UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

ALEXSANDRO DE SOUSA E SILVA

A filmografia de Miguel Littín entre o exílio e a clandestinidade (1973-1990)

Versão corrigida

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

**A filmografia de Miguel Littín
entre o exílio e a clandestinidade (1973-1990)**

Versão corrigida

Alexsandro de Sousa e Silva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Helena
Rolim Capelato

São Paulo
2015

Para Daniele, com todo amor,
e Dona Ana, exemplo de vida.

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico (CNPq) pelo financiamento desta pesquisa.

À minha orientadora, profa. Maria Helena Rolim Capelato, toda minha gratidão que certamente não saberei retribuir na mesma altura, pois a atenção, a liberdade e toda a assistência foram imprescindíveis para a minha formação acadêmica e intelectual. À banca examinadora, composta pelos professores Eduardo Morettin e Mariana Martins Villaça, fica o meu profundo agradecimento pelas leituras cuidadosas e apontamentos precisos.

Na USP, aprendi e ainda aprendo muito com as professoras e os professores, universitárias e universitários, e demais profissionais que frequentam esta digna casa. Não teria como deixar de lembrar e agradecer muito as aulas e as conversas nos corredores com Maria Lígia Coelho Prado, Marcos Napolitano, Leila Hernández, Ismail Xavier, Mauricio Cardoso, Francisco Carlos Palomanes Martinho, Júlio Pimentel, Gabriela Pellegrino, Stella Maris Vilardaga e Mary Anne Junqueira, além de Guillermo Palacios, Álvaro Vázquez Mantecón, Ana Laura Lusnich, Neide Jallageas, Silvia Cezar Miskulin, João Fábio Bertonha, Anaïs Flechet e Olivier Compagnon em suas passagens pela universidade. A circulação dos intelectuais pela instituição mostra a importância da circulação das ideias para sempre renovar as reflexões e universalizar o saber.

Os companheiros e as companheiras de graduação, de pós-graduação e demais pesquisadores do Laboratório de Estudos de História das Américas (LEHA), Associação Nacional de Pesquisadores e Professores de História das Américas (ANPHLAC) e do grupo História e Audiovisual: Circularidades e Formas de Comunicação também me inspiraram dedicação e inteligência. A todas e todos sou muito grato; não listarei nomes para não correr o risco de esquecer alguém. À querida Cynthia Liz Yoshimoto, lembranças das experiências audiovisuais na História, em especial o projeto Tercer Cine. Ao Rodolfo Sarraf, minha gratidão pela ajuda com a língua inglesa, que nunca entrou na minha cabeça; e a Caio Gomes pela força com o francês. Para Ignacio del Valle, Carolina Amaral de Aguiar e Êça Pereira da Silva, meus agradecimentos especiais pelas trocas de ideias e informações, importantes para embasamento da pesquisa.

Ainda na USP, não poderia deixar de fazer um agradecimento especial aos técnicos audiovisuais do Departamento de História, Elson de Souza Silva e Elizeu

Gouveia, por toda a ajuda, atenção e amizade.

No México, a ajuda da Cineteca Nacional, em especial de Abel Muñoz Hénonin, quem foi de grande importância por disponibilizar documentos da filmografia analisada. Na Espanha, José Manuel Palacio Arranz (Grupo de Investigación UC3M “Televisión y cine: memoria representación e industria”, Universidad Carlos III de Madrid) contribuiu para esclarecer dados obscuros da história audiovisual do país. Digno de elogio também é a disponibilização do acervo do jornal espanhol *El País* para a consulta virtual, mostrando o valioso compromisso de um meio de comunicação com a acessibilidade da informação. Javier Campo e Ariel Mamani compartilharam comigo diversas conversas sobre os exílios latino-americanos, tema que ocupa muitos pesquisadores da Argentina.

Vários amigos chilenos foram receptivos a este *raro* brasileiro em sua pesquisa: Laura Francisca Jordán, Ignacio Ramos, Nicolás Lema, Rolando Álvarez, Karen Donoso e, especialmente, Monica Villarroel e Francisco Venegas Paiva, da Cineteca Nacional de Chile, que me ajudaram com informações preciosas do universo cinematográfico do país. Há de se destacar o labor da própria Cineteca, que disponibilizou diversas películas inacessíveis ao público, incluindo a maior parte da filmografia analisada nesta pesquisa. Claudia Rojas Mira e Felipe Solís (e sua amável família) são sempre muito gentis comigo. Agradecimentos especiais a Jacqueline Mouesca e a Carlos Orellana, com quem tive o enorme prazer de compartilhar impressões sobre política e cultura. Orellana deixou-nos uma valiosa contribuição intelectual.

Agradeço também ao pessoal da Biblioteca do Instituto Cervantes de São Paulo, em especial o amigável bibliotecário Luis Fernando Carmona Carmona, ao Grupo de Estudos Cinema latino-americano e vanguardas artísticas (GECILAVA) e do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina (PROLAM), além de Rafael Rosa Hagemeyer, Piedade Soares, Izabel de Fátima Cruz Melo, Fabián Núñez, Rafael Zanatto e Michèle Lagny. No ramo educacional, agradeço a Antônio Carlos Senador pelas aulas de francês e aos professores Sandro, Fernanda, Regina Garcia, Carlos, Horácio People, André, Edil e demais docentes e alunos do Cursinho Liberdade em Carapicuíba, pela formação intelectual. Dentre eles, o prof. Anselmo foi e continua sendo um dos mais influentes amigos. Aos professores, guerreiros quixotescos como são os docentes das escolas públicas deste país, alunos e funcionários da E.E. Alberto Kenworthy meu reconhecimento por compartilharem comigo os ótimos e também os maus momentos, em que sempre estamos aprendendo.

Agradeço e sempre serei grato à minha família. Por último, não poderia deixar de ressaltar a importância de Daniele Aparecida Pereira Zaratini na minha vida e na concepção e revisão deste trabalho. Muito obrigado por tudo.

Na Itália, durante trinta anos sob os Bórgias, eles tiveram guerra, terror, assassinato e derramamento de sangue, mas eles produziram Michelangelo, Leonardo da Vinci e o Renascimento. Na Suíça, eles tiveram amor fraternal, tiveram quinhentos anos de democracia e paz – e o que eles produziram? O relógio cuco.

Fala do personagem Harry Lime (Orson Welles) em *O terceiro homem*
(*The third man*, Carol Reed, Inglaterra, 1949)

[...] o que o historiador deseja captar é exatamente uma mudança. Mas, no filme que observa, só está intacta a última película. Para reconstituir os vestígios apagados das restantes, é forçoso, primeiro, desbobinar a película no sentido inverso das filmagens.

Marc Bloch

RESUMO

SILVA, Alexsandro de Sousa e. **A filmografia de Miguel Littín entre o exílio e a clandestinidade (1973-1990)**. 2015. 200 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Esta pesquisa tem como objetivo analisar as representações políticas sobre o Chile na obra fílmica do cineasta Miguel Littín realizada em seu exílio político, entre 1973 e 1990. Engajado politicamente, o diretor produziu filmes no Chile e, devido à sua identificação com o governo de Salvador Allende (1970-1973), foi obrigado a exilar-se após o golpe de Estado, ocorrido em 1973. Em sua trajetória no exílio, Miguel Littín transitou por diversos países europeus e americanos dirigindo películas, participando de debates e construindo redes de solidariedades. Procuramos mostrar que essa forma de “resistência” a partir do exílio foi permeada por diversas tensões e divergências entre estrangeiros e exilados chilenos. Dentre as obras selecionadas para a pesquisa, analisaremos de forma privilegiada *Actas de Marusia* e *Acta general de Chile*, porque abordam a realidade chilena. A primeira foi produzida no México em 1975 e retrata um massacre de trabalhadores do salitre ocorrido no norte do Chile, no início do século XX. A segunda constitui uma série de documentários exibida pela Televisión Española em 1986 e exibe a luta social contra a ditadura de Augusto Pinochet. Procuraremos mostrar que a filmografia de Miguel Littín e sua atuação no exterior contribuem para a compreensão das lutas contra a ditadura chilena a partir de um novo ângulo, o audiovisual.

Palavras-chave: cinema, exílio, Chile, América Latina, política.

ABSTRACT

SILVA, Alexsandro de Sousa e. **The Miguel Littín's Filmography between Exile and Clandestinely (1973-1990)**. 2015. 200 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

This research aims to analyze the political representations of Chile in the film work of the filmmaker Miguel Littin made in his political exile from 1973 to 1990. Politically engaged, the director made films in Chile and, because of its identification with the government of Salvador Allende (1970-1973), was forced to go into exile, after the coup d'état in 1973. During his career in exile, Miguel Littin moved between European and American countries directing films, participating in debates and extending solidarity networks. We tried to show that this form of "resistance" from the exile was permeated by various tensions and disagreements with foreigners and Chilean exiles. Among the works selected for the research, we will analyze in a privileged way the films *Actas de Marusia* and *Acta General de Chile*, because they represented the Chilean reality. The first was produced in Mexico in 1975 and portrait a massacre of saltpetre workers that occurred in northern Chile, in the early twentieth century. The second is a documentary series aired by Televisión Española in 1986, and displays the social struggle against the dictatorship of Augusto Pinochet. We seek to show that the filmography of Miguel Littin and its activities abroad contribute to the understanding of the struggles against the Chilean dictatorship from a new angle, the audiovisual.

Keywords: cinema, exile, Chile, Latin America, politics.

RESUMEN

SILVA, Alexsandro de Sousa e. **La filmografía de Miguel Littín entre el exilio y la clandestinidad (1973-1990)**. 2015. 200 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Esta investigación tiene como objetivo analizar las representaciones políticas sobre Chile en la filmografía del cineasta Miguel Littin, producida en su exilio político, que ocurrió entre 1973 y 1990. Comprometido políticamente, el director hizo películas en Chile y, debido a su identificación con el gobierno de Salvador Allende (1970-1973), se vio obligado a exiliarse después del golpe de Estado en 1973. En su carrera en el exilio, Miguel Littin estuvo en varios países europeos y americanos, donde dirigió películas, participó de debates y amplió las redes de solidaridad. En este trabajo, tratamos de demostrar que esta forma de "resistencia" desde el exilio fue permeada por diversas tensiones y desacuerdos entre extranjeros y exiliados chilenos. De las obras seleccionadas para esta investigación, analizaremos de manera privilegiada las películas *Actas de Marusia* y *Acta General de Chile*, pues ambas tratan de la realidad chilena. La primera se produjo en México en 1975 y retrata una masacre de trabajadores del salitre que ocurrió en el norte de Chile a principios del siglo XX. La segunda es una serie documental transmitida por la Televisión Española en 1986 y exhibe la lucha social contra la dictadura de Augusto Pinochet. Con nuestra investigación, buscamos mostrar que la filmografía de Miguel Littin y sus actividades en el extranjero contribuyen para la comprensión de las luchas contra la dictadura chilena desde un nuevo ángulo, el audiovisual.

Palabras clave: cine, exilio, Chile, América Latina, política.

RÉSUMÉ

SILVA, Alexsandro de Sousa e. **La filmographie de Miguel Littín entre l'exil et la clandestinité (1973-1990)**. 2015. 200 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Cette recherche vise à analyser les représentations politiques du Chili dans la filmographie du cinéaste Miguel Littin a réalisé dans son exil politique de 1973 à 1990. Politiquement engagé, le directeur fait des films au Chili et, en raison de son identification avec le gouvernement de Salvador Allende (1970-1973), il a été contraint à l'exil, après le coup d'Etat en 1973. Dans sa carrière en exil, Miguel Littin se déplace entre plusieurs pays européens et américains où il a réalisé des films, il a participé à des débats et il a étendu des réseaux de solidarité. Nous avons essayé de montrer que cette forme de «résistance» dans l'exil a été distingué par diverses tensions et de désaccords entre les étrangers et les exilés chiliens. Parmi les œuvres sélectionnées pour la recherche, nous allons analyser de manière privilégiée les films *Actas de Marusia* et *Acta general de Chile*, parce qu'ils traitent de la réalité chilienne. Le premier a été produite au Mexique en 1975, et le film dépeindre un massacre de travailleurs de salpêtre produits dans le nord du Chili, au début du XXe siècle. Le deuxième est une série documentaire diffusée par la Televisión Española en 1986, et les épisodes affichent la lutte sociale contre la dictature d'Augusto Pinochet. Nous cherchons à montrer que toute la filmographie de Miguel Littin et ses activités à l'étranger contribuent pour la compréhension des luttes contre la dictature chilienne sous un angle nouveau, à savoir, l'audiovisuel.

Mots clés: cinéma, exil, Chili, Amérique Latine, politique.

LISTA DE SIGLAS

AFDD	Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos
API	Acción Popular Independiente
C-CAL	Comité de Cineastas Latinoamericanos
CCI	Chambre Algérienne de Commerce et d'Industrie
CE	Cine Experimental de la Universidad de Chile
CIA	Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos da América
CNI	Centro Nacional de Informaciones de Chile
CONACINE	Cooperación Nacional Cinematográfica de México
CUP	Comité de Unidad Popular
DC	Partido de la Democracia Cristiana
DINA	Dirección de Inteligencia Nacional
ELN	Ejército de Liberación Nacional de Bolivia
ERP	Ejército Revolucionário del Pueblo
EUA	Estados Unidos da América
FAR	Fuerzas Armadas Revolucionarias de Cuba
FINCL	Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana

FNCL	Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano
FRAP	Frente de Acción Popular
FPMR	Frente Patriótico Manuel Rodríguez
FSLN	Frente Sandinista de Liberación Nacional
FTR	Frente de Trabajadores Revolucionarios
GAP	Grupo de Amigos Personales
IC	Izquierda Cristiana
ICAIC	Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos
INCINE	Instituto Nicaragüense de Cine
ING	International Network Group
ITT	International Telephone and Telegraph
ITUCH	Instituto de Teatro de la Universidad de Chile
JAP	Juntas de Abastecimiento y Control de Precios
JJCC	Juventudes Comunistas de Chile
MAPU	Movimiento de Acción Popular Unitario
MAPU-OC	Movimiento de Acción Popular Unitario Obrero Campesino
MDP	Movimiento Democrático Popular

MIR	Movimiento de Izquierda Revolucionária
NCCh	Nueva Canción Chilena
NCL	Nuevo Cine Latinoamericano
ONCIC	Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique
PCCh	Partido Comunista de Chile
PCI	Partido Comunista da Itália
PCM	Partido Comunista de México
PCU	Partido Comunista de Uruguay
PIR	Partido de Izquierda Radical
POS	Partido Obrero Socialista
PR	Partido Radical
PS	Partido Socialista de Chile
PSD	Partido Social Demócrata
PSOE	Partido Socialista Obrero Español
RDA	República Democrática Alemã
RFA	República Federal da Alemanha
RTVE	Corporación de Radio y Televisión Española

SODRE Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica

TVE Televisión Española

UC Pontificie Universidad Católica de Chile

U. de Chile Universidad de Chile

UNAM Universidad Nacional de México

UP Unidad Popular

URSS União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

VOP Vanguardia Organizada del Pueblo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
Apresentação do cineasta: a carreira cinematográfica e posições políticas no Chile	21
Apresentação das principais fontes de investigação	29
Justificativa, objetivos e hipóteses da pesquisa	32
Notas Bibliográficas	34
Questões metodológicas e teóricas	37
Apresentação dos capítulos	44
1 MIGUEL LITTÍN E OS PRIMEIROS PERCURSOS NO EXÍLIO: ENTRE A AMÉRICA LATINA E A EUROPA	47
1.1 O asilo diplomático no México: embaixadas, solidariedades e conflitos	47
1.2 A consolidação da rede de contatos entre a Europa e a América	53
1.2.1 Miguel Littín e o projeto industrial de cinema do PRI	53
1.2.2 Os debates políticos no mundo francófono	58
1.2.3 Cuba, a reorganização do NCL e as novas pautas do exílio	65
1.3 O processo de realização de <i>Actas de Marusia</i> no México	70
1.3.1 O livro <i>Actas de Marusia</i> de Patricio Manns e as memórias dos massacres	71
1.3.2 As filmagens de <i>Actas de Marusia</i> no México	75
2 ACTAS DE MARUSIA: REPRESENTAÇÕES POLÍTICAS NO EXÍLIO DOS CHILENOS	84
2.1 Representações dos “oprimidos”: movimentos de massas e a questão dos líderes	87
2.2 As imagens dos militares em relação ao “imperialismo” inglês	96

