e coletivo, que a realizadora se dedica à criação do documentário *Calle Santa Fe* (2007), objeto desta discussão.

Com um forte traço íntimo, o filme se ambienta quase trinta anos depois do ocorrido, constituindo uma extensa busca por meio do emprego de uma narrativa em primeira pessoa, que expressa subjetividade em reflexões e reencontros. De volta a Santiago, Castillo tem o objetivo de empreender uma viagem ao local em que os eventos aconteceram e repassar a dolorosa relação que ainda possui com o Chile. Assumindo certa errância, ela deambula entre lugares e avenidas importantes para a construção de sua própria história.

Ancorada por um texto carregado de angústias e que se permite atravessar por reflexões um tanto taciturnas, a cineasta propõe a si mesma responder a uma indagação: as escolhas feitas no passado, durante a resistência, compensaram de alguma maneira as múltiplas vidas perdidas? Ao manejar imagem e narração, Carmen Castillo deambula enquanto ruma os acontecimentos, sobrepondo cenas itinerantes a um monólogo, que assume papel fundamental no exercício de autorreflexão.

Proponho investigar no presente artigo como Carmen Castillo utiliza o cinema na tentativa de elaborar o trauma deixado pela ditadura. A discussão está amparada por um traçado teórico-conceitual que coloca

trotskistas, maoístas, anarco-sindicalistas e militantes dissidentes do próprio *Partido Comunista de Chile*. Tornando-se cada vez mais radical com o passar dos anos, apresentou-se como uma importante frente na disseminação de ideias centradas no poder popular. Ainda que não tenha feito parte da coalização que formou o governo da *Unidad Popular* (1970-1973), responsável por levar ao poder o ex-presidente Salvador Allende e a promessa de instaurar uma política socialista por vias democráticas, o *MIR* ofereceu apoio explícito ao governo e chegou a fazer uma trégua em suas ações de propaganda armada durante esse período. Com a instauração do regime militar (1973-1990), a organização decidiu manter-se no Chile e organizar uma resistência contra Pinochet. Na clandestinidade e duramente perseguidos, seus membros viram-se obrigados a se espalhar pelo interior do país. Prisões, torturas e execuções terminariam por enfraquecer o movimento, que se desarticulou em 1990.

em diálogo pensadores como Bernardet (2005), Corrigan (2015), Veiga (2017), Didi-Huberman (2015) e Taylor (2013). Amparados pelas teorias da imagem e da literatura, são eles que vão nos auxiliar na tarefa de discutir as articulações feitas entre a escrita memorialística e o chamado “cinema de busca”, ambos empregados como ferramentas de revisão das cicatrizes que carregam.

Será discutido, a princípio, o hibridismo empregado na forma fílmica, que permite à autora trabalhar suas memórias e incômodos, sobretudo a partir de intersecções com a escrita ensaística e de caráter autobiográfico. Em seguida, haja vista as particularidades de seu discurso, tratamos da presença da melancolia em sua narração, um forte sintoma de sua subjetividade, antes de nos dedicarmos às análises centradas em seu discurso que, após anos ancorado na dor, trata de se abrir a uma ressignificação.

2 Un día de octubre en Santiago: a melancolia e a busca do que falta

O ensaísta e crítico chileno Grínor Rojo (2010, p. 132, *apud* Rojo, S., 2021, p. 54) postula que “as ditaduras dos anos setenta e oitenta nos ensinaram que o capitalismo ameaçado não se detém frente a nada, e que, por isso, o horror pode aparecer de novo, entre nós, a qualquer momento”. Ele continua afirmando que “temos que pensar, então, o ato de lembrar como uma atividade que não cessa, que não se resigna à rigidez”.

Quando decide retomar relações com seu país de origem, em 2002, Castillo tem em mente lembranças perturbadoramente cíclicas. Aos 57 anos de idade e naturalizada cidadã europeia, ela concentra em seu percurso filmes como *La flaca Alejandra* (1993), *Inca de oro* (1996) e *El país de mi padre* (2006). Em linhas gerais, seu trabalho sempre teve o olhar nostálgico de alguém que viveu o trauma coletivo da ditadura. Desencantada e ao mesmo tempo esperançosa, a realizadora se permite vislumbrar com nostalgia reflexões históricas sobre o passado e o país que precisou abandonar.

Gagnebin (2009, p. 99) assevera que os sobreviventes são aqueles que permanecem e não se afogam, ou seja, são privados de esquecer o que viveram mesmo que esta seja sua intenção. Em consequência, seria próprio da experiência traumática “a impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição. Assim, seu primeiro esforço consiste em tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma

que lhes permite continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da memória”.

São múltiplas as ocasiões em que Castillo reafirma, ao longo de *Calle Santa Fe* (2007), sua posição de sobrevivente. A narrativa dessa experiência dolorosa é feita desde a perspectiva de uma mulher que viveu o horror da ditadura e a quem resta hoje, para além da ausência de seu companheiro, somente suas ideias. Em dado momento, ela questiona: “Talvez a perda seja finalmente meu único bem. Não é a felicidade que procuro, e sim uma força. De onde tirá-la, de quem roubá-la, como evitar sempre voltar ao passado, como sair da fila dos sobreviventes, como me separar de mim mesma?” (Calle [...], 2007, 1 h 32 min 15 s)⁶.

Lançado no Festival de Cinema de Cannes, na França, *Calle Santa Fe* (2007) trata de repassar, por meio dos rostos e vozes de familiares, ex-vizinhos e companheiros de militância, as possíveis motivações e a repercussão tanto prática quanto psicológica da perseguição política que Castillo sofreu, estruturada em um contexto de dor e opressão que atinge seu ápice com a morte do marido e seu consequente exílio. Ambos são símbolos da tentativa de aniquilação do socialismo latino-americano, orquestrada por movimentos de direita durante os chamados “anos de chumbo”.

As irremediáveis emoções que ainda perseguem Castillo no presente são reflexo da visão que alimenta desse país. Embora já tenha se livrado do cerceamento autoritário, à altura da realização de seu filme o Chile ainda resguarda marcas oriundas dessa natureza estilhaçante assumida pela violência política na segunda metade do século XX. É isto o que coloca a diretora em um lugar de descrença frente ao sistema, conduzindo-a a passeios que nos mostram o país durante e após a ditadura. Não há um comparativo entre os referidos períodos, mas nesta caminhada somos lembrados a todo momento das dificuldades existentes na missão de resistir, inclusive, à não ritualização do luto.

No ensejo de restituir uma memória, Carmen Castillo frisa que as perdas não significam exatamente o fim de um ciclo. Conforme avança o enredo, a cineasta se insere cada vez mais na narrativa. Ela é personagem

⁶ “Quizás la pérdida sea finalmente mi único bien. No es la felicidad lo que busco, sino una fuerza. ¿Dónde tomarla?, ¿a quién robársela?, ¿cómo evitar volver cada vez al pasado?, ¿cómo salirse de la fila de los sobrevivientes?, ¿cómo arrancarme de mí misma?”.

e condutora dos fatos, alguém “que sofreu uma situação traumática e pode utilizar a linguagem para configurar o que aconteceu consigo” (Ginzburg, 2013, p. 31).

Mesmo caracterizado por Seligmann-Silva (2008, p. 69) como “uma memória de um passado que não passa”, o trauma também pode refletir um desejo primário de renascimento, algo caro ao discurso de Castillo, frequentemente tangenciando por reflexões melancólicas. Para Freud (2010), a melancolia toma emprestadas características do luto e é o que leva a externar a perda de um objeto amado, ou mesmo de algo detentor de uma natureza permeada por idealizações. No caso de Castillo, a perda está simbolizada pelas mortes de Miguel e do próprio filho, que faleceu durante o exílio, bem como a decisão de deixar o Chile, onde estavam suas bases de luta contra o autoritarismo.

O desejo de organizar as próprias ideias em relação ao trauma que sofreu, elucidado pela produção de filmes que abordam a restituição da memória e a própria história chilena, entrevê a intenção de ir ao encontro de algo que está perdido na subjetividade. As perlaborações que ela faz a respeito de uma situação traumática evocam o que a psicanalista Hélène Piralian (2000, p. 21) defende como a “(re)construção de um espaço simbólico de vida”. Nesse processo é que se vislumbra uma retemporalização do fato e a consequente possibilidade de compreendê-lo.

Isto é, o ato de revisitar uma situação traumática possibilita, a despeito de imagens oriundas do choque, que “a cena simbolizada adquira tridimensionalidade. A linearidade da narrativa, suas repetições, a construção de metáforas, tudo trabalha no sentido de dar esta nova dimensão aos fatos antes enterrados. Conquistar esta nova dimensão equivale a conseguir sair da posição do sobrevivente para voltar à vida” (Seligmann-Silva, 2008, p. 69).

A narrativa de *Calle Santa Fe* (2007) começa com um retorno da realizadora ao endereço da casa de número 725, descrita por ela como um ambiente familiar que compartilhou durante nove meses com seu companheiro. Moravam com eles no local as duas filhas do casal, ambas com quatro anos de idade, fruto de relações anteriores. Em 5 de outubro de 1974, a *Dirección de Inteligencia Nacional (DINA)*⁸ descobre

⁷ “(Re)construcción de un espacio simbólico de vida”.

⁸ Polícia secreta da ditadura pinochetista. Ver: <<https://memoriaviva.com/nuevaweb/organizaciones/dina/>>

sua presença no local e determina a realização de uma emboscada, que termina por matar Enríquez e forçar Carmen, grávida de seis meses, a partir para o exílio. Assim a autora relembra os momentos seguintes ao ocorrido após conversar com um ex-parceiro de militância:

Atormentada pelo mal, por muito tempo só enxerguei torturadores e fascistas no Chile. As humildes palavras de Manuel [*Díaz Adasme, ex militante do MIR*], ‘Fiz o que tinha que fazer, é o que se esperava’, agitaram minha memória. Das sombras emergem sujeitos anônimos de bem. Como pude ignorá-los? Na emergência do [*hospital*] Barros Luco, o médico barra os agentes da DINA por um momento. A enfermeira murmura ‘O que posso fazer por você?’. Entrego o telefone do meu tio Jaime, ‘Diga a ele que estou viva’. O som das botas me rodeia, o médico segura a minha mão. Então, no outro hospital, o cirurgião. Um olhar humano me acorda. O enfermeiro, magro e tão amistoso, espalha a notícia de que estou ferida, mas viva. O disfarce da minha morte se desfaz e o mundo inteiro exige a liberdade de uma mulher grávida. A máquina imperfeita da ditadura nada pode fazer contra a coragem de tantos. Eu sobrevivo. Não fui torturada, fui expulsa do país. Não conseguiram fazer de mim uma prisioneira desaparecida como aconteceu com tantos outros neste exato momento (Calle [...], 2007, 1 h 2 min 30 s).⁹

Do Reino Unido, a cineasta segue para a França, onde adquire status de refugiada política. Após a morte de seu filho com Enríquez, ainda criança, encontra na militância, na escrita de roteiros em francês

⁹ “Obnubilada por el mal, durante mucho tiempo sólo veía en Chile a torturadores y fascistas. Las humildes palabras de Manuel [*Díaz Adasme, ex-militante del MIR*], ‘Hice lo que tenía que hacer, es normal’, remueven en mi memoria. De las sombras surgen sujetos anónimos de bien, ¿cómo pude ignorarlos? En urgencia del [*hospital*] Barros Luco, el médico detiene un instante a la DINA. La enfermera murmura ‘¿Qué puedo hacer por usted?’ Doy el telefono de mi tío Jaime, ‘Dígale que estoy viva’. Ruido de botas me rodean, el médico me toma la mano. Luego, en el otro hospital, el cirujano. Una mirada humana me despierta. El enfermero, flaco y tan tierno, desliza hacia afuera la noticia de que estoy herida, pero viva. La máscara de mi muerte se desmorona y en el mundo entero se exige la libertad de una mujer embarazada. La máquina imperfecta de la dictadura nada puede ante la valentía de tantos. Sobrevivo. No fui torturada, fui expulsada del país. No lograron hacer de mí una detenida desaparecida como sucedió a tantos otros en aquel mismo momento”.

e no trabalho em filmes para a TV pública nacional força para seguir. Quando a ditadura de Pinochet (1973-1990) finalmente se dissolve, a realizadora segue um caminho inverso ao dos amigos expatriados. Ela decide permanecer em Paris, já que se vê desencorajada em relação ao panorama político do Chile.