2.3 A tensão militar e a política na <i>mise-en-scène</i>: som, imagem, espaço e tempo	103
---	------------

2.4 Gregorio Chasqui, Domingo Soto, as massas e o consenso político	113
--	------------

2.5 O destino de Marusia em <i>off</i>: pela “<i>unión de todos los trabajadores</i>”	120
--	------------

3 A CIRCULAÇÃO DE MIGUEL LITTÍN NO EXÍLIO, AS REDES DE SOLIDARIEDADE E A “AVENTURA CLANDESTINA” NO CHILE

3.1 O papel de Miguel Littín na reorganização do NCL e na luta política dos exilados no exterior	129
---	------------

3.1.1 O C-CAL, as denúncias contra violações dos direitos humanos e a institucionalização do NCL	129
--	-----

3.1.2 Debates e perspectivas sobre o “ <i>cine del exilio</i> ” ou “ <i>cine de resistencia</i> ”	135
---	-----

3.2 Olhar o nacional pela lente latino-americanista: representações do ditador e da revolução	140
--	------------

3.2.1 <i>El recurso del método</i> e as bases de sustentação do ditador na América Latina	141
---	-----

3.2.2 <i>La viuda de Montiel</i> : entre selvas, rios e promessas da revolução	148
--	-----

3.2.3 <i>Alsino y el cóndor</i> : o sonho infantil de alcançar a emancipação	154
--	-----

3.3 Miguel Littín na Espanha e a experiência clandestina no Chile	160
--	------------

3.3.1 O exílio do cineasta na Espanha e os novos projetos	161
---	-----

3.3.2 A “aventura clandestina” de Miguel Littín no Chile	165
--	-----

4 ACTA GENERAL DE CHILE: DIAGNÓSTICO GERAL DE UMA NAÇÃO

4.1 O “narrador clandestino” e a construção das personagens	174
--	------------

4.2 “Chile ou a louca geografia”: estratégias de demarcação de espaço	184
--	------------

4.3 Disputas políticas e culturais em torno do passado nacional	190
--	------------

4.4 A monumentalização a Salvador Allende, os valores da democracia e o elogio aos comunistas	207
--	------------

CAP. 5 OS ÚLTIMOS PROJETOS NO EXÍLIO E O “REENCONTRO” DOS CINEASTAS NO CHILE	216
---	------------

5.1 As tensões nos círculos de solidaridad	216
---	------------

5.2 O projeto “internacionalista” de <i>Sandino</i> e o fim do exílio de Miguel Littín	223
---	------------

5.3 <i>Sandino</i>: a busca da inspiração revolucionária e o “perigo” das negociações políticas	230
--	------------

5.4 O “Festival do Reencontro”: Viña del Mar, 1990	243
---	------------

CONCLUSÃO	253
------------------	------------

REFERÊNCIAS	259
--------------------	------------

APÊNDICE A – FONTES IMPRESSAS (EM ORDEM CRONOLÓGICA)	267
---	------------

APÊNDICE B – FICHAS TÉCNICAS	275
-------------------------------------	------------

APÊNDICE C – CRONOLOGIA SOBRE MIGUEL LITTÍN	278
--	------------

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar as representações políticas sobre o Chile nas películas dirigidas pelo chileno Miguel Littín entre 1973 e 1990, período no qual viveu exilado. Os filmes escolhidos como fontes principais de pesquisa são: *Actas de Marusia* (México, 1976) e *Acta general de Chile* (Espanha, 1986). Além de verificar de que maneira os filmes representam as tensões do período, buscaremos compreender as posições assumidas pelo cineasta na chamada “resistência” à ditadura militar chilena desde o exílio.

Privilegiaremos a análise das duas obras mencionadas por tratarem da realidade chilena. O longa-metragem *Actas de Marusia*, estreado em 1976, foi produzido pelo Estado mexicano. Trata-se de uma livre adaptação do livro homônimo de Patricio Manns, cujo enredo mostra os conflitos entre trabalhadores de uma oficina salitreira e os militares chilenos, no início do século XX. No filme, o cineasta analisa de forma alegórica a derrota da Unidad Popular (UP).

A segunda fonte privilegiada na pesquisa é a série de documentários realizada para exibição na Televisión Española (TVE) em 1986, intitulada *Acta general de Chile*. Esta segunda *acta* é composta por quatro episódios que apresentam aspectos da história nacional e do contexto sociopolítico chileno. As filmagens foram realizadas durante a experiência clandestina do diretor no país, em 1985.

Além das duas “*actas*”, analisaremos as demais películas dirigidas por Miguel Littín no exílio. Tratam-se dos seguintes longa metragens: *El recurso del método* (México, Cuba, França, 1978), *La viuda de Montiel* (México, Colômbia, Venezuela, Cuba, 1979), *Alsino y el cóndor* (México, Nicarágua, Costa Rica, Cuba, 1982) e *Sandino* (Espanha, Nicarágua, Itália, Inglaterra, Alemanha, 1990).¹ São co-produções

¹ Para a elaboração desta pesquisa, utilizamos as versões digitais das películas que se encontram na rede virtual para visualização, de acordo com os seguintes endereços eletrônicos: *Actas de Marusia*: < <http://cinetecadigital.ccplm.cl/Pelicula?ID=fb2043d5-f043-64b8-a99e-ff0000f0762f> >; *El recurso del método*: < <http://cinetecadigital.ccplm.cl/Pelicula?ID=d90b43d5-f043-64b8-a99e-ff0000f0762f> >; *La viuda de Montiel*: < <http://cinetecadigital.ccplm.cl/Pelicula?ID=5b0443d5-f043-64b8-a99e-ff0000f0762f> >; *Alsino y el cóndor*: < <http://cinetecadigital.ccplm.cl/Pelicula?ID=5f0443d5-f043-64b8-a99e-ff0000f0762f> >; *Sandino*: < <http://cinetecadigital.ccplm.cl/Pelicula?ID=b92743d5-f043-64b8-a99e-ff0000f0762f> >. Já a série de documentários *Acta general de Chile* está no Vimeo, com qualidade inferior. Seguem as direções dos quatro episódios: Parte 1: *Miguel Littín clandestino en Chile*: < <https://vimeo.com/53035658> >; Parte 2: *Norte Grande - Cuando fui para la Pampa*: < <https://vimeo.com/53035656> >; Parte 3: *De la frontera al interior – La llama encendida*: < <https://vimeo.com/53035657> >; Parte 4: *Allende, el tiempo de la historia*: <

internacionais com temáticas latino-americanistas, nas quais verificaremos como o Chile esteve representado nas respectivas narrativas.

Por meio desse conjunto de documentos audiovisuais, procuraremos analisar aspectos da oposição política e cultural ao regime militar do Chile, realizada por um chileno que viveu fora de seu país entre exilados e estrangeiros, com os quais estabeleceu intercâmbios de ideias importantes para sua produção fílmica. Tal empreitada exigirá um esforço interpretativo de diferentes fontes históricas e um diálogo com uma bibliografia esparsa, já que os estudos sobre a relação exílio e cinema dos chilenos são escassos. Dessa forma, esta pesquisa busca trazer uma contribuição para esta historiografia.

O golpe militar no Chile, ocorrido em 11 de setembro de 1973, introduziu um regime autoritário que resultou em consequências devastadoras para o campo da cultura e comprometeu a arte engajada do país, amplamente desenvolvida na gestão de Salvador Allende entre 1970 e 1973.² Após o violento ataque ao Palacio de La Moneda, seguiram-se dezessete anos de ditadura militar, comandada pelo general Augusto Pinochet Ugarte.

A partir do golpe que pôs fim à experiência política da UP, teve início a forte repressão militar responsável pelo exílio de milhares de chilenos que foram obrigados a deixar o país. Muitos deles atuaram politicamente no exterior e denunciaram os crimes contra a humanidade praticados pelos órgãos de repressão da ditadura. A resistência ao regime ditatorial ocorreu por meio de uma intensa atividade intelectual e uma extensa produção cultural que incluía canções, peças teatrais, literatura, cartazes, periódicos e filmes.

Durante a ditadura militar chilena, a circulação de ideias foi possível porque esta ocorreu entre as brechas do autoritarismo. O audiovisual está entre as produções realizadas no exílio que conseguiram circular pelo Chile. Neste período, foram feitas reportagens para televisão e filmes de curta, média e longa metragens que apresentavam temas como a repressão militar, a vida dos chilenos no exterior e os dilemas das

<https://vimeo.com/53035660> >. Acesso em: 15 abril 2015.

² A UP, coligação de partidos de esquerda, conseguiu chegar ao poder por meios democráticos. O período ficou conhecido como a “experiência chilena” no caminho para o socialismo, preservando democracia formal, algo inédito no mundo político até então. A UP foi composta por: Partido Comunista de Chile (PCCCh), Partido Socialista (PS), Partido Radical (PR), Partido Social Demócrata (PSD), Acción Popular Independiente (API), Movimiento de Acción Popular (MAPU, após a divisão no partido, seguirá como Movimiento de Acción Popular Unitario Obrero Campesino - MAPU-OC), Partido de Izquierda Radical (PIR, que deixou a coalizão posteriormente) e Izquierda Cristiana (IC divisão da Democracia Cristiana – DC, que ingressou tardiamente na UP).

esquerdas. Valeria Sarmiento lista 176 películas dirigidas por chilenos no exterior em dez anos de exílio.³ Com o gradativo retorno dos exilados ao Chile nos anos 1980, a produção de obras fílmicas no Chile se intensificou. Nesse contexto, a filmografia realizada no exílio diminuiu.

Para compreender parte dessa tortuosa dinâmica do exílio e da clandestinidade no Chile, seguiremos a trajetória de Miguel Littín, um dos nomes mais destacados do cinema chileno.

Apresentação do cineasta: a carreira cinematográfica e posições políticas no Chile

Descendente de árabes e gregos, Miguel Littín Cucumides nasceu em 1942 na cidade de Palmilla, em Conchagua, sul do Chile. Passou a infância e a juventude nessa região, onde teve contato com o cinema, a literatura e o teatro. Em 1959, foi ator e diretor de peças em companhias como o Teatrocine (das Industrias Mademsa), percorrendo o país e tendo contato com movimentos sindicais no norte e sul. Em 1960, ingressou na Escuela Nocturna de Teatro da Universidad de Chile (U. de Chile) para estudar e, no Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH), atuar. Logo passou a dirigir peças teatrais e a escrever textos dramáticos (CORTÉS; BARREA-MARLYS, 2003, p. 118; CORTÍNEZ, ENGELBERT, 2014, p. 571-576).⁴

A formação artística de Miguel Littín no teatro influenciou sua forma de compor narrativas, bem como o ajudou a lidar com os atores posteriormente na televisão e no cinema.⁵ Dentre os textos dramáticos do chileno, destacamos *Conflicto*, de 1961, escrito em parceria com seu reconhecido mestre, Enrique Gajardo Velásquez. Segundo Cortínez e Engelbert (2014), o texto “*se centra en una huelga, sus causas laborales y su*

³ SARMIENTO, Valeria. Cronología del cine chileno en el exilio 1973/1983. **Literatura chilena, creación y crítica**, Ediciones de La Frontera, Los Angeles, California, XXVII, p. 15-21, enero/marzo/invierno de 1984. Os dados aumentam se incluirmos filmes realizados por estrangeiros e a grande produção de reportagens feitas para a televisão difundidas mundialmente. A Cineteca Nacional do Chile fez um levantamento, entre 2006 e 2007, das obras dirigidas por chilenos (e por estrangeiros sobre o país) que se encontravam no exterior. Esse trabalho foi resultado do projeto *Imágenes de Chile en el mundo* (VILLARROEL et al., 2008). Passando por países americanos e europeus, os investigadores encontraram filmes e um extenso material televisivo (reportagens) no Institute National de l'Audiovisuel (INA), na França. Agradecemos à Mónica Villarroel, da Cineteca Nacional de Chile, pelo acesso aos documentos.

⁴ Cf. lista de peças escritas por Miguel Littín no Apêndice C.

⁵ Entrevista a Miguel Littín por F. Martínez, S. Salinas y H. Soto. **Primer Plano**, Santiago de Chile, vol. I, n. 02, p. 06, otoño 1972.

desenlace violento tras la intervención de las fuerzas militares” (p. 572). Veremos adiante que esta temática da greve e da repressão por forças oficiais será a tônica de algumas de suas películas. Ressaltamos que o interesse nessa questão vem, entre outras razões, do contato com movimentos laborais e sindicatos pelo interior do país enquanto com grupos de teatro.

Miguel Littín circulou entre o teatro e a televisão, trabalhando no Canal 9 de televisão (pertencente à U. de Chile) desde maio de 1963, a convite de Douglas Hübner (CORTÍNEZ, ENGELBERT, 2014, p. 578). Este canal era conhecido, na época, como o espaço televisivo das esquerdas por defender o pensamento laico e insistir no caráter cultural da televisão (HURTADO, 1989, p. 138, 188).⁶ O Canal seguia o modelo que Casetti e Odin (1990) chamam de *paléo-télévision*, no qual a instituição era fundada no projeto de educação cultural e popular, colocando-se como um disseminador do saber, estabelecendo uma relação contratual com seus espectadores que, por sua vez, seriam aqueles que buscavam esse saber (p. 10-11).

No Canal 9, Miguel Littín iniciou seu trabalho como roteirista e logo passou a dirigir programas (como o “polêmico” *Triangulo*) e *teleteatros* (adaptações de peças dramáticas de distintos autores, incluindo alguns autorais de Littín).⁷ Essas atividades permitiram sua aproximação com artistas e intelectuais chilenos como Violeta Parra e Pablo Neruda possibilitando, além disso, sua inserção na política nacional: entrevistou os candidatos das eleições de 1964, polarizadas entre o candidato do Partido de la Democracia Cristiana (DC), Eduardo Frei, e o das esquerdas chilenas em torno do Frente de Acción Popular (FRAP), o socialista Salvador Allende.⁸ Miguel Littín participou da campanha de Allende: viajou pelo país e coordenou atividades culturais, estreitando laços com políticos, intelectuais, artistas e trabalhadores (MARÍN, 2007, p. 27). Ainda sobre o labor na televisão (1963-1970), vale destacar que esse espaço acabou

⁶ O Canal 9 de Televisión de la Universidad de Chile (1960-1980) passou por alterações ao longo dos anos e acabou sendo privatizado em 1995, quando a U. de Chile possuía menos de 50% das ações.

⁷ Cf. lista com alguns programas dirigidos por Miguel Littín no Apêndice C. De acordo com a farta documentação consultada por Cortínez e Engelbert (2014), *Triángulo* foi um programa experimental exibido ao longo do ano de 1966 que abordava temas tabus para uma televisão convencional; listemos alguns deles: “*La bomba atómica*”, “*Reclusos, guardias y autoridades de la Penitenciaría de Santiago*”, “*Gente que trabaja en la calle: vendedores, propagandistas, músicos*”, “*Una entrevista a los habitantes poblacionales*”, “*Las dictaduras en Latinoamérica*” e “*El problema de los Beatles*” (p. 583).

⁸ O FRAP surgiu em 1956 como continuidade da política de aliança entre partidos de centro-esquerda desde os anos 1930. Em 1964, o FRAP era constituído por: Partido Social Demócrata, Vanguardia Nacional del Pueblo, Partido Democrático Nacional, além do PS e PCCh. Nas eleições de 1964, Eduardo Frei venceu por 56,09%, contra os 38,93% de Salvador Allende. Esta foi a terceira vez que o candidato das esquerdas disputa as eleições presidenciais do Chile; a primeira foi em 1952, e a segunda, 1958.

sendo como uma “escola” para o futuro cineasta, pois desenvolveu as técnicas de manejo com equipamentos de filmagens e trabalhou na produção e na direção de atores frente às câmeras.