Fragmentos mnemônicos da perseguição e do cerceamento aos quais foi submetida ajudarão Castillo a compartilhar suas lembranças, retomando experiências angustiantes vividas durante o período em que esteve na clandestinidade. A narração, os depoimentos dos sobreviventes e as repetidas visitas que faz à rua *Santa Fe* transformam-se em um ritual de reformulação. Em meio ao vai e vem de lembranças históricas, carregadas de afeto, constrói-se uma jornada em que a busca se faz uma constante.

É significativo pensar ainda que a história pessoal de Carmen Castillo não é apresentada como um “pano de fundo”, e sim como uma experiência que, quando compartilhada, se torna capaz de revelar um processo de natureza coletiva, detentora de maior complexidade. Analisar *Calle Santa Fe* (2007) igualmente nos leva a pensar que uma significativa quantidade de filmes relacionados à ditadura, que tratam de fazer um acerto de contas com o passado, são obras de autoria feminina. Suas realizadoras são mães, irmãs, viúvas e por vezes filhas que procuram por seus entes desaparecidos.

A ditadura do Chile, que perdurou por 17 anos, representa por si só um antes e um depois para as mulheres, que passam a assumir neste período o protagonismo na luta pelos direitos humanos, pela democracia e pela subsistência de camadas sociais em situação de vulnerabilidade, ameaçadas pela violenta reestruturação sociopolítica proposta pelo neoliberalismo. Portanto, seria ingênuo não reconhecer sua importância na resistência às ditaduras já que, conforme Bartolomeu, Veiga e Marotta (2019),

Nessa dupla contra-história (a história da resistência e a resistência das mulheres à ditadura), garantir que as vozes e a experiência femininas ganhem espaço é ampliar a perspectiva histórica e também epistemológica, ou seja, do ponto de vista do saber que nos constitui subjetiva e coletivamente. Nesse sentido, a contribuição desses filmes – nos quais o papel da mulher na resistência é destacado – não se dá somente para a construção da democracia, mas ainda para um entendimento da igualdade de gênero que vai além de uma pauta identitária. Trata-se de uma política de constituição dos saberes sobre a própria história,

saberes esses invisibilizados pelo sistema patriarcal dominante (Bartolomeu; Veiga; Marotta, 2019, p. 110).

Mais do que qualquer outra coisa, o que move Carmen Castillo é a falta. Essa procura por resquícios da trajetória de uma vida, que vem a transformar seu filme em uma obra memorialística e de essência andarilha, visto que está em uma constante busca, encontra no cinema e por intermédio de uma narrativa que se dá no tempo presente outras possibilidades de leitura do passado. Em seu decorrer, “a câmera procura por vestígios, retira-os do esquecimento, buscando neles, quem sabe, algo que possa levar a compreender melhor o que ocorreu, algo que tenha escapado, algo que não foi dito” (Bartolomeu; Veiga, 2015, p.132).

Ao se centrar na figura do ex-companheiro assassinado e da vida que precisa abandonar frente à barbárie do regime, seu exercício remete à noção proposta por Walter Benjamin (2009, 2012) de rastro e aura, dois aspectos que circundam seu desconforto. O filósofo e ensaísta concebe o rastro como “uma aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou” (Benjamin, 2009, p. 490). A aura, a sua vez, seria “a aparição de única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” daquilo que a evoca (Benjamin, 2012, p.184). Enquanto no rastro o indivíduo se apodera da coisa, a aura propõe o oposto: esta é que tomará posse sobre nós. Ao traçar sua itinerância por Santiago atravessada por ambas as coisas, Carmen Castillo compõe em seu documentário um gesto autobiográfico.

Mesmo que se trate de um projeto documental, com a intenção de narrar aquilo que de fato aconteceu, *Calle Santa Fe* (2007) posiciona a diretora em um lugar específico de subjetividade, análogo à escrita memorialística. Sarlo (2021), ao tratar dos relatos que se calcam na memória, reitera que esse discurso

Ambiciona a defesa pessoal, a persuasão do interlocutor presente e o reforço de uma posição no futuro; justamente por isso também resguarda em si uma atividade reparadora da subjetividade. Este aspecto destacado pelas apologias do testemunho como a ‘salvação’ de identidades em perigo. De fato, tanto a atribuição de um sentido único à história quanto o acúmulo de detalhes produzem um “modo” (para usar o termo de Hayden White) romântico-realista, em que a subjetividade do narrador atribui

significados a cada detalhe pelo próprio fato de ter sido incluída no relato (Sarlo, 2021, p. 24).¹⁰

Imbuída de melancolia, é através das memórias desse passado “que resiste” e toma conta de seu entorno que a autora age no presente. Conforme deambula e faz escavações, Castillo sugere que o ato pode trazer um apaziguamento de seus sentimentos, principalmente em consequência de um discurso que ambiciona sua própria reconstrução enquanto mulher e cidadã. Isto posto, para emular a ideia de filme memorialístico, ela se dispõe a transpassar os recursos oferecidos pela estrutura de um documentário clássico. Seu filme conta uma história que realmente aconteceu, mas também se conecta a outras dimensões, encontrando no ensaio e no cinema autobiográfico elementos que podem auxiliá-la a narrar.

3 *Los ojos sin la memoria no veen nada: o ensaio em perspectiva*

O tensionamento estrutural de *Calle Santa Fe* (2007) terá como ponto de entrelaçamento a voz *off*, que mergulha a autora nos acontecimentos da última noite que passou na casa de número 725. O processo mnemônico de ir e vir, que trata de consubstanciar passado e presente, faz do longa o que Jean-Claude Bernardet (2005) designa como “documentário de busca”. Essa modalidade reflete, desde o ponto de vista da revisão dos fatos, o anseio do sujeito realizador em expressar aquilo que se relaciona com o subjetivo, algo também abre espaço para a expressão de uma postura ensaística, sobretudo, quando pensamos na decisão de Castillo de conduzir o filme em primeira pessoa, preconizando sua intenção autobiográfica.

Enquanto objeto de perlaboração do trauma, *Calle Santa Fe* (2007) se revela detentor de uma natureza híbrida, que suscita

¹⁰ “Tiene la ambición de la autodefensa, la persuasión al interlocutor presente y el reaseguro de una posición en el futuro; precisamente por eso también tiene mucho de actividad reparadora de la subjetividad. Este aspecto es el que subrayan las apologías del testimonio como “sanación” de identidades en peligro. En efecto, tanto la adjudicación de un sentido único a la historia, como la acumulación de detalles, producen un “modo” (para decirlo con el término de Hayden White) realista romántico, en el cual la subjetividad narrante atribuye sentidos a todo detalle por el hecho mismo que ha sido incluido en el relato”.

certo experimentalismo. Ainda que o documentário seja uma obra cinematográfica feita sobre um *locus* com pessoas reais, a realizadora se permite encenar determinadas passagens. Isso se evidencia em momentos como o que faz reflexões enquanto assiste ao pôr-do-sol, ou capta imagens durante as caminhadas que empreende pelas ruas de Santiago, quase sempre atreladas a seu monólogo. Tais decisões estéticas não significam que o filme seja ficcionalmente roteirizado.

Ainda a respeito de sua movimentação, seria possível atribuir ao cinema de Carmen Castillo a ideia de que sua obra se concebe a partir de “imagens andarilhas”, já que não apenas a diretora se revela em constante deslocamento, como também se dispõe a passear por diferentes formas de expressão. Da mesma forma, a utilização desse termo ganha força com a própria essência do objeto escolhido para nossas análises, detentor de um esforço de revisitação do passado que expõe um trânsito temporal direcionado ao recomeço, ao momento pós-traumático.

O desejo de se reconstruir ao expor o que é íntimo, recorrendo ao que Bernardet (2005) considera ser a busca por um “objeto pessoal”, corrobora-se pela incorporação de uma voz ensaística. O ensaio, aliado à sua estrutura fugidia de reflexão, contempla a forma com que a cineasta expõe seus incômodos, o que ainda a machuca. Desde que surge no campo literário, esse gênero textual, outrora vertido em narração, não busca dar respostas assertivas aos temas e eventos discutidos, e sim encontrar no diálogo e na explanação de dúvidas uma alternativa para a elaboração dos acontecimentos.

Corrigan (2015, p. 123) ressalta que esse ímpeto de reflexão é estimado tanto na prática literária como na cinematográfica, pois frequentemente é “a medida central de um movimento subjetivo através da experiência: uma persona autoral ou voz *over* descreve, comenta, questiona, reflete e muitas vezes se sujeita à relação visual e intelectual entre um olhar que observa o mundo e os espaços que ela vê e experimenta”. Propondo que ensaio e escrita memorialística dialoguem nas adjacências da forma filmica é que Castillo compartilhará o horror e as inquietações que se seguiram à perseguição.

Ainda em relação ao cinema em primeira pessoa, capaz de transpor essas experiências pessoais, pode-se traçar um elo entre a obra da cineasta chilena e os gêneros de escrita de si, entre os quais se destacam a autobiografia e o diário, amplamente investigados pela teoria literária. Veiga (2017, p. 192) reitera que esse mesmo gesto

autobiográfico, a sua vez identificado no trabalho de Castillo, “tem como premissa a referencialidade do sujeito, a homonímia entre autor, personagem e narrador que conduz ao que Philippe Lejeune chamou de pacto autobiográfico: a confiança do leitor de estar frente a um relato sincero, daquele que viveu, sobre si mesmo”. É relevante recordar que a própria ideia de realizar um filme por parte da autora surge após a escrita de um livro de memórias intitulado *Un día de octubre en Santiago* (1999).

O projeto foi, de fato, utilizado como embrião para o roteiro de *Calle Santa Fe* (2007). Escrever sobre a ausência e em seguida filmar um documentário que se engendra à barbárie da repressão é um exercício que sinaliza o quanto a ditadura afetou, para além das vivências de cidadãos que integravam frentes de resistência, a própria produção cultural do país durante e depois do regime. Ao refletir sobre impactos, Lagos Olivero (2019, p. 15) argumenta que as estreias realizadas em salas nacionais no período que compreende a década de 1980 foram escassas, ao passo que até mesmo a integridade física de seus realizadores via-se constantemente ameaçada.

A narração de Carmen Castillo, endossada pelo senso de intimidade, nos colocará diante de fabulações relativas a um *E se*. Em uma análise ampla, há em sua filmografia um esforço de rever as próprias dores e restituir parte de uma memória que também é coletiva. O cenário em que se dá o percurso da protagonista é mostra do entrelaçamento indissociável de sua história pessoal à trajetória política do Chile, que experimenta em meados dos anos 2000, quando ocorrem as filmagens, o esfacelamento do que se convencionou chamar de “milagre econômico”.

Tendo o ensaio uma natureza permeada por atritos, sabe-se que este atua na proposição de refazer o Eu, permitindo à realizadora encontrar-se uma vez mais com o que é seu. Conforme Corrigan (2015, p. 10), que o conceitua, o ensaio está “presente em muitas e diferentes formas artísticas e materiais além do filme-ensaio, o ensaístico executa uma apresentação performativa do Eu como uma espécie de autonegação em que estruturas narrativas ou experimentais são substituídas no processo do pensamento por meio de uma experiência pública”.