Iniciou-se no universo cinematográfico trabalhando em curtas-metragens dirigidos por Helvio Soto no Cine Experimental de la Universidad de Chile (CE).⁹ A proximidade de Soto, diretor do Canal 9 entre 1964 e 1965, e de Fernando Bellet (a quem Miguel Littín considera como o iniciador na prática cinematográfica) com o CE facilitou essa relação. Miguel Littín teve contato com a produção audiovisual da instituição. A iconografia da pobreza mostrada nos filmes causou uma impressão no cineasta: “*Allí conocí las primeras películas documentales del cine chileno [...], las primeras expresiones de un cine más auténtico desde el punto de vista cultural*”.¹⁰ É importante destacar também a admiração do chileno pelo cinema engajado latino-americano, pelo cinema italiano do pós-guerra e por diretores como Serguei Eisenstein e Michael Cacoyannis.¹¹

O curta *Por la tierra ajena* (1965), primeira obra dirigida por Miguel Littín e produzida pelo CE, retratou a exclusão social de moradores de rua em grandes cidades. A narrativa exhibe adultos e crianças sem moradia que perambulam em busca de abrigo e alimento; ao final, ocorre o processo de expulsão dos pobres da cidade, onde o diretor procurou relacionar, pelas imagens, a fuga dos humildes à “limpeza urbana”. O curta evidencia uma confluência na carreira do diretor em que se convergem a denúncia social e a forma distanciada de retratar a realidade, nos moldes propostos pelo alemão Bertold Brecht. Cortínez e Engelbert falam de uma “*estética del distanciamiento*”, onde o compromisso social subordinou a inovação estética (2014, p. 557). Tal estética construiu-se, a nosso ver, com o labor no teatro e na televisão.¹²

⁹ No Apêndice C estão os filmes em que Helvio Soto e Miguel Littín trabalharam juntos. O CE foi um importante pólo de produção de filmes engajados social e politicamente. Para uma história da instituição, cf. SALINAS M.; STANGE M.; SALINAS R., 2008. Entre os principais documentários, estão os que foram dirigidos por Sergio Bravo (*Mimbre*, 1957; *Imágenes Antárticas*, 1957; *Día de organillos*, 1959; *Trilla*, 1959; *Láminas de Almahue*, 1961; *Parkinsonismo y cirugía*, 1962; *Amerindia*, 1962), Joris Ivens (...*A Valparaíso*, 1962; *El circo más pequeño del mundo*, 1963) e Pedro Chaskel (*Aquí vivieron*, 1964), além de obras de Helvio Soto.

¹⁰ Conversación con Miguel Littín. Entrevista a Isabel Parra [1982]. **Araucaria de Chile**, Ediciones Michay, Madrid, n. 21, p. 83, 1983. Para a elaboração do texto, não traduzimos para a Língua Portuguesa as citações em espanhol. Por outro lado, traduzimos as citações em francês, incluímos os excertos originais em notas de rodapé.

¹¹ Entrevista a Miguel Littín por F. Martínez, S. Salinas y H. Soto. **Primer Plano**, Santiago de Chile, vol. I, n. 02, p. 15, otoño 1972.

¹² Cortínez e Engelbert (2014) pontuam uma rivalidade “às escondidas” entre Miguel Littín e Raúl Ruiz, cineasta chileno tido como irreverente e “intelectualizado”, nas décadas de 1960 e 1970, ao ponto de existirem adeptos do littinistas (militantes pölicitamente) e do ruicistas (mais cétricos), mas que não

Miguel Littín exibiu seu curta em Viña del Mar no Festival de Cine de 1966 e no I Festival Internacional de Cine em 1967, além da Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano de Mérida, Venezuela, em setembro de 1968. Os festivais de 1967 e 1968 estão vinculados à construção do Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), movimento que o diretor se identificou e por meio do qual acabou estreitando contatos.¹³ O II Festival Internacional de Cine de Viña del Mar de 1969 representou o auge dos encontros dos cineastas latino-americanos e da radicalização de suas posições políticas. A participação de Miguel Littín nestes encontros ampliou seu círculo de contatos, o que foi importante para a continuidade de sua carreira artística no exílio.

O filme *El chacal de Nahueltoro* (1969), que encerrou o festival de 1969, foi o primeiro longa-metragem de Miguel Littín. Produzido pelo CE, o filme teve reconhecimento internacional de público e crítica. O enredo da obra era baseado em um fato verídico ocorrido em 1960, quando o camponês Jorge del Carmen Valenzuela Torres (chamado de José, no filme) assassinou sua companheira e as cinco filhas dela no povoado de Nahueltoro, ao sul do país. Apesar da fria recepção de alguns intelectuais (o cubano Alfredo Guevara afirmou que o filme era “*ideológicamente aguado*”; CORTÍNEZ, ENGELBERT, 2014, p. 620), a obra teve grande receptividade no Chile em meio aos preparativos para a campanha presidencial de 1970.

Miguel Littín empenhou-se na campanha de Salvador Allende, trabalhando no Comité de la Unidad Popular (CUP) dos cineastas. Nesse período, redigiu com Sergio Castilla a redação de um importante documento, o *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular*, onde expressou o comprometimento com a causa socialista e com a construção de uma nova e “autêntica” cultura. Ainda no Canal 9, o diretor contribuiu com a difusão dos resultados eleitorais, favoráveis a Allende, uma vez que os demais canais se negaram a divulgar tal notícia.¹⁴

Recém empossado como presidente, Salvador Allende nomeou Miguel Littín a diretor da estatal Chile Films, cargo que ocupou de janeiro a novembro de 1971

formaram grupos rivais (p. 557-562).

¹³ Para compreender a importância dos festivais de Mérida e Viña del Mar na conformação do NCL, cf. NÚÑEZ, 2009; VILLAÇA 2010; DEL VALLE DÁVILA, 2012, 2014.

¹⁴ Em 1970 o cineasta foi presidente do Sindicato dos trabalhadores do Canal 9, militante organização de esquerda que pressionou diretores no canal (HURTADO, 1989, p. 256). Cf. LITTÍN, Miguel. **Cine chileno**: la tierra prometida. Caracas: Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 1974, Colección Cine Rocinante, p. 04. Sobre a batalha das informações na divulgação dos resultados eleitorais, na qual o cineasta teve um importante papel, cf. Conversación con Miguel Litin: todo Chile, con Jose Wainer. **Cine Cubano**, La Habana, n. 69-70, p. 45-46, 1971. Sobre o *Manifiesto*, cf. MARÍN, 2007; DEL VALLE DÁVILA, 2014, p. 344-361.

(MARÍN, 2007, p. 41). Nessa instituição, o cineasta estreitou laços com o Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e criou oficinas (*talleres*) cinematográficas. Acreditamos que o trabalho de Miguel Littín nas duas campanhas presidenciais, 1964 e 1970, os contatos com políticos e artistas de esquerda e a atuação no Canal 9 na divulgação dos resultados nas urnas tenham influenciado na decisão do presidente em escolhê-lo como líder da estatal.

No início da gestão da Chile Films, Miguel Littín dirigiu o média-metragem *Compañero presidente*, que exibe a entrevista de Salvador Allende para o intelectual francês Régis Debray. Nesse documentário, aparecem divergências entre as concepções políticas do presidente, ícone das esquerdas gradualistas no Chile, e seu entrevistador, teórico da luta armada.¹⁵ Miguel Littín coloca, ainda, algumas interrogações (como uma “terceira” voz fílmica) sobre os rumos da UP.¹⁶

Uma vez fora do comando da Chile Films devido a conflitos políticos na instituição, Miguel Littín dirige o longa-metragem *La tierra prometida*, que foi exibido no Festival de Moscou em julho de 1973. O enredo do filme busca compor um afresco de referências históricas e mítico-populares do país, apresentado de modo descontínuo, alegórico, e com menções a momentos históricos, como a República Socialista de 1932 e o massacre de camponeses em Ranquil, em 1934. Mesclando personagens históricos (como Arturo Prat) a figuras mitológicas e religiosas, como a Virgen del Carmen,¹⁷ as representações expressas no filme evidenciam a disputa ideológica em torno da simbologia nacional e da leitura do passado.

Com o golpe militar de 1973, teve início a repressão contra as esquerdas e os movimentos sociais. M. Littín buscou refúgio na embaixada mexicana em Santiago e partiu com sua família para o exterior. No exílio, o diretor conseguiu apoio estatal de diversos países (França, Itália, Cuba, Nicarágua, Costa Rica, México, Colômbia, Espanha) para a produção de obras audiovisuais. A volta definitiva do diretor e de vários exilados chilenos ao país ocorreu somente em 1990, com o fim do regime político autoritário.¹⁸

¹⁵ Régis Debray era conhecido na época pelo seu livro *¿Révolution dans la révolution? (Révolution dans la révolution? : Lutte armée et lutte politique en Amérique latine*. Paris :Maspero,1967), que teorizou o “foquismo”. Esteve no grupo guerrilheiro Ejército de Liberación Nacional (ELN) de Che Guevara na Bolívia, quando foi preso pelas Forças Armadas bolivianas em abril de 1967. Passou por torturas e permaneceu encarcerado até dezembro de 1970, quando vai ao Chile.

¹⁶ O documentário é analisado em MIGUEL PALACIOS, 2011 e DEL VALLE DÁVILA, 2012, p. 475-480.

¹⁷ Propos de Miguel Littín [La terre promise]. *Écran*, Paris, n. 30, p. 71, 1974.

¹⁸ Filmografia de Miguel Littín entre 1973 e 1990: *Actas de Marusia* (México, 1976), *Cronica* de

No Chile, Miguel Littín afirmava-se um marxista-leninista, sem vínculos partidários. Dialogava com artistas e militantes de diversos partidos, como Fernando Ballet (PS), Pablo Neruda (PCCh) e Luciano Cruz (Movimiento de Izquierda Revolucionária - MIR), pois acreditava que as esquerdas deveriam estar unidas na luta política e ideológica. Os discursos políticos meio de suas obras radicalizaram ao longo dos anos, uma vez que obras como *El chacal de Nahueltoro* (1969) não adotavam uma retórica militante, algo que surgirá a partir do citado *Manifiesto* (1970) e o documentário *Compañero Presidente* (1971).¹⁹ O próprio diretor reconhece a nova postura em uma entrevista em 1970:

Creo que el sistema en que vivimos no tiene salvación alguna. Eso lo creía antes de hacer la película [El chacal de Nahueltoro], al hacerla, y aun más después. Estoy seguro de que lo creeré mañana: que el único camino para un país subdesarrollado es llegar al socialismo y hacer la revolución que cambie las estructuras por un régimen más justo, más a la medida humana. Yo creo que para esto no hay más camino que el socialismo y la revolución, una revolución armada (apud CORTÍNEZ, ENGELBERT, 2014, p. 615).

Ao expor a crença no socialismo e na revolução armada, acreditamos que o diretor compartilhou valores políticos e ideológicos defendidos pelas esquerdas rupturistas, ou seja, a opção da estratégia armada para chegar ao poder (na linha ideológica do marxismo-leninismo), mostrando desconfiança com a “moderação” da UP. Não poderíamos deixar de mencionar a proximidade de Littín com os cineastas engajados latino-americanos e sua leitura de Karl Marx, Friedrich Engels, Che Guevara e Frantz Fanon (*Os condenados da terra*), que tiveram peso em sua formação política.

Faz-se necessário esclarecer essa diferença de estratégias entre as esquerdas chilenas. No Chile dos anos 1960-1970, duas formas políticas-estratégicas de ação

Tlacotalpan (México, 1976, co-direção com Pablo Perelman e Jorge Sánchez), *El recurso del método* (México, Cuba, França, 1978), *La viuda de Montiel* (México, Cuba, Colômbia, Venezuela, 1979), *Acuacultura – Granjas de agua* (México, 1980), *Alsino y el condor* (Cuba, Nicarágua, Costa Rica, México, 1982), *Allende: Il tempo della storia* (Itália, 1985), *Acta general de Chile* (Espanha, 1986), *Actas de Chile* (1986) [versão reduzida da série de documentários], e *Sandino* (Espanha, Chile, Nicarágua, Itália, 1990).

¹⁹ Apesar de suas obras não exporem um engajamento político mais nítido em seus relatos, Miguel Littín já mostrava posições mais à esquerda em entrevistas. No Festival de Mérida em 1968, o diretor havia exposto sua simpatia pela luta armada: “¿Cómo no iba a ser un festival impresionante ‘vivo’ [...] si muchos de los universitarios que intervenían en los foros, planteando la necesidad de la lucha armada, a los pocos días hacían realidad lo que pregonaban y se iban a las montañas a combatir?”. Apud **Punto Final**, Santiago de Chile, n. 66, p. 33, outubro 1968. Meses antes, disse que era “marxista de la línea de Cuba, no de Moscú. De la revolución cubana, que es nuestra, de nuestra América” (09/08/1968). Em 1969 e 1970, demonstrou admiração a Che Guevara e, em maio de 1970, afirmava-se apenas “marxista”, depois “marxista-leninista” (apud MARTÍNEZ, ENGELBERT, 2014, p. 565-566).

política nortearam as esquerdas chilenas revolucionárias. Por um lado, os rupturistas (ala radical do PS, Izquierda Cristiana (IC), MAPU e, principalmente, o MIR) propunham a chegada ao poder por meio das armas, acreditando que as classes dominantes jamais abandonariam pacificamente seus privilégios, sendo “inevitável” a luta de classes em sua forma mais violenta. O grupo tinha como nortes políticos o marxismo-leninismo e a Revolução Cubana. Para os gradualistas (MAPU-OC, PS, PCCh e Salvador Allende), por outro lado, o Chile tinha uma sólida experiência democrática que permitia fazer uma revolução própria, inédita, por “etapas”, menos traumática do que a forma insurrecional (PINTO VALLEJOS, 2005, p. 15-19).²⁰

Se politicamente Miguel Littín era ligado às esquerdas rupturistas, na condição de artista defendeu a autonomia criativa frente aos partidos, conforme registrado em suas memórias:

Porque si bien esa generación de gente joven que se estaba jugando el todo por el todo contaba con mis simpatías, eso no quería decir que yo estuviera de acuerdo con sus planteamientos artísticos, sobretudo porque siempre he tenido muy claro que el arte es un asunto individual (apud SPOTORNO, 1999, p. 56).

Tal afirmação buscava legitimar a posição apartidária do cineasta no contexto dos anos 1970. Não admitia submeter sua arte à aprovação dos partidos e valorizava a independência artística, mas atuava politicamente, apesar de não ter filiação partidária: seu engajamento no meio cinematográfico foi marcado por atritos com as esquerdas gradualistas, conflitos que terão continuidade no exílio.

O pensamento político de Miguel Littín durante o governo da UP tinha como base os preceitos do *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular*.²¹ Esse documento dialogava com os manifestos divulgados na época por cineastas como Glauber Rocha, Fernando Solanas, Octavio Getino e Julio García Espinoza (DEL VALLE DÁVILA, 2012, p. 440-452).

Uma preocupação que perpassa o manifesto refere-se à “função” do intelectual-

²⁰ Não queremos tratar essa diferença entre os grupos de modo estanque, e reconhecemos a liberdade com que muitos atores políticos movem-se entre eles e até mesmo juntam forças (a tão clamada “unidade”) contra o conservadorismo autoritário, como foi o caso de Miguel Littín, quem defendia essa união. No entanto, veremos que o golpe de 1973 acirrará as diferenças, de modo que a oposição entre democracia e revolução será um dos eixos fundamentais para compreender os debates políticos até 1990.

²¹ Os cineastas Douglas Hübner (PCCh) e Sergio Castilla (PS) reivindicam a co-redação do texto: “*mientras Hübner afirma hoy que ‘el estilo, el tono y otras correcciones son mías, pero más del 90% es de Miguel’, [...] Verónica Cortínez plantea que el Manifiesto fue escrito por Littín y Castilla ‘en un mantel de papel de un café del centro [de Santiago]’*” (MARIN, 2007, p. 31).

artista engajado e sua relação com o “povo”, conforme expresso em trechos do documento, como “*es el momento de emprender juntos con nuestro pueblo, la gran tarea de liberación nacional y de la construcción del socialismo*” e “*entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación*”.²² O cineasta defendeu em seus discursos os preceitos do manifesto:

*Hay que ir a ponerse en contacto directo con el pueblo, conversar con ellos, discutir con ellos y después ponerse al servicio de estas necesidades, tratando de esclarecerlas, presentando las contradicciones que presenta el sistema de forma más clara y concreta [...] el cine tiene que y debe cumplir un papel importante dentro de la creación de la cultura de masas, de una cultura revolucionaria y lúcida [...] No a partir de nuestros conceptos que devienen de toda una cultura neocolonizada que hemos recibido pero que a nivel de las capas populares, ella permanece intacta.*²³

Dessa forma, é possível perceber que o manifesto e o discurso de Miguel Littín enfatizam o papel do intelectual-artista engajado frente a um processo político de luta ideológica contra a “burguesia” e o “imperialismo”. Para ele, deveria haver uma ação conjunta entre os cineastas, vanguardistas com formação “neocolonizada”, e o “povo”, protagonista na luta de classes e portador de uma cultura “intacta”, “autêntica”. O cinema, nesse contexto, não tinha outro propósito senão ajudar na construção de uma “nova” cultura revolucionária.

Em uma correspondência, publicada no livro de Alfredo Guevara (2008),²⁴ Miguel Littín lamentou os rumos na Chile Films e expôs seu posicionamento frente aos grupos de esquerda. Reclamou da perseguição que a UP impôs aos rupturistas dentro da instituição: “*hay quienes están más preocupados de perseguir miristas que de perseguir a la derecha... Cosas de Chile...*” (p. 253). Há referências às disputas internas na instituição: por um lado, estavam “ellos” (“los cineastas del PC”) que pressionaram politicamente contra “nosotros”, cineastas rupturistas, demitidos coletivamente.²⁵

²² O *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular* está reproduzido no Apêndice C. Os excertos são do primeiro parágrafo e da quarta declaração.

²³ Reportaje a Miguel Littín. **Cine del Tercer Mundo**, Montevideo, n. 02, p. 20-23, nov. 1970.

²⁴ A carta de Miguel Littín a Alfredo Guevara está datada em “[*mayo, 1971*]”. No entanto, pensamos que ela tenha sido escrita entre novembro e dezembro de 1971. Fala-se da organização de um evento “*al aniversario de la muerte del Che*” (apud GUEVARA, 2008, p. 252-253), ou seja, em 09 de outubro de 1971. O texto alude ao “*encuentro entre el presidente Allende y Fidel*” (p. 253), que ocorreu em novembro de 1971. Finalmente, Miguel Littín diz que adjunta “*copia de la carta renuncia*”, demissão ocorrida em novembro de 1971 (p. 255).

²⁵ Na mesma carta, Miguel Littín lista os cineastas “*en nuestro grupo*”: Patricio Castilla (MIR), Sergio Trabucco (MIR), Carlos Flores del Pino (MIR), Guillermo Cahn (MIR), Jorge Müller (Frente de

Durante o governo da UP, nota-se a progressiva radicalização política de Miguel Littín. O auge de sua adesão ao setor rupturista está expresso no filme *La tierra prometida*, no qual aparecem críticas indiretas ao governo de Salvador Allende e ao caráter repressor do Exército, que a esquerda “moderada” não queria reconhecer por acreditar no constitucionalismo e no profissionalismo das Forças Armadas.

Por tudo isso, verifica-se que Miguel Littín procurou construir uma imagem da realidade nacional por meio da filmografia realizada entre 1965 e 1973, que era composta, em primeiro lugar, pela iconografia relacionada aos pobres, valendo-se da utilização de não-atores no elenco. Recorreu à trilha musical, em especial às músicas da Nueva Canción Chilena (NCCh). Fez referências ao passado nacional por meio das quais contrapunha-se à representação “burguesa” da história, que negava a luta de classes no Chile. E também procurou expor questões políticas das esquerdas, que apareceram timidamente nas primeiras obras, mas se tornaram mais explícitas em *Compañero presidente* e *La tierra prometida*.²⁶

Apresentação das principais fontes de investigação

No exílio, Miguel Littín produziu uma série de filmes, dando continuidade à sua atividade artística iniciada no Chile. Além da circulação constante entre América Latina e Europa, o cineasta residiu no México entre 1973 e 1983 e na Espanha entre 1984 e 1990. Retornou oficialmente ao país de origem somente após o fim da ditadura chilena.

O primeiro filme realizado no exílio foi *Actas de Marusia* (1976), que narra a história de uma mina salitreira na qual os trabalhadores são submetidos a uma violência militar extrema. Contextualizada no início do século XX, o enredo é marcado pelo protagonismo de Gregorio Chasqui, um dos líderes dos mineiros, interpretado pelo experiente ator Gian Maria Volonté. O filme propõe paralelos entre o nascimento da organização trabalhista chilena e a derrota das esquerdas com a queda da UP, sugere

Trabajadores Revolucionarios – FTR/MIR), Marilú Mallet (PS), Sergio Castilla (PS), Carlos Piaggio (PS), Dumav Kuzmanic, Patricio Guzmán, Pedro Chaskel, Angelina Vázquez, Nieves Yankovic e Jorge Di Lauro (próximos às esquerdas rupturistas), dos quais a maioria irá para o exílio e manterá contatos no exterior (GUEVARA, 2008, p. 255).

²⁶ Nos últimos dias de governo da UP, Miguel Littín manteve diálogo com o poeta comunista Pablo Neruda. Planejavam fazer uma versão cinematográfica do livro *Canto General*, publicado pela primeira vez em 1950. Devido aos rumos do governo de Salvador Allende e à enfermidade do poeta, o projeto foi abortado (SPOTORNO, 1999, p. 57).

denúncias de crimes contra a humanidade e faz alusões a aspectos da política no Chile. Para a realização do filme, o diretor teve a colaboração do governo mexicano.

A seguir, contando também com o Estado mexicano, além do apoio da França e de Cuba, o chileno produziu uma adaptação cinematográfica do livro *El recurso del método*, de Alejo Carpentier, publicação lançada em 1978. A película, que possui o mesmo título do livro, trata da história do Primer Magistrado, governante autoritário de uma nação da América não especificada que, durante seu longo mandato, viveu entre seu país e a cultura “burguesa” parisiense, até o momento que foi retirado do poder e exilado na Europa. O filme reproduz o protótipo do ditador latino-americano que mantém seu poder por meio da repressão e do apoio do “imperialismo” estadunidense.

Em 1979, Miguel Littín dirigiu *La viuda de Montiel*, adaptação do conto homônimo de Gabriel García Márquez. Com Geraldine Chaplin e Nelson Villagra nos papéis principais, o filme mostra a ascensão e queda de um oligarca, outro personagem representante do autoritarismo na América Latina. Da mesma forma que na análise do ditador em *El recurso del método*, este filme descortina as formas de sustentação do poder do personagem e a alienação de seus “súditos”.

Embalado pelo entusiasmo da Revolução Sandinista, o cineasta foi à Nicarágua para filmar a película considerada a “certidão cinematográfica de batismo” do país, por ter sido o primeiro longa metragem ficcional realizado após a vitória dos sandinistas. Trata-se de *Alsino y el condor*, adaptação do livro *Alsino* (1920), do chileno Pedro Prado, para a realidade nicaraguense. O enredo fílmico conta a história de um menino que sonhava voar e, por meio dessa metáfora da liberdade, exalta a vitória política da Revolução. Como os três últimos filmes citados (*El recurso del método*, *La viuda de Montiel*, e *Alsino y el cóndor*) fazem alusões indiretas ao Chile e sua história, foram incorporados à pesquisa na condição de fontes secundárias.

Miguel Littín planejou seu retorno clandestino ao Chile. A experiência ocorreu em 1985 e durou alguns meses. No ano seguinte, de volta à Espanha, o diretor exibiu pela TVE quatro documentários que compõem a série *Acta general de Chile*²⁷.

A série expõe os conflitos que ocorreram no interior do Chile e faz menção a momentos históricos que remetem o espectador aos tempos da Colonização, passando por outras épocas até chegar ao contexto da ditadura chilena. Na mencionada série, há

²⁷ *Acta general de Chile*, série em quatro episódios (60 min. cada), foi exibida na TVE em 1986. No mesmo ano, foi elaborada uma versão reduzida para circular nas salas de cinema, com o título *Actas de Chile*. Optamos pelo seriado por conta da maior abrangência temática e estética em relação à versão reduzida (115 min.).

uma entrevista com os membros do Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), braço armado do PCCh, treinados em Cuba e na Nicarágua. O quarto episódio faz uma homenagem à figura de Salvador Allende, com entrevistas de Fidel Castro, Gabriel García Márquez e da viúva do presidente, Hortensia Bussi.

Prestigiado pelo êxito da experiência clandestina, Miguel Littín volta à Nicarágua para contar a história de Augusto Sandino, em projeto financiado pela TVE em 1987. Tal empreita causou polêmicas e denúncias de nepotismo por parte da imprensa espanhola, atrasando as filmagens e, somente em 1989, a obra pode ser finalizada. A película *Sandino*, estreada em festivais de cinema em 1990, narra a trajetória do mítico herói nicaraguense. No enredo fílmico, há questionamentos indiretos sobre a transição para a democracia no Chile.

Actas de Marusia e *Acta general de Chile* são, dentre as obras do cineasta realizadas no exterior, as que expuseram de maneira mais efetiva as questões políticas e culturais do Chile, por meio de referências a aspectos da história nacional mencionadas em diversas passagens. São as afirmações nacionalistas, e até mesmo romantizadas, reivindicadas desde o exterior. Essas obras tiveram ampla distribuição e contribuíram para a construção de imagens críticas sobre o país, que circularam no exterior durante os momentos mais fortes de oposição à ditadura promovida por exilados chilenos (*Actas de Marusia*) e por combatentes armados que atuavam no país (*Acta general de Chile*).

Cabe chamar a atenção para o título dos filmes: “*actas*”. No dicionário da *Real Academia Española*, um dos significados de “*acta*” é: “*relación escrita de lo sucedido, tratado o acordado em una junta*”. Dessa explicação podemos inferir que o título sugere um cinema testemunhal, que pretendia realizar um diagnóstico da nação, como se propuseram outros filmes engajados produzidos nas décadas de 1960 e 1970 na América Latina. Pretendemos mostrar que as leituras fílmicas sobre a situação repressiva no Chile propostas por Miguel Littín tinham a pretensão de denunciar os crimes cometidos pela ditadura, mas também expunham suas visões políticas por meio das quais repensavam o lugar das esquerdas chilenas na oposição ao regime pinochetista.

Além das suas produções realizadas no exílio, recorreremos a outros tipos de fontes que contribuirão para a análise mais ampla do tema. São eles: 1) discursos do diretor que assumem posturas auto-legitimadoras em relação às obras fílmicas; 2) recepções das obras pela crítica cinematográfica e por exilados chilenos; 3) filmes da época que dialogam com as fontes privilegiadas; 4) repertórios iconográficos e sonoros mobilizados para a realização das películas; e 5) fontes de apoio, como boletins de

imprensa, notícias, cartazes e correspondências.

Justificativa, objetivos e hipóteses da pesquisa

Para este trabalho, pretendemos acompanhar a trajetória de Miguel Littín pelos países em que realizou filmes, mostrando que seu trânsito foi orientado por projetos políticos e estéticos produzidos com o intuito de expor e refletir sobre a “resistência” à ditadura. Tal percurso inicia-se com o golpe de 1973, evento que provocou a saída do diretor do Chile, e vai até sua volta ao país com sua participação no Festival de Cine de Viña del Mar de 1990; ambos eventos delimitam nosso recorte temporal.²⁸

A escolha do cineasta e de sua filmografia para esta pesquisa se deu por cinco motivos. Primeiro: sua proximidade com círculos políticos, artísticos e intelectuais no exílio em relação aos demais diretores. Segundo: a continuidade do trabalho cinematográfico no exterior com certo reconhecimento da crítica internacional. Terceiro: o fato de seus filmes trazerem referências históricas para a tela, sugerindo reflexões que relacionam o presente ao passado, procurando situar as esquerdas chilenas. É relevante as reapropriações que o cineasta faz de figuras históricas como José Manuel Balmaceda (presidente chileno em meio à Guerra Civil de 1891) e Luis Emilio Recabarren (escritor, jornalista e político, fundador do PCCh), em especial nas duas “*actas*”. Quarto: o cineasta procurou manter uma identidade ideológica veiculada à ação armada, mesmo quando os chilenos iam às ruas exigir uma democracia formal. Quinto: Miguel Littín é um dos diretores que mais dialogaram com a produção cultural chilena, como a arquitetura, a escultura, o teatro, a música, as artes plásticas e a fotografia.

Em suma, o diretor realizou uma obra fílmica que apresenta elementos essenciais para pensarmos as relações entre política e cultura, em sua vertente cinematográfica, durante a ditadura militar chilena. Pensando nisso, analisaremos as películas dirigidas no exílio bem como sua trajetória por diversos países, pois

²⁸ Miguel Littín fez uma reavaliação de todo o período 1973-1990 através do filme *Los naufragos* (Chile, França, Canadá, 1994). Devido ao recorte desta pesquisa, não incorporamos esta obra às demais fontes históricas escolhidas. Também excluímos da lista os documentários: *Cronicas de Tlacotalpan* (1976), *Acuacultura – Granjas de agua* (1980) e *Allende: Il tempo dela storia* (1985) devido à inacessibilidade dessas obras.

acreditamos que o percurso ajuda a delimitar as principais questões discutidas pelas obras.

Nesta análise, partimos do pressuposto de que o cinema representa um dos meios fundamentais para a circulação das ideias. Em se tratando de um estudo que tem como pano de fundo o Chile do regime militar, acreditamos que a análise dos filmes produzidos pelo cineasta Miguel Littín no exílio permite mostrar que, pelas de suas obras, suas ideias sobre a conjuntura política chilena, bem como a de outros cineastas exilados, circularam internacionalmente.

Analisaremos as fontes audiovisuais procurando mostrar as tensões internas das obras, resultantes de debates políticos e estéticos dos quais o diretor participou no exílio. Algumas estratégias narrativas das obras fílmicas permitem explicitar suas preocupações políticas como se pode notar pelo uso de recursos que aproximam ou distanciam personagens do espectador, pela utilização de documentos históricos e pelo recurso da voz *over*. Foi a partir dessas estratégias que o cineasta se inseriu nas discussões políticas entre as esquerdas chilenas, tanto no Chile como no exílio.

Por intermédio da análise das fontes, nos propomos ainda mostrar como Miguel Littín incorporou produções artísticas às narrativas fílmicas. Elementos pictóricos e sonoros presentes em suas obras, como fotografia, canção, escultura, arquitetura e artes plásticas, permitem perceber a intenção de dialogar com diversos ramos artísticos, preocupação que talvez se explique por sua experiência nos programas sobre temas culturais no Canal 9, no Chile dos anos 1960. Veremos que a literatura será um dos ramos artísticos com o qual o diretor demonstra certa afinidade, uma vez que ele também buscou ser conhecido como um escritor.

Para tanto, partimos da hipótese de que os filmes que pretendemos analisar não só deram visibilidade internacional ao drama vivido no país de origem como também expuseram suas visões sobre a realidade chilena e concepções sobre o lugar das esquerdas na “resistência” à ditadura. Essas concepções circularam por películas e videocassetes, exhibições em festivais e salas de cinema, chegando à televisão, como foi o caso da série de documentários *Acta general de Chile*, exibida pela TVE em 1986. Para confirmar essa hipótese, consideramos importante mapear formas de produção, distribuição e recepção dos filmes (quando possível).

Outra hipótese que norteou a pesquisa é a de que o cineasta manteve sua atividade no exílio devido às redes de sociabilidade construídas no Chile durante o governo da UP, que foram reconfiguradas no exterior de acordo com as circunstâncias

do momento. A nosso ver, a proximidade do diretor com círculos políticos e intelectuais permitiu a concretização de seus projetos fílmicos, ao mesmo tempo em que condicionou esta liberdade criativa.

Consideramos que seus filmes podem ser analisados como parte integrante da oposição política contra a ditadura no exílio, que esteve permeada por tensões e conflitos, nos quais o cineasta esteve inserido. Suas películas constituem, portanto, uma plataforma de observação da própria sociedade chilena no exílio e no país, compreendendo os debates e as práticas da oposição política e cultural desde o exterior para deslegitimar a Junta Militar chilena.

Finalmente, procuraremos mostrar em que medida o diretor, em todo o período do exílio, defendeu o uso de armas como estratégia de chegada ao poder político, nos moldes cubanos e nicaraguenses. Esta posição manteve-se mesmo nos anos 1980, tempos de luta pela redemocratização no Chile.

Notas Bibliográficas

Dentre os muitos crimes contra a humanidade cometidos nos países que estiveram sob ditaduras militares na América Latina, o exílio passou a chamar a atenção de historiadores nas últimas décadas. Discutiremos as mais recentes contribuições para esta área que serão utilizadas em nossa pesquisa.