O mesmo autor nos diz ainda que “como o sujeito ensaístico é um Eu que está continuamente no processo de investigar-se e transformar-se, um dos encontros experienciais que testam e remoldam mais geralmente esse sujeito são, natural e culturalmente, os espaços do mundo” (Corrigan, 2015, p. 86). Não estamos diante de um filme-ensaio com todas as suas características, mas essa flexibilidade modular existente na estética

ensaística nos leva a um estado de reflexão em que os fragmentos e a incerteza propostos por Castillo em seu filme serão, pois, os meios utilizados para suscitar no espectador um desejo de se aprofundar no que o lamento busca comunicar. Foram os ensaístas, conforme reitera Deleuze (2002), os responsáveis por incorporar ao cinema a presença de um pensamento. Em especial, os franceses, que comumente interrompem a narrativa para introduzir suas ideias. Os filósofos o fizeram de forma semelhante no campo da escrita.

Seria natural pensar até mesmo que Carmen Castillo absorve esse modelo em suas obras, já que viveu ao longo das últimas cinco décadas em Paris. Lembremos que, segundo Araújo (2013, p. 112), os cine-ensaístas franceses possuem uma estreita ligação com “uma tradição reflexiva da prosa literária”, algo essencial na construção de *Calle Santa Fe* (2007). A voz *off*, portanto, faz-se imprescindível para que a autora consiga sensibilizar o espectador, mas também possa entrar em diferentes cápsulas do tempo nesse agonizante reencontro com o passado. O dito movimento remete ao que Diana Taylor (2013) atribui os nomes de *arquivo* e *repertório*. Em *Calle Santa Fe* (2007) somos expostos a ambos já que

Existe uma série contínua de maneiras de armazenar e de transmitir a memória que abarca desde o arquivado até o incorporado, ou o que venho chamando de um repertório de pensamento/memória incorporada, permeado por todos os tipos de modos mediados e mistos. O arquivo [...] pode conter o registro terrível da violência criminosa – documentos, fotos e restos que falam de desaparecimentos. [...] O repertório guarda as histórias dos sobreviventes, seus gestos, os *flashbacks*, as repetições e alucinações - em suma, todos os atos geralmente considerados como formas de conhecimento e evidências efêmeras e não válidas (Taylor, 2013, p. 268).

É mesclando estes dois elementos que Castillo redige seu roteiro, alinhado a imagens de arquivo, cenas de suas peregrinações no presente e depoimentos que ela própria obteve junto a sobreviventes da ditadura. Ao tratar de suas tragédias pessoais, que são parte indissociável de uma tragédia política comum a outros milhões de cidadãos, a diretora circunscreve em ambas as instâncias a amplitude das violações que a afetaram. Esse cinema de viés autobiográfico, que tende a resvalar em traços do ensaio, acaba por se comprometer com algo superior,

atravessado tanto por aquilo que é particular quanto pelo que encontra eco no campo da coletividade.

Lopes (2003, p. 132) assevera que o ensaio expande, em formas e ritmos, “uma energia corpo-linguagem que diverge das fixações identitárias do hábito e dá lugar à invenção de conexões imprevistas”. É disposta a experimentar e embevecida por um pesar permanente que Castillo guia o espectador por entre as ruínas de seu universo, compondo sua jornada cinematográfica. A narração memorialística à qual dedicaremos uma breve discussão em seguida é peça fundamental para evidenciar sentimentos e desencadear um movimento psicanalítico capaz de levá-la a uma compreensão menos enevoadada do Chile pós-ditadura. Parte daí a revisão de suas convicções.

O rompimento entre a autora e sua terra natal, lugar pelo qual alimentou um ressentimento de décadas, só parece encontrar redenção no processo que origina nossa obra-objeto. Pensada e gravada ao longo de cerca de cinco anos, a narrativa avança entre autoquestionamentos, uma característica que, de acordo com Corrigan (2015, p. 81), pode nos auxiliar na caracterização das posições estruturais assumidas pelo ensaísta, consciente da complexidade do lugar em que se insere.

4 *El deseo de volver: imagem e memória em movimento*

Percebe-se no discurso de Castillo um forte desejo de acessar a consciência de um território recôndito, algo que consegue, principalmente, ao adotar um senso de observação notadamente feminista, que a destitui da posição de vítima a fim de estabelecê-la como uma agente ativa e política, resistente ao padecimento. Isso não a priva da sensibilidade, ao contrário. Em dado momento de *Calle Santa Fe* (2007), a cineasta recorda os anos em que passou exilada na Europa e se manteve em contato com obras assinadas por outras figuras perseguidas por Pinochet.

Ao denunciar as violações cometidas pela ditadura e ruminar seus sentimentos em relação à perda, Carmen Castillo seguiu contribuindo com a formação de uma memória coletiva, abrindo caminho, por intermédio da arte, para que os afetos e a subjetividade também pudessem ser utilizados na construção de um arquivo histórico. No filme, ela argumenta que

Não há um relato único do exílio. Há tantos exílios quanto exilados, e muitos exílios existentes dentro do exílio de cada um. Estou em um espaço sem forma, cada imagem, cheiro, ruído ou

cadência me lembra de outros mais antigos. Cada emoção me leva aos desaparecidos, a cada luta que foi interrompida. A uma rememoração do tempo, do corpo, do espaço (Calle [...], 2007, 1 h 31 min 3 seg)¹¹

A memória em *Calle Santa Fe* (2007) se constrói em movimento, nesse recordar andarilho. Ao longo de sua jornada de volta para casa, a voz principal se coloca em posição de trégua para consigo mesma. Isso se destaca, especialmente, no momento em que decide fazer uma proposta de compra aos atuais donos do imóvel para transformá-lo, depois, em um centro de memória. Três décadas após o atentado que matou seu companheiro Miguel, é hora de se aproximar dos locais em que vivia antes de ser expatriada. A cineasta retorna, então, repetidas vezes à casa em que tudo aconteceu, mesmo que este não seja seu destino final. Em caminhadas quase sempre acompanhadas por pessoas próximas, ela recusa a ideia de uma peregrinação, mas abraça o gesto como uma atitude quase performática de evocar a repetição do trauma para vertê-lo em algo distinto, nessa busca pela reformulação das angústias.