No caso do exílio dos chilenos, as obras de Rody Oñate et al. (2005), Loreto Rebolledo (2006), Êça Pereira da Silva (2009) e Carlos Orellana (2011) são fundamentais porque apresentam diversas visões sobre o tema. Rebolledo apresenta testemunhos de exilados “anônimos” que não tiveram visibilidade pública no exterior, como acontecia com políticos, intelectuais e artistas. Nesse livro, também foram analisadas as normas que legitimaram juridicamente os militares a expulsar do país dissidentes políticos e a impedir o retorno dos fugitivos ao Chile. O livro organizado por Rody Oñate, com a participação de outros pesquisadores, apresenta um conjunto de depoimentos de chilenos que viveram experiências diversas fora do país de origem.

Êça Pereira da Silva (2009) analisou a revista *Araucaria de Chile*, produzida pelos exilados chilenos ligados ao PCCh. Este importante periódico circulou internacionalmente entre 1978 a 1990 e foi responsável por centralizar o máximo de

informações sobre os exilados e sobre o que ocorria no Chile. *Araucaria* publicou textos e entrevistas de opositores do regime de Augusto Pinochet. Discussões sobre ideias, políticas, econômicas, culturais e problemas sociais ocuparam as páginas da publicação. Esta obra é importante para nossa pesquisa, não só pelas múltiplas ideias expressas na revista, mas, sobretudo, porque Miguel Littín publicou textos seus nesta revista numa fase em que ocorreu a aproximação do cineasta com os comunistas chilenos. Finalmente, as memórias do editor de *Araucaria*, Carlos Orellana (2011), são fundamentais porque expressam uma visão crítica sobre o exílio dos chilenos sob a perspectiva de um importante intelectual, que esteve próximo dos círculos políticos e culturais no exterior.

A obra de Rolando Álvarez (2001, 2011) nos auxiliará a mapear a atuação dos comunistas dentro e fora do Chile após o golpe de 1973. O autor mostra que os contatos dos chilenos com Cuba e outros países da região não foram rompidos após o golpe: em 1974, militantes do PCCh foram para a Escuela Militar de Cuba e tiveram ali treinamento bélico (p. 112). Uma parte desses militantes participou na Revolução Sandinista na Nicarágua no final da década de 1970; posteriormente, o grupo retornou clandestinamente ao Chile para constituir o FPMR, braço armado do PCCh nos anos 1980.

Para compreender a relação entre o regime pinochetista, as esquerdas e os grupos de direita no Chile, seguimos as leituras propostas por Carlos Huneeus (2005), Ricardo Yocelzky (2002), Jorge Arrate e Eduardo Rojas (2003), bem como as obras coletivas organizadas por Verónica Valdivia (2006, 2008). Esta bibliografia nos ajudará a entender as tensões entre as esquerdas chilenas pós-1973, derivadas dos conflitos políticos do período da UP, quando o MIR, os diferentes setores do PS e o PCCh, para mencionar os três maiores partidos de esquerda do país, tiveram posições contrárias sobre estratégias político-militares.

No que se refere à história do Chile *strictu sensu*, a obra de Sofía Correa et al. (2001) apresenta aspectos gerais sobre o passado chileno; nela encontramos, por exemplo, referências sobre a organização dos trabalhadores no norte do Chile a princípios do século XX, tema apresentado em alguns dos filmes que analisaremos.

Como Miguel Littín integrou-se nas dinâmicas políticas e institucionais do México, de Cuba e da Espanha para dirigir suas obras fílmicas no exílio, consideramos necessário um embasamento bibliográfico sobre os contextos históricos desses países nos quais o cineasta atuou.

Os textos reunidos na obra organizada por Emilio García Riera (1988) apresentam um panorama diversificado sobre o cinema no México. A indústria cinematográfica deste país entrou em crise após o fim da Segunda Guerra Mundial, o que perdurou até as décadas seguintes. Após a repressão aos estudantes em outubro de 1968, surge uma cinematografia produzida por alunos de universidades, fortalecendo o chamado cinema “independente”. Nos anos 1970, o presidente Luis Echeverría reestruturou a indústria cinematográfica no país, sob protestos de diretores mexicanos excluídos do processo de seleção de projetos filmicos.

No entanto, o presidente mexicano, no mesmo período, acolhe exilados chilenos, e as memórias do embaixador em Santiago de Chile em 1973 (MARTÍNEZ CORBALA, 1998) constituem uma visão oficial sobre os eventos, na qual buscou legitimar o Estado mexicano por realizar uma oposição diplomática aos militares chilenos. O estudo de Claudia Rojas (2006, 2013), que se debruçou sobre as tensões entre exilados chilenos e Estado mexicano, nos dará suporte para fazer uma leitura crítica do período.

Cuba foi outro pólo importante de recepção de exilados chilenos, pois na Ilha diversos militantes receberam treinamento militar e combateram em conflitos armados no “terceiro mundo” nas décadas de 1970 e 1980. As memórias de Roberto Ampuero (2010) sobre o exílio chileno em Cuba oferecem uma visão sobre as relações entre os cubanos e os chilenos. Em sua obra, são narradas algumas tensões ocorridas na mudança de postura dos comunistas em relação à luta armada entre 1974 e 1980, quando gradativamente passaram a defender a estratégia armada. A “memória oficial” dos “internacionalistas”, como eram chamados esses chilenos treinados militarmente, está nos livros de Pascale Bennefoy et al. (2008) e José Miguel Carrera Carmona (2010), utilizados nesta pesquisa como contraponto de memórias menos “oficiais”, como a de Roberto Ampuero e Carlos Orellana.

O livro da historiadora Mariana Villaça (2010) sobre o ICAIC oferece dados para se entender as complexas relações dos exilados com os membros dessa instituição cubana. Nos anos 1970, o governo castrista passou por um processo de fechamento político, período conhecido como “*quinquenio gris*” (1971-1975), ao mesmo tempo em que abrigava os exilados políticos da América Latina que escapavam das perseguições militares em seus países de origem (VILLAÇA, 2010, p. 267-275).

A obra de Manuel Palacio (2012) sobre o papel da TVE durante a transição espanhola (1975-1981) nos fornecerá informações para a análise da ligação de Miguel

Littín com esse importante meio de comunicação estatal no contexto em que os exilados latino-americanos foram acolhidos no país europeu. Após a morte de Francisco Franco, o período da transição foi marcado por muitas tensões políticas: houve, inclusive, uma tentativa de golpe militar em 1981. No entanto, os problemas sociais, econômicos e políticos da Espanha não impediram que exilados fossem ali recebidos. Como exemplo do apoio dos espanhóis no campo do audiovisual podemos mencionar a produção de *Acta general de Chile* e também do filme *Sandino*, ambos dirigidos por Miguel Littín.

São escassos os estudos que relacionam o cinema à oposição dos chilenos frente ao regime militar dentro e fora do Chile. O livro de Jacqueline Mouesca *Plano secuencia de la memoria de Chile* (1988) apresenta levantamentos de filmes, documentários e reportagens para a televisão, bem como de cineastas chilenos, e constitui uma importante referência aos estudiosos do cinema chileno. Recentes pesquisas visam preencher a lacuna de trabalhos sobre o tema: o livro *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado*, de Mónica Villarroel e Isabel Mardones (2012), analisa as relações entre a Alemanha (Oriental e Ocidental) com o Chile, antes, durante e depois do regime militar. Ainda que a obra esvazie o teor político dessas relações, há referências importantes sobre os intercâmbios entre os cineastas de ambos os países e sobre os festivais internacionais ocorridos em Leipzig e Berlim Ocidental, que deram visibilidade às produções de cineastas chilenos.

Questões metodológicas e teóricas

Para desenvolver as hipóteses apresentadas acima, dialogaremos ao longo do trabalho com uma historiografia que discute as relações entre Cinema e História, bem como sobre política e cultura. Os autores ressaltam a importância de se analisar as produções audiovisuais, entendidas como fontes históricas relevantes para a compreensão do passado (FERRO, 1992; SORLIN, 1985; NAPOLITANO, 2005; MORETTIN, 2011).²⁹

Antes de discutirmos alguns conceitos que darão fundamentos teóricos à

²⁹ Apesar das adaptações cinematográficas que fez Miguel Littín das obras de escritores como Alejo Carpentier e Gabriel García Márquez, a pesquisa não contemplará a relação entre cinema e literatura pois tal associação exige uma dedicação analítica que excede os objetivos da dissertação.

pesquisa, apresentaremos a maneira como procedemos para analisar os filmes. Para isso, destrincharemos essa exposição em temas que nos parecem fundamentais: os blocos narrativos, a eleição de sequências e planos, o narrador, a montagem, a trilha sonora, os personagens, o espaço e o tempo.

Para analisar, em especial, o filme *Actas de Marusia*, dividir-lo-emos em blocos narrativos, apresentados ao leitor. A finalidade de expor essas divisões é entender o enredo em seu conjunto levando em consideração os grandes movimentos internos do filme. Sem uma visão geral da obra, não conseguiríamos buscar as interrelações entre as partes e o todo da narrativa. Para a análise das demais obras fílmicas, não descrevemos os respectivos blocos para não extrapolar os limites de uma dissertação acadêmica e, assim, evitar o excesso de detalhes. No entanto, essa decupagem em blocos narrativos, assim como a segmentação em sequências e planos, foi primordial enquanto *práxis* analítica para a elaboração do texto.

Escolhemos algumas sequências e planos para analisar com maior precisão por considerarmos que se tratam de momentos relevantes para a construção discursiva da película. Assim sendo, chamaremos a atenção para detalhes como a reiteração de ideias e os momentos de maior tensão política. Por sua vez, o olhar sobre a imagem possibilita desconstruir algumas representações e conferir a relação destas com a narrativa fílmica e com a realidade representada. Nas análises das imagens, buscamos também verificar se há alguma apropriação de repertórios iconográficos capazes de mobilizar diferentes leituras sobre o filme. Tal será o caso de *Acta general de Chile*, que dialoga com diferentes suportes, como as pinturas, as fotografias e as imagens cinematográficas de arquivo, compondo um grande mosaico sobre a oposição ao regime pinochetista nos anos 1980.

Dentro desse jogo de blocos narrativos, sequências e planos, será de grande importância observar o comportamento do narrador, entendido como a instância organizativa da exibição de imagens e sons. Há diversas formas de conjugar essa exposição que apresenta maneiras de representar os momentos históricos, ponto que nos interessa na medida em que verificamos como ocorre a relação entre a narrativa fílmica e os debates políticos e sociais no contexto de realização da obra; ou seja, buscamos a relação entre o diegético e o extra-diegético. Como afirma Ismail Xavier (2007),

Examinar o trabalho do narrador é mergulhar dentro do filme para ver como a imagem e som se constituem, numa análise imanente que, ao caracterizar os movimentos internos da obra, oferece instrumentos para discussão de outra ordem, particularmente aquelas que nos levam

ao contexto de produção do filme e sua relação com a sociedade (p. 18).

A montagem, principal forma de “ação” do narrador, ditará o ritmo das disposições que vemos na tela, e, em alguns momentos, ser-nos-á útil deter-nos em algumas sequências para melhor compreender o significado de algumas dessas pulsações. Seguindo a observação sobre o narrador, detalharemos algumas maneiras do som que aparece ao longo das narrativas analisadas. Em alguns casos, a trilha musical impôs sua presença, como um personagem, ao agregar as imagens e, com elas, construir leituras dos momentos históricos referenciados. A música também mobiliza sentimentos. Nesse sentido, mapear as intervenções musicais, ou mesmo sonoras, nos ajuda a entender a construção das identidades formais dos personagens. Dentro do diálogo que o cineasta chileno estabelece com artistas da Nueva Canción Chilena (NCCCh), algumas composições terão importância na constituição de discursos audiovisuais que unem diferentes campos culturais na oposição à ditadura.

Os personagens parecem-nos figuras privilegiadas no cinema de Miguel Littín, pois muitas vezes são compostos alegoricamente (no sentido que Alcides Ramos (2002) propõe para pensar as múltiplas formas alegóricas no cinema) para expor representações de certos posicionamentos políticos, por meio de convenções de gênero narrativo, necessárias para buscar a identificação do espectador, como o gênero melodramático ou a comédia. Como exemplo, mencionamos o maniqueísmo entre as figuras sacrificadas e as autoritárias, presentes nos filmes, está na base dos discursos para a configuração das tramas e dos significados políticos.

As observações acima têm como preocupação buscar os sentidos intrínsecos dos filmes, muitas vezes não explicitados ao longo das narrativas. Sendo assim, a análise das películas nos ajudará a trazer elementos que, conjugados com as fontes secundárias, nos permitirão reconstituir uma história permeada por diferentes releituras históricas, debates políticos e horizontes de atuação. Discorreremos sobre alguns debates teóricos que sustentarão nossos argumentos ao longo desta pesquisa.

No que se refere à análise de imagens alegóricas, presente na filmografia de Miguel Littín, recorreremos às observações de Walter Benjamin quando afirma que a alegoria representa uma forma de exposição narrativa indireta, fragmentária, com significação vinculada geralmente a uma derrota; uma “catástrofe real e necessária, inscrita na ordem do mundo” (BENJAMIN, 1984, p. 188-216).

Ismail Xavier (2012) analisa um conjunto de filmes do Cinema Novo e do Cinema Marginal caracterizados por narrativas alegóricas que se valem da fragmentação e da justaposição de referências ao passado e ao presente. Em uma reflexão sobre a alegoria no cinema, o pesquisador (2005) afirma que nas películas circulam agentes, ações e composições visuais que dialogam com tradições iconográficas em processos horizontais e narratológicos de composição (espaço-tempo, sucessão de planos, etc); ou seja, os filmes alegóricos mobilizam vastas referências na construção de um discurso sobre o contexto histórico de realização (p. 344-345).

Em sua leitura do filme *Os Inconfidentes* (Brasil, 1972) de Joaquim Pedro de Andrade, o historiador Alcides Freire Ramos (2002) trata da “composição alegórica” da película (como a narrativa está estruturada a partir de fragmentos indiretos do presente) para explicitar a estratégia do diretor em fazer uma representação dos intelectuais brasileiros e suas relações com a luta armada na ditadura brasileira (p. 134). Tal “composição” faz-se presente em algumas películas que analisaremos, como *Actas de Marusia* e *El recurso del método*.

Para esta pesquisa, nos valem do conceito de “representação política”, procurando mostrar as relações entre produção artística e o poder. Bronislaw Baczko, ao comentar sobre os “imaginários sociais”, afirma que “seu trabalho opera através de séries de oposições que estruturam as forças afetivas que agem sobre a vida coletiva, unindo-as, por meio de uma rede de significações, às dimensões intelectuais dessa vida coletiva” (1985, p. 312). Observamos que legitimar/invalidar, justificar/acusar, tranquilizar/perturbar, mobilizar/desencorajar, incluir/excluir constituem séries de oposições detectadas nos filmes analisados. Tais estratégias de intervenção de uma obra de arte, no caso a audiovisual, no espaço público serão analisadas nesta pesquisa como formas de representação política.³⁰

O exílio, tema central de nossa análise, representa um fenômeno histórico que vem chamando a atenção de pesquisadores das Ciências Humanas. Um dos aspectos mais abordados pela bibliografia sobre o assunto diz respeito ao caráter ancestral do exílio, a partir de referências ao imaginário religioso e cultural. Os autores Mario Sznajder e Luis Roniger (2009) afirmam que o termo se impôs após ter sido usado em referências sobre personagens bíblicos como Adão e Eva (expulsos do paraíso), os hebreus (em busca da terra prometida) e o recém-nascido Jesus Cristo (fuga de Belém

³⁰ Para um histórico do conceito de “representação política”, cf. DUTRA, CAPELATO, 2000.

com a família). Os autores também mostram que ele foi usado em relação a personagens mitológicos como Ulisses (rumo a Ítaca) e Enéas (dirigindo-se à Península Itálica), ambos beligerantes na guerra de Troia (p. 12).

A prática autoritária de expulsar pessoas por questões políticas, religiosas, entre outros motivos, apresenta diferentes características de acordo com o momento histórico e o território de desterro. Na Antiguidade, tal condição era vista como um grande castigo: o poeta latino Ovídio, expulso de Roma e enviado a uma remota cidade no Mar Negro, é um exemplo mencionado com frequência (SAID, 2005, p. 55). Os reis portugueses e espanhóis, durante a Idade Moderna, desterravam opositores políticos para as remotas terras colonizadas (SZNAJDER, RONIGER, 2009, p. 35).

Na passagem do século XIX para o XX, houve uma crescente onda de expulsões, que passa dos exílios individualizados de intelectuais e políticos nos anos 1800 até migrações massivas como a dos armênios nas décadas de 1910 e 1920, dos judeus nos anos 1930, dos latino-americanos em meados da centúria, e ruandeses nos anos 1990, para mencionar alguns dos casos mais significativos. Atualmente, acompanhamos pela imprensa o drama coletivo de refugiados pelo mundo, como haitianos, sudaneses, congolenses, afegãos e sírios, entre outros povos.

Outro aspecto abordado pela bibliografia que analisa o tema do exílio é a polissemia do termo. Denise Rollemberg (1999) afirma que uma de suas funções do exílio é afastar, excluir e eliminar os opositores do jogo político local, gerando “desenraizados”, “emigrantes”, “apátridas” e “refugiados”; segundo a autora, tais expressões acabam se confundindo. Rollemberg procura definir a especificidade do exilado pela de sua capacidade de elaborar e defender projetos sócio-políticos no exterior, o que o distinguiria do “migrante”, por exemplo (p. 25-27).

Ainda com relação aos exílios nos séculos XIX e XX, Sznajder e Roniger (2009) apresentam várias definições sobre o exílio a partir dos dicionários de latim, inglês, italiano, francês, português e espanhol, além dos usos do termo por juristas, linguistas e cientistas sociais. Esses autores entendem o exílio como um mecanismo institucional de exclusão do corpo político de um país (p. 13-15).

Como se pode notar, o exílio enquanto fenômeno histórico diz respeito a uma multiplicidade de vivências. Há uma ambivalência em relação à experiência no exterior: ao mesmo tempo em que produz consequências traumáticas (perdas de referência, crises), representa novas oportunidades de vida (ROLLEMBERG, 1999, p. 25-34). Como afirmam as pesquisadoras Ana Vázquez e Ana Maria Araujo, “interpretar os

exilados [significa] compreender o exílio” (apud ROLLEMBERG, 1999, p. 46).

A historiadora Marina Franco (2008) procura entender a auto-representação dos sujeitos históricos e, neste sentido, afirma que o constante uso do termo “exilado” acaba constituindo um imaginário sobre a figura do exilado que pode ser interpretado como “vítima”, “resistente” ou “privilegiado”. A autora propôs a diferenciação das representações, sugerindo falar do “exilado” enquanto elemento de *auto-identificação*, e o uso do termo “emigrado político” para se referir à *condição* dos sujeitos históricos que são obrigados a sair de seu país de origem por razões políticas (p. 20-21).

O exílio foi considerado por Miguel Littín como um espaço de “resistência” contra o regime militar chileno. Esta definição foi analisada por Marcos Napolitano (2011). Segundo o autor, o termo “resistência” foi uma noção positivada após a experiência francesa contra o nazi-fascismo e serviu para minimizar as diferenças dentro de um mesmo grupo. O conceito sugere a ideia de reação a um poder político-cultural constituído. Os grupos de oposição que reivindicam serem “resistentes” o fazem a partir de bandeiras universalizantes, como “humildade”, “fé” e “coragem”, que permitem conferir à luta uma dimensão justa e legítima frente ao opositor. Marcos Napolitano enfatiza que as recentes análises sobre a “resistência francesa” e a “resistência à ditadura” no Brasil tentam desmistificar a uniformidade dos movimentos, mostrando suas contradições e as construções de memórias em torno dos mesmos (p. 17-25). O autor afirma:

[...] o campo monolítico e romantizado da resistência, em que pese a ética e o universalismo que lhes são subjacentes, pode ser pensado como um campo conflituoso, plural e, muitas vezes, errático, uma vez que não obedece uma trajetória de sentido pré-determinada pela vontade de resistir ideologicamente guiada (p. 25).

Para a elaboração desta pesquisa, entendemos como “resistência” política e cultural as múltiplas e contraditórias intervenções no espaço público por parte dos militantes políticos e dos artistas chilenos engajados que se colocaram contra a ordem social, econômica e política instituída pelos militares chilenos a partir de 1973. O engajamento desses atores sociais se deu por meio de uma produção artística e intelectual comprometida com projetos políticos conflitantes entre si e que passaram por modificações entre as décadas de 1970 e 1980.

Para compreender a obra de Miguel Littín, é importante caracterizá-la como “arte engajada”. Entendemos esta arte como uma produção cultural de artistas, vinculados ou não a partidos e movimentos sociais, que têm a ambição de intervir no

espaço público e apresentar reflexões políticas, sociais e estéticas para serem debatidas, a fim de marcar posições nos variados debates. Concordamos com a observação do historiador Marcos Napolitano de que a arte engajada, “de caráter mais amplo e difuso [do que a arte militante], define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em ‘imperativo moral e ético’ que acaba desembocando na política, mas não parte dela” (2011, p. 29). Será esta a categoria que pretendemos utilizar para compreender a obra de Miguel Littín e sua inserção na resistência ao regime militar.

Valemo-nos também das análises de François Hartog e Jacques Revel para compreender os argumentos históricos usados pelas películas selecionadas para a pesquisa com vistas à legitimação de determinadas linhas políticas, visando ao questionamento de outras.³¹

O engajamento dos exilados na luta pela derrubada da ditadura a partir do exílio resultou na ampliação da arena política para além dos limites do território nacional, porque suas ações políticas ocorreram num espaço internacional (SZNAJDER, RONIGER, 2009, p. 22-23).

Resistir a partir do exterior significou, segundo Denise Rollemberg (1999), “ao mesmo tempo, uma perturbação, uma orientação, um estímulo e um compromisso, que chega perto da culpa, mas escapa dela, exatamente porque transforma o peso da sobrevivência em luta” (p. 33). Acreditamos que o cineasta Miguel Littín, como outros exilados durante o período, tinha consciência da oportunidade de divulgação de suas ideias em larga escala e inseriu-se em círculos políticos e culturais que permitiram contar com a solidariedade internacional à causa dos exilados.

Além do exílio, a clandestinidade representou outro espaço importante de luta contra a ditadura. Segundo Rolando Álvarez (2001), os militares impuseram uma campanha nacional contra “terroristas”, “extremistas” e “subversivos”, e obrigaram os resistentes a se articular em torno de uma “vigilancia disciplinaria”. Esta vigilância regrou e organizou as relações sociais e políticas, inclusive no âmbito privado dos militantes, correndo o risco de serem presos pelos serviços de inteligência dos militares (p. 19-22).

³¹ Segundo os autores (HARTOG, REVEL, 2001, p. 08-09), destacam três modos, entre tantos outros, de pensar o uso político do passado. O primeiro está relacionado ao debate político recente, como o processo de legitimação ou de deslegitimação de um regime autoritário. O segundo se refere a um discurso nacionalista que busca construir um passado coerente. O último visa à construção de um sistema classificatório que explique a estrutura política dominante, principalmente quando se refere a fenômenos históricos de longa duração.

Para compreender a atuação de Miguel Littín em sua experiência de clandestinidade no Chile em 1985, levamos em conta as considerações do referido historiador:

Entendemos el dispositivo clandestino como la más heterogénea red de relaciones entre discursos, normas y/o reglamentaciones internas y externas, proposiciones filosóficas, morales y axiológicas que, en el marco de responder a la urgencia que planteaba la masacre que los militantes comunistas estaban sufriendo, constituyó la respuesta estratégica del Partido Comunista de Chile (PCCh) frente al dispositivo represivo de la dictadura (ibidem).

Mantendo a disciplina partidária e com o alto de custo de vidas perdidas, os comunistas chilenos conseguiram manter um estruturado “dispositivo clandestino” que permitiu sustentar a oposição aos militares no Chile e, da mesma forma, ampliar a circulação de ideias entre o país e o exterior, à margem da oficialidade militar.

Procuraremos mostrar como Miguel Littín foi beneficiado por essa estrutura para conseguir realizar suas filmagens clandestinas em 1985, num momento de proximidade com o PCCh em processo de reorientação estratégica.

Apresentação dos capítulos

O trabalho está estruturado de forma a tentar abarcar a experiência de Miguel Littín pelos diferentes países por onde esteve e realizou suas obras fílmicas.

O primeiro capítulo aborda a trajetória do diretor partindo do Chile em 1973 até a estadia no México, enfatizando a aproximação com o governo de Luis Echeverría e a presença do chileno no processo de institucionalização do NCL. Analisaremos também os principais debates dos quais o cineasta participou no mundo francófono (França e Canadá).

Ainda neste capítulo, faremos algumas considerações sobre o livro *Actas de Marusia* de Patricio Manns para delimitar uma narrativa sobre a qual o cineasta trabalhou. Analisaremos como o tema do filme, ou seja, a repressão aos trabalhadores do salitre do início do século XX, era frequente na produção cultural das esquerdas chilenas, intensificada na década de 1960. Finalmente, o foco será o processo de filmagem de *Actas de Marusia* no México em 1975.

A análise do filme *Actas de Marusia* é o principal tema do segundo capítulo. A narrativa fílmica de 1976 foi estruturada de forma a relacionar o massacre de mineiros no início do século XX com os embates das esquerdas durante o governo de Salvador Allende e com o golpe de Estado no Chile. Depois de levantar os principais aspectos da obra, como a construção das personagens e as referências iconográficas, buscamos verificar em que medida o filme avalia a derrota da UP no Chile. Além disso, pretendemos apontar as continuidades e as rupturas da produção fílmica de Miguel Littín antes e depois de 1973, quando se inicia seu exílio.

A trajetória internacional de Miguel Littín entre 1976 e 1986 será o eixo do terceiro capítulo. O objetivo é acompanhar o percurso do cineasta no processo de institucionalização do NCL em Cuba, os debates sobre a definição do “cinema de exílio” e os projetos de filmagem do período. Privilegiaremos a análise de três longas-metragens “latino-americanistas” que fizeram adaptações de obras literárias, para verificar como o Chile está presente em: *El recurso del método* (1978), *La viuda de Montiel* (1979) e *Alsino y el condor* (1982). Neste capítulo, analisaremos também o processo de realização de *Acta general de Chile* a partir da experiência clandestina no cineasta no país de origem em 1985, além de verificar a repercussão do caso como forma de divulgação da série de documentários.

No quarto capítulo, analisaremos os quatro episódios que compõem *Acta general de Chile*, finalizada em 1986. Partiremos da construção dos personagens na série, incluindo a autorrepresentação de Miguel Littín, que aparece em diversos momentos em tela como estratégia de comprovação de que esteve no Chile, contrariando as negações dos militares. Em seguida, mostraremos como a obra utiliza a espacialidade para produzir um discurso sobre a nação com vistas à oposição aos pinochetistas. Também nos debruçamos sobre as apropriações das artes (literatura, fotografia, canção, escultura, artes plásticas e filmes de arquivo) nas leituras históricas feitas pelo diretor em voz *over*. Enfim, procuraremos analisar como o elogio a Salvador Allende e o espaço concedido ao PCCh na narrativa fazem parte de uma postura “unitarista” de “resistência” aos pinochetistas.

No quinto capítulo, analisaremos o filme *Sandino* (1990) e a participação de Miguel Littín no Festival de Viña del Mar, no mesmo ano. Partiremos das recepções conflitantes de *Acta general de Chile* e das tensões do diretor com as redes de contatos em Cuba.

O longo processo de realização de *Sandino* entre 1987 e 1990, tema abordado

neste capítulo, foi marcado por acusações que comprometeram o projeto, contribuindo para o desgaste das relações entre o chileno e os círculos de solidariedade na Espanha. Procuraremos destacar como, na película, a narrativa foi construída de forma a pensar o processo de transição à democracia no Chile. Concluiremos com a análise da participação de Miguel Littín no “*Festival del Reencuentro*” de Viña del Mar e com as autocríticas do cineasta sobre sua obra no exílio.

Finalmente, na conclusão apresentaremos as respostas às questões levantadas de início, retomando as hipóteses expostas na Introdução.

1 MIGUEL LITTÍN E OS PRIMEIROS PERCURSOS NO EXÍLIO: ENTRE A AMÉRICA LATINA E A EUROPA

O golpe de Estado de 1973 no Chile marcou os descaminhos do cinema engajado no país. A trajetória do último filme realizado por Miguel Littín antes de ir para o exílio é paradigmático no cinema produzido por chilenos entre 1973 e 1990: *La tierra prometida* estava concluída e com estreia nacional marcada para setembro de 1973. No entanto, a nova situação política e social do país impediu o evento. A película circulou internacionalmente, atraindo a atenção da crítica especializada,³² e caiu no ostracismo anos depois. Somente após a redemocratização chilena que a obra foi exibida, porém não teve a repercussão política em 1991 como esperado no momento de sua concepção, dezoito anos antes.³³

Por outro lado, a maioria dos cineastas que se exilaram manteve suas atividades no exterior e, para isso, tiveram ajuda oficial em diversos países. A continuidade dos trabalhos foi fundamental para a manutenção do engajamento político contra a ditadura chilena e a oposição no exílio destacou-se pelos debates entre as esquerdas veiculados em diversos encontros, entrevistas e filmes.

Neste capítulo, veremos como o cineasta chileno circulou entre a América e a Europa, reforçou laços de solidariedade, denunciou os crimes da ditadura chilena e transitou entre diferentes esferas do poder político. Acreditamos que essa trajetória contribuiu para a construção de sua imagem pública no meio cinematográfico, permitindo-lhe que continuasse o seu trabalho no exterior. Nesse momento, sua filmografia atraiu o interesse da opinião pública para a causa chilena.

1.1 O asilo diplomático no México: embaixadas, solidariedades e conflitos

³² A primeira exibição do longa foi no Festival de Moscou de julho de 1973. No entanto, a obra não chegou a ser exibida no Chile, pois estava planejada uma sessão com o presidente para o mês de setembro de 1973, quando ocorreu o golpe de Estado. A película foi exibida nos EUA, França e Itália em festivais e nas salas de cinema. Cf. Culture populaire et lutte anti-impérialiste. Entretien avec Miguel Littín par Jean René Huleu, Pascal Kane et Ignacio Ramonet. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 251-252, p. 58-69, juil-août 1974; TOUBIANA, Serge. Le pouvoir parlé; BONITZER, Pascal. La voix veille. *Cahiers du cinéma*, Paris, n. 253, p. 22-29, oct-nov. 1974.

³³ Trata-se do mesmo destino de muitas películas realizadas em meados de 1973, como *Palomita blanca*, de Raúl Ruiz, que apresenta uma reflexão sobre a cultura dos jovens chilenos.

A partir do golpe em 1973, seguiu-se uma intensa repressão contra intelectuais e artistas das esquerdas chilenas, vítimas de prisões arbitrárias nos primeiros dias da ditadura. O documentarista Patricio Guzmán ficou detido por alguns dias no Estádio Nacional, principal centro de detenção no primeiro ano do regime (RUFFINELLI, 2008, p. 93). Atores como Igor Cantillana e Sara Astica também foram detidos e seguiram para o exílio. A repressão atingiu também o acervo do audiovisual: a Chile Films foi invadida pelos militares, que destruíram diversos rolos de película e cartazes; ou seja, parte da memória cinematográfica nacional foi destruída (VILLEGAS, 1990, p. 151-153).³⁴

Os assassinatos fizeram parte da repressão ao campo da cultura. Víctor Jara, um dos músicos mais populares da NCCCh, foi brutalmente assassinado nessa época, o que causou grande comoção na imprensa internacional. Máximo Gredda, diretor de TV; Carmen Bueno, atriz em *La tierra prometida* de Miguel Littín, e Jorge Müller, cinegrafista que trabalhou com Patricio Guzmán nas gravações de *La batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas* (Cuba, França, Venezuela, 1975-1979), foram presos e torturados pelos militares, permanecendo desaparecidos (GUMUCIO-DAGRÓN, 1984, p. 96-98). O norte-americano Charles Horman, que trabalhou na Chile Films, foi uma das vítimas estrangeiras da repressão militar: ele estava no país filmando com o peruano Jorge Reyes o documentário *Avenida de las Américas* (Chile, 1975) quando foi preso e assassinado (GUMUCIO-DAGRÓN, 1984, p. 99; CARMONA, 2011).³⁵

Miguel Littín estava na sede da Chile Films na manhã do dia 11 de setembro de 1973 quando foi abordado por civis golpistas e, em seguida, detido por militares nas instalações da produtora. Foi liberado no mesmo dia e, ao lado do irmão Hernán Littín, inicia uma peregrinação por casas de pessoas conhecidas para se esconder da perseguição. Em certo dia, não especificado, recebem instruções para entrar na

³⁴ Villarroel e Mardones (2012, p. 67-72) questionam tal versão do ocorrido na Chile Films tendo como base algumas memórias, as quais afirmam que muitos rolos de películas foram salvos. No entanto, não se pode negar que os militares tinham o propósito de apagar a memória das esquerdas no país e o cinema foi uma das áreas mais vigiadas nesse contexto. Vale ressaltar que Sergio Trabucco, em carta a Alfredo Guevara (2008) datada em 11.03.1974, afirma que “*Hay en Chile Films un compañero que en la medida de sus posibilidades está sacando negativos filmados*” (p. 301), ou seja, podemos dizer que o resguardo do material conviveu com a vigilância dos militares.