Aos poucos, Carmen Castillo parece ceder, mas esse sentimento dúbio, que congrega o abatimento e a possibilidade de um reencontro consigo mesma, não se dá de pronto. Ele desponta muito antes, quando a realizadora consegue uma autorização para entrar no Chile por quinze dias, no fim da década de 1980. Entre pensamentos conflitantes, a Cordilheira dos Andes a faz dissipar preocupações emocionais. A princípio, diz: “Não quero ir, nessa viagem eu corro perigo. O perigo das memórias abafadas. Treze longos anos se passaram desde minha partida de Santiago”¹² (Calle [...], 2007, 7 min 27 s). Em seguida, ao entrever a paisagem, sente seu elo com o Chile ser restaurado em meio às transformações internas a que vem sendo submetida. “Eu também tinha me esquecido da Cordilheira,

¹¹ “No hay un relato único del exilio. Hay tantos exilios como exiliados, y muchos exilios en el exilio de cada uno. Estoy en un espacio sin forma, cada imagen, olor, ruido o cadencia me remite a otros más antiguos. Cada emoción me lleva a los ausentes, cada lucha que fue interrumpida. Recogimiento del tiempo, del cuerpo, del espacio”.

¹² “No quiero ir, en ese viaje corro peligro. El peligro de los recuerdos embozados. Trece largos años han pasado desde mi partida de Santiago”.

não a via tão branca, tão imponente, tão extensa. Quem é aquela que volta ao país? Como se chama?”¹³ (Calle [...], 2007, 7 min 45 s).

É curioso que a diretora se permita ziguezaguear entre seus sentimentos, não despejando-os ao espectador sem antes decantá-los. Ao realizar esse exercício, utiliza como recursos frames sobrepostos e cenas contemplativas, que em determinados momentos ocultam seu rosto. Ela dá a impressão de ser alguém com a identidade despedaçada, e que agora precisa restituí-la, ainda que saibamos que não deseja se esconder, ser uma narradora homodiegética. Como sujeito pensante, organiza e conduz o fluxo das imagens, muitas vezes através dessa melancolia que lhe serve como via de expressão do trauma.

Será a partir do exercício de narrar que se concebe uma outra unidade de apreensão do mundo, distinta da que a acompanhou pelas últimas três décadas. Na lida de enredar diferentes períodos da existência nessa colagem memorialística, o tempo deixa de ser exatamente um marco composto por datas cronológicas. A esse respeito Didi-Huberman (2015, p. 41) assevera que

Esse tempo que não é exatamente o passado, tem um nome: é a memória. É ela que decanta o passado de sua exatidão. É ela que humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, devorando-o como uma impureza essencial. É a memória que o historiador convoca e interroga, não exatamente “o passado”. Só há história rememorativa e mnemotécnica: dizer isso é dizer uma evidência, mas é, também, fazer entrar o lobo no aprisco do cientismo. Pois a memória é psíquica em seu processo, anacrônica em seu efeito de montagem, reconstrução ou “decantação” do tempo. Não podemos aceitar a dimensão rememorativa da história sem aceitar, pela mesma ocasião, sua ancoragem no inconsciente e sua dimensão anacrônica (Didi-Huberman, 2015, p. 41).

O gesto de natureza ensaística propicia ao pensamento um encontro com “a memória como questão suprema, aquela de que depende o nosso viver num mundo em devir, a nossa capacidade de reunir, em cada instante, um antes e um depois pela operação de uma faculdade primeira, que anima todas as outras faculdades, a memória” (Lopes,

¹³ “También se me había olvidado La Cordillera, no la veía tan blanca, tan imponente, tan ancha. ¿Quién es la que regresa al país? ¿Cómo se llama?”.

2003, p. 49). O cinema, quando aberto a esse flerte com o ensaio, torna-se, portanto, capaz de ultrapassar o mero caráter arquivístico e objetivo de produções audiovisuais como o documentário clássico, dando lugar a uma experimentação que dialoga com aquilo que é particular.

Ao lembrar dos desdobramentos da morte de Miguel, Carmen Castillo tenta dimensionar o sentimento de se ver sozinha e desnorteada, perdida em lembranças de um passado feliz agora aniquilado pelo ódio.

Não sinto falta de lembrar da beleza de seu rosto no dia em que ele morreu. Miguel não foi embora, sou eu que me tornei outra, uma estranha nesta história. E no entanto, nos dez meses de vida na rua Santa Fé, tudo que se pode esperar de uma vida eu vivi ali. Talvez isso seja felicidade, cada minuto vivido como se fosse o último. A ameaça e o medo ficaram lá fora, depois de cruzar a porta recuperávamos o fôlego [...]. Não pude morrer com ele, nem mesmo por causa de sua ausência. Apátrida, expulsa do país, refugiada na França, indo de apartamento em apartamento nas casas de amigos. Há momentos em que o desejo de voltar para casa é tão intenso, banir o banimento (Calle [...], 2007, 1 min 45 s).¹⁴

É verdade que a autora possui um telos, esse destino que é a casa de número 775 em que viveu com Miguel. Mas isso não serviria, em sua totalidade, às premissas conceituais do ensaio por sua forma transitória. Carmen Castillo abraça diversas vezes a errância, na vida e na estrutura filmica. O próprio fato de deambular em torno de seus espaços de memória é o que torna possível que ela convoque o ensaio para construir seu discurso.