³⁵ O caso de Horman foi exibido nas telas de cinema no filme *Missing – Desaparecido* (*Missing*, Estados Unidos, México, 1982), dirigido por Costa-Gavras. Há também casos de estrangeiros que faleceram no Chile antes do golpe militar. Um deles é Leonardo Henrichsen, que filmou a própria morte, cena mostrada na obra de P. Guzmán; argentino, cinegrafista correspondente de uma televisão sueca e do Canal 13 da Argentina, faleceu durante o “*El Tanquetazo*” em 29 de junho de 1973, que significou uma tentativa de golpe militar (RUFFINELLI, 2001, p. 144-145; SILVA, 2009, p. 77).

embaixada mexicana em Santiago, para onde partiram, conseguindo asilo político (ZERÁN CHELEC, 1991, p. 13, 28-33, 96-98; GARCÍA MÁRQUEZ, 2008, p. 36-40).

Não acreditamos que a chegada do diretor à embaixada mexicana deveu-se ao acaso, conforme deixa transparecer seu testemunho. Cumprindo as exigências do governo mexicano, o embaixador Gonzalo Martínez Corbalá selecionou e recebeu, entre setembro de 1973 e junho de 1974, pessoas de destaque próximas a Salvador Allende (MAIRA, 1998, p. 129),³⁶ sendo Miguel Littín um dos escolhidos. Faride Zerán, comentando o exílio do cineasta, afirma:

Los pormenores de su asilo no están en el relato. [...] Sin duda, detrás había un grupo de amigos que lo ayudaban. Ellos habían efectuado los contactos previos con funcionarios de la representación azteca, para que Miguel Littín, y su hermano Hernán, pudieran ingresar sin problemas. Ellos también organizaron el simulacro de choque que se desarrolló a metros de la embajada para distraer a los guardias y permitir el ingreso de los vehículos sin que fueran revisados (ZERÁN CHELEC, 1991, p. 195).

Por meio desse relato, concluímos que o processo de seleção da diplomacia mexicana passou por diversas instâncias que contribuíram para o asilo de Miguel Littín na embaixada. O cineasta fazia parte de uma rede de chilenos pertencentes ao mundo das artes e da intelectualidade do país, o que, possivelmente, o favoreceu nesse conturbado momento de repressão aos militantes e simpatizantes de esquerda. Para compreender melhor o processo de seleção feito pela diplomacia mexicana no Chile, remetemo-nos ao contexto político mexicano.

Os governos de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) e de Luis Echeverría (1970-1976) figuram entre os mais controversos na história pós-revolucionária do México. Nesse período, ocorreu uma série de violações dos direitos humanos: a matança de mais de 200 estudantes na Plaza de Tlatelolco em outubro de 1968; o “massacre de Corpus Christi” em julho de 1971; e a chamada “guerra sucia”, promovida pelo Estado mexicano nas décadas de 1960, 1970 e 1980 contra grupos guerrilheiros no país, conflito que deixou o saldo de 600 desaparecidos políticos (ROJAS MIRA, 2013, p. 117). Além disso, também pesam contra os dois presidentes acusações de terem sido informantes da Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos da América (CIA).³⁷

³⁶ Em suas memórias (MARTÍNEZ CORBALÁ, 1998), o diplomata afirma que recebeu uma ligação telefônica da filha de Salvador Allende, Isabel Allende, que lhe solicitou ajuda diplomática (p. 185); ou seja, minimiza o peso da política mexicana em selecionar asilados entre 1973 e 1974.

³⁷ Sobre a “guerra sucia”, cf. ROJAS MIRA, 2013, p. 116-117; OIKIÓN SOLANO, Verónica; GARCÍA UGARTE, Marta Eugénia (ed.). **Movimientos armados en México**, siglo XX. Zamora: El Colegio de

A política repressora dessa época no México fora vista com apreensão por artistas e intelectuais chilenos, conforme explicitado na canção *México, 68*, de Ángel Parra, e na *Carta abierta a los presos políticos mexicanos*, documento de 1971, assinado por nomes importantes como Victor Jara (cantor e compositor), Antonio Skármeta (escritor), Gracia Barros (artista plástica) e Pablo Neruda (poeta).³⁸

Desde o massacre de estudantes em Tlatelolco, o PRI enfrentou a oposição política de setores intelectualizados do México, pondo fim ao “monólogo institucional”, característico dos governos nacionais desde 1940 (AGUILAR CAMÍN, MEYER, 2000, p. 268). Em 1968, Díaz Ordaz era o presidente e Luis Echeverría, o líder da *Secretaría de Gobernación*, cargo equivalente a um ministro do Interior. Echeverría tornou-se presidente do México em 1970 e, para conter a onda de críticas ao governo, libertou os estudantes presos em 1968, assumiu um discurso anti-imperialista e decretou a política conhecida como “*apertura democrática*” (ROJAS MIRA, 2006, p. 109).

Os presidentes Luis Echeverría e Salvador Allende trocaram visitas oficiais em 1972, compartilharam discursos de caráter terceiro-mundista e anti-imperialista e estreitaram laços diplomáticos. O México ajudou o Chile quando este país passou por uma crise econômica. A visita do presidente chileno ao México conferiu popularidade ao socialista, contribuindo para que ele fosse visto com simpatia pelas esquerdas e pelo governo do PRI (ROJAS MIRA, 2013, p. 83-84).

Com o golpe militar de 1973 no Chile, o diplomata mexicano Gonzalo Martínez Corbalá recebeu ordens expressas do presidente Echeverría para oferecer asilo aos familiares de Salvador Allende, às pessoas próximas a ele e a diversos nomes da elite política, administrativa, intelectual e artística chilena (ROJAS MIRA, 2013, p. 104).³⁹ A

Michoacán/CIESAS, 3^{ta.}, 2006; DUTRÉNIT BIELOUS, Silvia y VARELA PETITO, Gonzalo. **Tramitado el pasado**. Violaciones de los derechos humanos y agendas gubernamentales en casos latinoamericanos. México D.F.: FLACSO México/CLACSO, 2010. Alguns documentários denunciam abertamente os presidentes Díaz Ordaz e Luis Echeverría pela “*guerra sucia*”, como: *Ni olvido, ni perdón* (Richard Dindo, Suíça, 2004), *Vivo los llevaron, vivos los queremos* (Cecilia Serna, México, 2007), *Las montañas invisibles* (Angel Linares, México, 2013), *Rosario* (Shula Erenberg, México, 2013). Sobre a relação dos presidentes com a CIA, cf. AGEE, Philip. **Inside the Company: CIA Diary**. [S.l.]: Penguin, 1975.

³⁸ A canção *México 68* está no álbum de Isabel e Ángel Parra *La peña de los Parra*, vol. 1 (Sello Asfona, VBP 284, 1969); e a *Carta* foi publicada em **Punto Final**, Santiago de Chile, n. 122, p. 34, enero 1971. Falaremos de Ángel Parra ao analisarmos *Actas de Marusia* no segundo capítulo, pois o cantor, após um período na prisão em Chacabuco no Chile, foi para o exílio mexicano, onde gravou uma canção para a película.

³⁹ Alguns exilados chilenos no México foram: Hortencia Bussi e Isabel Allende (respectivamente, esposa e filha de Salvador Allende), Ángel Parra (músico, intérprete), Danilo Bartulín (médico, esteve com Allende no La Moneda no golpe de Estado), Luis Maira (líder da IC), Anselmo Sule (líder do PR, partido-chave nas relações entre UP e PRI segundo ROJAS MIRA, 2013, p. 107-109), Hugo Miranda (PR, líder da Casa de Chile em México de 1976 a 1989), Pedro Vuskovic (Ministro de la Economía,

estratégia do governo mexicano consistia na tentativa de legitimar-se frente à opinião pública, buscando reforçar a imagem de um país com “portas abertas” aos perseguidos políticos em meio à comoção nacional causada pelo drama chileno em 1973.⁴⁰

Assim como Littin, Álvaro Covacevich também foi recebido como asilado pelos mexicanos.⁴¹ Pela Chile Films, Covacevich dirigiu *El diálogo de América* (1972), documentário oficial que registrou uma conversa entre Salvador Allende e Fidel Castro em 1971. Covacevich também acompanhou o presidente chileno em sua última viagem internacional por diferentes países, para buscar ajuda financeira. Dos registros dessa viagem, ele fez o documentário *Chile, el gran desafío* (1973). Isso nos faz supor que Álvaro Covacevich substituiu Miguel Littín (diretor da Chile Films em 1971) como “cineasta oficial” do presidente, razão pela qual deve ter sido acolhido pela diplomacia mexicana.

Uma vez na embaixada, Miguel Littín afirmou ter presenciado a primeira troca de acusações entre chilenos asilados sobre as responsabilidades em relação ao fracasso da UP. Nesse sentido, afirmou: “*Y luego discusiones políticas, de gente que se culpaban unos a otros. Fue culpa de ustedes porque eran unos reformistas. Claro. Porque ustedes eran unos ultras. Por eso no seguimos combatiendo. Y que ‘estai’ combatiendo, te arrancaste p’ acá. Tú también te arrancaste*” (apud ZERÁN CHELEC, 1991, p. 197).

UP) e Edgardo Enríquez (Ministro de la Educación). De acordo com Luis Maira, o exílio dos chilenos no México foi “privilegiado”: “*El nuestro fue un exilio privilegiado, muy cercano al presidente, a las altas autoridades políticas, recibimos toda clase de facilidades, nadie tuvo grandes problemas para conseguir trabajo, pero además fue un exilio de grandes oportunidades formativas, rápidamente la gente tuvo posibilidad de crecer, de aprender, de asumir nuevos espacios, más allá de lo que era su formación profesional previa. Hubo generosamente quienes nos dieron esas facilidades en México en todos los planos*” (MAIRA, 1998, p. 131). Estima-se que 3 mil chilenos estiveram exilados no México entre 1973 e 1990 (ROJAS MIRA, 2013, p. 76).

⁴⁰ Contestando a imagem do México como um país de “portas abertas” aos que buscam asilo (construída a partir da recepção estimada de 22.000 refugiados da Guerra Civil espanhola), a historiadora Claudia Rojas Mira ressalta que a política de recepção mexicana de exilados políticos desde os anos 1930 tem como características a seletividade e a busca de prestígio internacional por escolher importantes figuras públicas, como León Trotsky, Nicolás Guillén, Luis Buñuel, etc., com discreta vigilância sobre os refugiados (ROJAS MIRA, 2013, p. 70-78). Denise Rollemberg Cruz, analisando o exílio dos brasileiros durante a ditadura militar brasileira, afirma que o governo de Luis Echeverría aceitou receber asilados do Brasil que estavam no Chile em 1973, mas não os autorizou a estudar e trabalhar no México, forçando-os a buscar outro país para se refugiar (ROLLEMBERG, 1999, p. 123). Acreditamos que esta situação se deve, em parte, à ambiguidade da diplomacia mexicana: Luis Echeverría condenou a ditadura de Augusto Pinochet, porém mantinha negócios com o Brasil durante a ditadura e visitou o Brasil a convite do presidente Ernesto Geisel para inaugurar a embaixada mexicana em Brasília, em julho de 1974 (PALACIOS, 2008, p. 400-404).

⁴¹ Álvaro Covacevich (1933) é paisagista e arquiteto de formação. Em 1967, estreou como diretor de cinema com o filme *Morir un poco*; em seguida, realizou *New Love* (1968). Ligado à produtora Emelco, dirigiu alguns documentários. Permaneceu no México entre 1973 e 1990, onde trabalhou como Director Cinematográfico no Fondo de Cultura Económica.

De acordo com esta referência aos debates, percebe-se que a busca de culpados pela derrota da UP ganhou um lugar central nas discussões dos exilados. Vale ressaltar que as esquerdas rupturistas, principalmente o MIR (defensor da consigna “*el MIR no se asila*”), procuraram, nos primeiros tempos da ditadura, resistir militarmente a ela mas, dada a eficiência da repressão militar, logo reconheceram que tal posição era “suicida”, optando pelo exílio (ARRATE, ROJAS, 2003, p. 183, 190; VALDIVIA, ÁLVAREZ, PINTO, 2006, p. 163, 179). Antes disso, havia uma percepção negativa por parte de militantes radicais com relação aos exilados, chamados de “*cobardes*”, “*los que se salvaron*”, “*los que abandonaron la lucha*” (REBOLLEDO, 2006, p. 16).

Por outro lado, havia posições favoráveis em relação aos exilados. Grupos de oposição à ditadura no Chile acreditavam que pessoas com visibilidade pública poderiam denunciar os crimes da ditadura no exterior. Luis Gustavino, do PCCh, expôs a visão de uma militante sobre os exilados: “*ustedes no sirven aquí adentro, son sólo molestias [...] Ustedes tienen que estar afuera, tienen que denunciar lo que está ocurriendo, tienen que jugar un rol en la solidaridad internacional*” (apud ZERÁN CHELEC, 1991, p. 119). Esse relato faz supor que existiu uma ação conjunta entre os que permaneceram no país e os que foram para o exílio. A nosso ver, foi esse o caminho que Miguel Littín pretendeu trilhar ao conseguir asilo na embaixada mexicana.

É preciso considerar que a decisão de partir para o exílio, em alguns casos, não era pessoal, mas decidida pelos partidos. Assim relata Roberto Ampuero (2010), quando intimado no exterior por um membro das Juventudes Comunistas de Chile (JJCC): “*en realidad yo había abandonado Chile sin la autorización de la Jota, lo que, ahora me resulta más que evidente, constituía una flagrante violación a sus estatutos*” (p. 41). Também havia casos de expulsão e deportação de presos políticos do Chile pelos militares, uma forma de amenizar as condenações da opinião internacional (FARIDE ZERÁN, 2006, p. 19-21). Em suma, havia diversas maneiras de sair do país no período, o que dificulta a precisão das cifras sobre os exilados.⁴²

A viagem de Miguel Littín ao México ocorreu em outubro de 1973. De acordo com os relatos organizados por Faride Zerán, os militares expediram paulatinamente os

⁴² O número de pessoas, entre chilenos e estrangeiros, que se viram obrigadas a abandonar o Chile entre 1973 e 1990 ainda é impreciso. Associações oficiais como a Oficina Nacional de Retorno e o Serviço Universitário Mundial falam de 200.000 pessoas dispersas pelo mundo. A Vicaría de la Solidaridad, da Igreja Católica chilena, calcula 260.000 exilados. Já a Liga Chilena de los Derechos del Hombre afirma que foram 400.000 (REBOLLEDO, 2006, p. 30). Tal imprecisão nos cálculos se deve à ampla diversidade de situações pelas quais os perseguidos políticos saíram do país e também ao silêncio sobre o assunto.

salvo-condutos para a maioria dos asilados na embaixada mexicana em Santiago. De outubro de 1973 até o rompimento das relações diplomáticas com o Chile, em junho de 1974, a embaixada mexicana acolheu vários chilenos e estrangeiros, entre os quais estavam diversos perseguidos políticos que saíram de prisões militares espalhadas pelo país (ZERÁN CHELEC, 1991, p. 208-225).