Observa-se na tela a ação de alguém que se considera estrangeiro em seu próprio país. A mesma cidade com a qual busca reatar laços a soterra em estranhamentos e desassossegos. Castillo deixa claro que o

¹⁴ “No me hace falta recordar la belleza de su rostro el día de su muerte. Miguel no se ha ido, soy yo quien me he convertido en otra, una extraña en esta historia. Y, sin embargo, diez meses de vida en la calle Santa Fe y todo lo que uno puede esperar a lo largo de una vida ahí lo viví. Quizás será eso la felicidad, cada minuto vivido como si fuera el último. La amenaza y el miedo se quedaban afuera, después de atravesar la puerta recobrábamos el aliento. [...] No pude morir con él, ni tampoco por su ausencia. Apátrida, expulsada del país, refugiada en Francia, deambulo de un departamento de amigo a otro. Hay momentos en que el deseo de volver a casa es tan intenso, a la proscripción del destierro”.

exílio foi fundamental para a garantia de sua segurança, mas também enfatiza o torpor de viver em um continente em que tudo lhe parecia alheio, incapaz de sustentar vínculos. A ansiedade da perambulação endossa o pensamento de Pigeaud (1988, p. 58) ao afirmar que “se a tristeza e o medo duram muito tempo, tal estado é próprio da melancolia”¹⁵.

Essa angústia que não passa, fruto do trauma, perpassa a obra do início ao fim, inclusive, quando a autora se depara com o desamparo total e decide assumir o compromisso de se solidarizar com a resistência chilena. Mesmo à distância, Castillo seguiu em luta.

A sobrevivência: uma avenida, um apartamento, tudo se parece. Os subúrbios de Roma, Estocolmo, Londres, Toronto, Paris. Andanças sem visão, viagens sem movimento. A mesma repetição de códigos. A heroica viúva se move, cega, surda e quase muda. A sobrevivência é a morte suspensa. Sim, desde a morte de meu filho, desde fevereiro de 1975, estou em uma jornada solidária com a resistência chilena (Calle [...], 2007, 1 h 29 min 08 s).¹⁶

O texto narrado por Castillo expande um campo de intercâmbio responsável ao indagar e aportar estratégias estético-discursivas articuladoras dos campos verbal e visual. Ao evocar, por exemplo, a sinestesia, tão comum à literatura, a autora chega a fazer menção à dita diversidade de narrativas que também é comum aos múltiplos relatos memorialísticos e diários de exílio, construídos com base nas singularidades de cada vítima.

Estabelecida uma conexão temporal não linear, com o objetivo de destacar rupturas e encontros, ela parece configurar um novo espaço de memória, que a leva a expandir seu senso de compreensão da resistência. Os sentimentos que parecem difusos, de repente, se revelam diáfanos ao desfecho da narrativa, quando finalmente aceita rever sua mágoa com o Chile e se questiona a respeito da visão que tinha das lutas e do esmorecimento.

¹⁵ “Si tristesse et crainte durent longtemps, un tel état est mélancolique”.

¹⁶ “La sobrevivencia: una avenida, un departamento, todos se parecen. Los suburbios de Roma, Estocolmo, Londres, Toronto, París. Andanzas sin visión, recorridos sin movimiento. La misma repetición de códigos. La viuda heroica se desplaza, ciega, sorda y casi muda. La sobrevivencia es la muerte suspendida. Sí, desde la muerte de mi niño, desde febrero de 1975, estoy en gira de solidaridad con la resistencia chilena”.

Como andarilha, inclusive ao permitir que suas percepções se transmutem, Carmen Castillo segue percorrendo as ruas do centro e da periferia e se coloca em posição de autocrítica ao afirmar que o país possui, sim, panoramas diversos de antagonismo às injustiças. A diretora reconhece em pessoas que vivem às margens e em plena exclusão a permanência das lutas por democracia e unidade popular, uma constatação que vai muito além das realidades que experienciou no passado. Para que isso tenha efeitos práticos, é necessário ressignificar, algo que pretende fazer estando em posse, mais uma vez, da casa em que morreu Miguel.

Onde eu estava naquele momento? O tempo da resistência aberta contra a ditadura. A consciência dos erros não implica a desistência. Pelo contrário, ela me leva para dentro da casa. Quero empreender algo para dar vida à memória dos derrotados, para recuperar aquele lugar onde morreu Miguel, não para que se torne um templo da memória, mas para criar um espaço de encontro para todos aqueles que não se resignam. (Calle [...] 2 h 08 min 42 s). [...] Esse sábado, 5 de outubro de 1974, continua a habitar o presente. Eu sei que enquanto estivermos vivos, nossos mortos não estarão mortos. Esses fragmentos reunidos na memória abriram uma porta para mim (Calle [...], 2007, 2 h 35 min 38 s).¹⁷

A porta que se abre pode ser a síntese de uma tomada de consciência, que a leva a retroceder partindo da vontade de transmutar os sentidos atribuídos a espaços e situações que, por tanto tempo, alimentaram sua melancolia. A proposta de Castillo ambiciona romper ao mesmo tempo, por meio do entrecruzamento entre cinema e ensaio, com a possibilidade do esquecimento e a permanência do trauma. *Calle Santa Fe* (2007) reaviva o passado para compreender o presente, potencializando noções inéditas da dificuldade de encarar as angústias da repressão.

¹⁷ “¿Dónde estaba yo en ese momento? El tiempo de la resistencia abierta contra la dictadura. La consciencia de los errores no implica el desistimiento. Al contrario, me lleva hacia la casa. Quiero emprender algo para darle vida a la memoria de los vencidos, recuperar ese lugar en el que Miguel murió, no para que se convierta en un templo del recuerdo, sino para crear un espacio de encuentro para todos aquellos que no se resignan. [...] Ese sábado, 5 de octubre de 1974, habita siempre el presente. Sé que mientras estemos con vida, nuestros muertos no estarán muertos. Estos fragmentos reunidos de la memoria me han abierto una puerta”.

5 Considerações

Os atos de fala da narradora, que misturam a contação de uma história e o sequenciamento de impressões emotivas, ditas melancólicas, tratam de combinar o sujeito e o mundo em uma postura que destaca a habilidade de Castillo na função de ensaísta. Ela utiliza as palavras com o propósito de rearticular as percepções que se tem dos acontecimentos. Enquanto quem testemunha a própria história, mas também se insere como personagem, a diretora opta por percorrer os espaços de memória através de uma voz *off*, que evidencia a decisão de utilizar o cinema não como arte, mas sim como ferramenta de recriação de seu universo pós-traumático.

Sara Rojo (2021, p. 23) pontua que “a memória é um exercício necessário, um fazer político” pois não bastaria adotar “qualquer forma de lembrar. É necessário que seja para a construção do presente com as complexidades que isso implica”. Ao guiar o espectador pelas ruas em que viveu seus anos de militância e promover, gradualmente, uma retomada desses espaços, Castillo reavalia a forma com que organiza suas lembranças, que terminam sendo parte de algo muito maior, de uma coletividade profundamente afetada.

Nesse sentido, o trauma evocado em sua narração serve como ferramenta para o desencadeamento de emoções represadas, que se transformam ao longo do filme em ímpeto para sua reconexão com velhos mundos. É isso que a leva a vislumbrar uma outra realidade. A realizadora chilena termina não elucidando um pensamento claro e definitivo em relação aos esforços que fez para manter viva sua luta, mas, ao rever as questões que a abalaram ao longo dos anos, sugere ser capaz de aceitar a realocação da experiência dolorosa sob um prisma de recomeço, ainda que o Chile venha a preservar para sempre as cicatrizes da ditadura.

Referências

ARAUJO, Mateus. Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros. *Devires*, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, p. 108-137, jan./jul. 2013. Disponível em <<https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-10-n-1-dossie-straub-e-huillet/>>. Acesso em: 13 maio 2023.

BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira.; VEIGA, Roberta; MAROTTA, Letícia. A ditadura militar “por” e “entre” mulheres: o cinema

contra o apagamento histórico em Retratos de Identificação e Setenta. *Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, v. 15, n. 1, p. 103-130, 2019.

BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira; VEIGA, Roberta. Rastro e aura em Diário de uma busca. In: VEIGA, Roberta; MAIA, Carla; GUIMARÃES, Victor. *Limiar e partilha: uma experiência com filmes Brasileiros*. Belo Horizonte: PPGCOM/UFGM, 2015. p. 126-152.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFGM, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERNARDET, Jean Claude. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. (org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. (Coleção Portátil, 26)

CALLE Santa Fe. Direção e roteiro: Carmen Castillo. Produção: Leonora González, Mary Ann Beausire, Pablo Sierralta. Música: Juan Carlos Zagal. França: Les Films d'Ici S.A. 2007. 167 min. Disponível em: <<https://www.cclm.cl/cineteca-online/calle-santa-fe/>>. Acesso em: 23 nov. 2022.

CASTILLO, Carmen. *Un día de octubre en Santiago*. Santiago: LOM Ediciones, 1999. (Colección Septiembre)

CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Tradução Luís Carlos Borges. Campinas: Papirus, 2015. (Coleção Campo Imagético)

DELEUZE, Gilles. *L'île déserte et autres textes*. Paris: Minuit, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFGM, 2015.

EL PAÍS de mi padre. Direção: Carmen Castillo. Música: Mariana Montalvo. França: Les Films d'Ici S.A. 2006. 75 min. Disponível em: <<https://www.cclm.cl/cineteca-online/el-pais-de-mi-padre/>>. Acesso em: 6 dez. 2022.

ELTIT, Diamela. *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*. Seix Barral Editorial: Santiago, 2014.

FONT, Gabriel Boric. Primer discurso en el Palacio de La Moneda del presidente Gabriel Boric Font. In: GOBIERNO DE CHILE. *Prensa*

presidencial, 11 mar. 2022. Site. Disponível em: <<https://prensa.presidencia.cl/discurso.aspx?id=188237>>. Acesso em: 19 dez. 2022.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Ebook. (Obras completas, v. 12)

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2013.

INCA de oro. Direção: Patrick Grandperret. Roteiro: Carmen Castillo e Sylvie Blum. França: Arte 1996. 57 min. Disponível em: <<https://www.cclm.cl/cineteca-online/inca-de-oro/>>. Acesso em: 06 dez. 2022.

LA FLACA Alejandra. Direção: Carmen Castillo e Guy Girard. Roteiro: Carmen Castillo. Chile: Ina, France 3, Channel 4.. 1994. 60 minutos. Disponível em: <<https://www.cclm.cl/cineteca-online/la-flaca-alejandra/>>. Acesso em: 05 dez. 2022.

LAGOS OLIVERO, Claudio. *Cine chileno en el Santiago del apagón cultural (1980-1989)*. Santiago: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2019.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.

PIGEAUD, Jackie. Présentation. In: Aristote. *L'homme de génie et la mélancolie*: problème XXX, 1. Paris: Rivages, 1988.

PIRALIAN, Hélène. *Genocídio y transmisión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

ROJO, Grínor. *Discrepancias del bicentenario*. Santiago: Lom, 2010.

ROJO, Sara. *Um percurso pelas imagens de Neruda no cinema e no teatro*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2021.

SARLO, Beatriz. Relato, história y memória. *Revista de Teoria da História*, Goiânia, v. 24, n. 2, p. 17-32, 2021. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/71193>>. Acesso em: 26 maio 2023.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia clínica*, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/>>. Acesso em: 24 maio 2023.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório*. Performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VEIGA, Roberta Veiga. Por uma política da rememoração: a potência histórica no cinema de experiência pessoal. *Contracampo*, Niterói, v. 35, n. 03, p. 187-210, dez. 2016/mar. 2017.

Recebido em: 30 de maio de 2023.

Aprovado em: 19 de junho de 2023.