Cabe notar que muitos intelectuais de países latino-americanos não chegaram a formar uma grande comunidade fora do país de origem, como aconteceu com os chilenos. Assim como Miguel Littín, muitos outros cineastas chilenos passaram por diversos países.⁴³

1.2 A consolidação da rede de contatos entre a Europa e a América

A circulação do cineasta entre o “Velho” e o “Novo” Mundo ocorreu entre 1973 e 1976, período no qual o diretor estreitou os laços de solidariedade internacional. Nesses anos, Miguel Littín participou de debates publicados em revistas cinematográficas, ganhando certa visibilidade devido ao interesse internacional pelo drama da ditadura chilena. Da mesma forma, sua presença em encontros de intelectuais latino-americanos reforçou seu engajamento político em prol da derrubada do regime pinochetista.

1.2.1 Miguel Littín e o projeto industrial de cinema do PRI

⁴³ Como exemplo, citamos: Raúl Ruiz e Valeria Sarmiento (que estiveram na Argentina, Argélia, República Federativa Alemã - RFA, França, Portugal e Costa Rica), Helvio Soto (França e Bulgária), Patricio Guzmán (França, Espanha e Cuba), Pedro Chaskel (Cuba), Álvaro Covacevich (México), Sergio Castilla (Suécia, Cuba e EUA), Patricio Castilla (Suécia, Cuba), Leonardo Céspedes e Claudio Sapiaín (Suécia), Douglas Hübner, Álvaro Ramirez e Orlando Lübbert (República Democrática Alemã - RDA), Marilú Mallet, Leutén Rojas e Rodrigo Fajardo (Canadá), Juan Farías (Canadá e RDA), Percy Matas (França), Angelina Vázquez (Finlândia), Luis Roberto Veras (Romênia), Sebastián Alarcón (URSS), Leo Mendoza (Holanda), Pablo de la Barra (Venezuela), Antonio Skármeta (também escritor, RDA e Portugal), Wolfgang Tirado (Colômbia, Nicarágua), entre outros. Enquanto a maioria dos cineastas chilenos partiu para o exílio, outros permaneceram no Chile. Os casos mais conhecidos são de Silvio Caiozzi (*A la sombra del sol*, 1974, co-direção Pablo Perelman, e *Julio comienza en Julio*, 1976) e Cristián Sánchez (*El zapato chino*, 1979; *Los deseos concebidos*, 1982), cineastas que, embora tenham permanecido no Chile, obtiveram certo reconhecimento no meio cinematográfico internacional.

Miguel Littín viveu no México entre 1973 e 1982. O seu primeiro emprego foi como professor no Centro Universitario de Estudios Cinematográficos da Universidad Nacional de México (UNAM), onde teve contatos com Tomás Pérez Tarrant, futuro colaborador no filme *Alsino y el condor* (1982) e *Sandino* (1990).

Em suas memórias sobre o exílio mexicano, o chileno costumava se referir à “democratização” do cinema no México entre 1970 e 1976, ou seja, durante o governo do presidente Luis Echeverría. Em entrevista no Festival de Cannes em 1976, o diretor afirmou: “ali podemos ver o triunfo das forças democráticas, e não foi por acaso que *Actas de Marusia*, por exemplo, foi rodado no México”.⁴⁴ Isso nos faz pensar que o diretor tenha atuado como “diplomata cultural” do governo mexicano por causa do apoio oficial conferido a ele, o que possibilitou a continuação de seu trabalho fora do Chile. Vejamos como isso ocorreu.

Mencionamos, anteriormente, a oposição que o governo do PRI enfrentou após o massacre de Tlatelolco em 1968 e as medidas que Luis Echeverría adotou para amenizar as críticas e melhorar a imagem pública de seu governo. No campo da indústria nacional de cinema, em crise nos anos 1960, o presidente promoveu sua reestruturação. O ator e líder sindical Rodolfo Echeverría (irmão do mandatário) foi o diretor do Banco Cinematográfico de México, órgão que conduziu o *Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica*, visando criar as bases estatais para a produção, distribuição, divulgação e exibição de filmes (GARCÍA RIERA et al., 1988, p. 78).

Com isso, o governo pretendia fazer do cinema um instrumento capaz de prestigiar sua imagem no país e no exterior (SCHUMANN, 1987, p. 231-232; GUMUCIO DAGRON, 1984, p. 137). Além de uma solução política, a estratégia oficial visava uma saída econômica. Segundo Alberto Ruy Sánchez, não se tratou da nacionalização do cinema, mas de buscar sua modernização para que, com a produção fílmica, se pudesse trazer dinheiro para os cofres públicos, cujo objetivo era “modernizar una industria capitalista en crisis” (GARCÍA RIERA et al., 1988, p. 139-140).

⁴⁴ PIERQUET, Anne; MORISSETTE, Brigitte. Miguel Littin: cinéma révolutionnaire et cinéma en exil. *Cinéma Québec*, Québec, vol. 05, n. 03, p. 15, 1976. Excerto no original: << Car le cinéma, écrasé par l'imperialisme et le fascisme dans plusieurs pays d'Amérique latine, renaît soudainement dans le pays qui avait l'industrie plus forte, soit le Mexique. On peut y avoir un triumphe des forces démocratiques, et ce n'est pas un hasard si Actes de Marusia, par exemple, a été tourné au Mexique >>. Ressaltamos que todas as traduções do francês são de nossa responsabilidade, e incluímos os excertos no original para que o/a leitor/a acompanhe a fonte tal como tivemos acesso.

A política cinematográfica de Luis Echeverría privilegiou um grupo de cineastas que, financiado pelo governo, não questionou o regime. A situação foi denunciada por diretores mexicanos que tiveram projetos rejeitados pelo Banco Cinematográfico (GUMUCIO-DAGRON, 1984, p. 137-141).⁴⁵ A produção cinematográfica estatal do período (1971-1976) foi autodenominada “*nuevo cine mexicano*”, sendo vista como um conjunto de filmes de “autor”. No entanto, a filmografia do período seguia a lógica comercial de produção, baseada em “superproduções” que apresentavam narrativas convencionais e pouco abertas ao experimentalismo (GARCÍA RIERA et al., 1988, p. 98, 149).⁴⁶ Veremos adiante o lugar de *Actas de Marusia* nesse cenário.

Alberto Ruy Sánchez (in GARCÍA RIERA et al., 1988) afirma que os cineastas adeptos da política cinematográfica de 1971-1976 assumiram três funções em relação ao governo: função mediadora, servindo de ponte entre os sindicatos e o Estado; assimiladora, ao agregar artistas e instituições contrários ao PRI em torno do projeto oficial; e promocional, ao ratificar a imagem desejada pelo governo no exterior, além de se afirmarem anti-imperialistas, elemento que atraía simpatias políticas nos anos 1970 (p. 146). A delegação mexicana no Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de 1974 em Caracas, na Venezuela, elogiou o projeto de Luis Echeverría que, segundo documento oficial, “*contemplaba el rescate total de la industria cinematográfica estatizando todos los medios de producción y poniéndolos al servicio de las necesidades reales del pueblo mexicano*” (apud GARCÍA RIERA et al., 1988, p. 122).

Acreditamos que Miguel Littín assumiu as funções de mediador, assimilador e promotor da indústria cinematográfica no México porque, entre outras razões, conseguiu ajuda para a produção de seus filmes. Por esse motivo, elogiou o governo mexicano no Festival de Cannes em 1976, conforme discutimos anteriormente, e reafirmou a adesão em sua autobiografia:

⁴⁵ As críticas ao governo do PRI por parte de cineastas são antigas. Em 1961, um grupo de jovens diretores e críticos de cinema divulgou o *Manifiesto del Grupo Nuevo Cine*, texto que acusava o governo, os sindicatos e os produtores de restringir o espaço para novos cineastas. Esse grupo reivindicava, nesse documento, a criação de escolas de cinema, cine-clubes, cinemateca, publicações especializadas, bem como estudos e espaço para o cinema experimental (GARCÍA RIERA et al., 1988, p. 33-35). Dadas as reivindicações, deduz-se a precariedade da indústria cinematográfica mexicana no período. Nos anos 1970-1976, os cineastas marginalizados pela política de Luis Echeverría buscaram espaço em circuitos alternativos de produção e exibição de filmes em universidades, sindicatos e através de iniciativas privadas.

⁴⁶ *El apando*, *Canoa* e *Las poquiachins* (dirigidos por Felipe Cazals), *La pasión según Berenice* (Jaime Humberto Hermosillo), *Renuncia por motivos de salud* (Rafael Baledón), *Los albañiles* (Jorge Fons), *Cuartelazo* (Alberto Isaac), *Chin chin el teperocho* (Gabriel Retes), *Lo mejor de Teresa* (Alberto Bojórquez) e *Cascabel* (Raúl Araiza) são alguns dos filmes produzidos no período Echeverría (PÉREZ TURRENT, 1992, p. 127). São obras que, em sua maioria, não se propunham a realizar uma crítica ao governo mexicano (p. 123).

En el momento en que llegamos al exilio a México, había todo un movimiento cultural en el que se encarnaban muy bien las posiciones que nosotros manteníamos en Chile. Al frente de la cinematografía mexicana estaba un hombre de excepción, Roberto Echeverría, que abrió las puertas a una generación nueva de cineastas como Hermosillo, Ripstein, Cazals, Arau y a ese movimiento me sentí incorporado (apud SPOTORNO, 1999, p. 62).

Segundo o relato do diretor, o “movimento cultural” que existia no México naquele período se orientava por posições partilhadas pelos chilenos. Acreditamos que entre essas estejam o terceiro-mundismo, o anti-imperialismo e a condenação à ditadura militar chilena, sentimento compartilhado por mexicanos que acompanharam com atenção os acontecimentos no Chile. Diretores de cinema do país mexicano registraram apoio aos exilados e repudiaram a repressão pós-golpe de Estado de 1973 com a produção de documentários como *Viva Chile, ¡cabrones!* (Alfredo Gurrola, Óscar Menéndez, México, 1973) e *Contra la razón y por la fuerza* (Carlos Ortiz Tejeda, México, 1974).

Miguel Littín afirmou sentir-se incorporado ao movimento que “abriu portas” aos novos cineastas mexicanos na indústria estatal. Assim sendo, podemos concluir que o diretor fez parte da “linha de frente” na defesa do regime priista, embora tenha mencionado nomes como Arturo Ripstein, crítico ao governo.⁴⁷

Vale ressaltar que o apoio dos diretores mexicanos a Luis Echeverría não estava isento de conflitos. Em novembro de 1975, Jaime Humberto Hermosillo e Felipe Cazals, entre outros cineastas “privilegiados” pela indústria cinematográfica nacional, divulgaram o *Manifiesto del Frente Nacional de Cinematografistas*, no qual reconheciam que, embora nesse período tivesse sido criado o cinema “*auténticamente nacional*”, era preciso uma maior liberdade criativa e o fim da censura (apud GARCÍA RIERA et al., 1988, p. 130). Não encontramos nas memórias de Miguel Littín qualquer crítica ao regime priista nesse sentido.⁴⁸

Não só Miguel Littín se eximiu de críticas ao governo mexicano: outros exilados chilenos fizeram o mesmo por terem sido beneficiados pela Casa de Chile em México, instituição criada pelo governo de Luis Echeverría para promover atividades políticas,

⁴⁷ Pesquisadores como Alberto Ruy Sánchez são categóricos em denunciar o apoio que Luis Echeverría recebeu dos cineastas: “*Los nuevos cineastas y sus películas daban esa doble posibilidad de recuperación económica e imagen pública bajo os marcos que el Estado, sin duda, les impuso*” (GARCÍA RIERA et al., 1988, p. 126). Tal denúncia poderia se referir ao chileno, a nosso ver.

⁴⁸ Veremos no terceiro capítulo como a estrutura de cinema montada durante o período Echeverría foi “desmontada” no Governo de López Portillo, que limitou o trabalho dos diretores de cinema, incluindo Miguel Littín.

acadêmicas e culturais, e oferecer serviços essenciais, como clínicas médica, odontológica e psicológica, contribuindo para a manutenção de uma identidade nacional chilena.⁴⁹ Conforme documento da instituição:

... debería tenerse cuidado con la intervención espontánea de compañeros invitados en forma directa a participar en actos por Chile. En rigor, nadie debería participar en ellos sin dar aviso a su partido y a la UP. Es frecuente en actos como estos la intervención de amigos que, inocentemente o no, desean embarcar a los participantes chilenos en manifestaciones contra el gobierno mexicano o en expresiones de grupos ultra cuyos planteamientos no coinciden con los de la UP (apud ROJAS MIRA, 2006, p. 113).

O documento evidencia uma autocensura imposta entre os exilados, que foi vista como uma forma de apoio ao governo mexicano: “*Aunque en México la represión fue más selectiva y menos visible, el exilio chileno supo de esta realidad, pero no pudo o no quiso manifestarse debido al compromiso político con el régimen mexicano*” (ROJAS MIRA, 2013, p. 119). Há relatos de chilenos que foram presos e torturados no México por apoiarem grupos guerrilheiros (p. 118-119).

O controle exercido pelo governo mexicano sobre os estrangeiros e a repressão a movimentos sociais, ao lado do relativo silêncio dos exilados, demonstram o quão vulnerável era a situação dos chilenos exilados no México. O “dever” de denunciar a ditadura chilena e a “necessidade” de legitimar o governo de Luis Echeverría, como forma de “agradecer” o apoio recebido, sela um acordo informal entre ambas as partes, exilados e governo mexicano, no qual há pouco espaço para explicitar as contradições.

As narrativas sobre o exílio no México feitas por chilenos tendem a negar tais conflitos e enfatizar a solidariedade entre os exilados. É o caso de Isabel Parra, que relata o apuro enfrentado ao chegar no país mexicano: “*en México, al recién llegar, estuvimos parece detenidos por no tener permiso para quedarnos. Fue Miguel Littín el que ayudó, hablando con autoridades, para que pudiéramos quedarnos, y además nos recibió en su casa*” (PARRA, 2003, p. 166). O relato evidencia a condição estável do cineasta no país e sua predisposição em ajudar concidadãos em dificuldades. Nesse país, Miguel Littín construiu laços de amizade por meio de novos espaços de sociabilidade, conforme relatam suas memórias:

Así era la vida en ese país. Vivíamos cerca de Churubusco y era una época de mucho intercambio, de mucho debate, de muchas tertulias,

⁴⁹ Para uma história da instituição, cf. ROJAS MIRA, 2006, 2013. A Casa de Chile contava com “proyección-préstamo de materiales audiovisuales” e “Una Videoteca con unos 80 títulos en VHS y Betamax” (ibídem, p. 134-135).

que hacíamos normalmente en mi casa, donde iban intelectuales y artistas mexicanos. Grandes amigos como Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Juan Manuel Torres, Jorge Sánchez [...], los hermanos Millán, dos doctores grandes amigos y amantes del cine. Y también en México hice dos amistades fundamentales [:] García Márquez y don Luis Buñuel y establecí una relación bastante cercana con el mítico Indio Fernández (apud SPOTORNO, 1999, p. 62).

Nas memórias de Miguel Littín, o espanhol Luis Buñuel, também exilado no México, é lembrado como um grande amigo (ibid, p. 63-66). O mesmo se pode dizer com relação a seu contato com o diretor mexicano Emilio “Indio” Fernández, com o qual compartilhava o interesse por “*su captación del paisaje mexicano, sus cielos encapotados, los grandes espacios y su acercamiento al mundo indígena y mestizo*” (apud ibid, p. 63). Com o escritor Gabriel García Márquez, também residente no México, os laços de amizade foram se reforçando ao longo dos anos com a participação ativa do colombiano nas mediações entre Miguel Littín e o governo cubano. Apesar dos encontros festivos descritos na memória do diretor chileno, os dissensos entre exilados e estrangeiros ocorreram em outros debates, como veremos a seguir.

1.2.2 Os debates políticos no mundo francófono

Enquanto Miguel Littín residiu no México, viajou para a América, África e a Europa, construindo e reforçando laços de solidariedade nesses lugares. Sabe-se que, entre 1973 e 1974, o diretor passou por Argélia, Canadá, Cuba, Venezuela e França; neste último país o cineasta deu entrevistas, avaliou a experiência da UP e expôs o engajamento político contra a ditadura chilena.

A crítica cinematográfica francesa concedeu espaço ao cinema chileno por conta da solidariedade internacional criada a partir do golpe de 1973. Na França, foram publicados balanços sobre a produção cinematográfica realizada durante o governo da UP.⁵⁰ Jacqueline Mouesca (1988) afirmou que “*Por estas fechas [1974], se vivía en el mundo una etapa de febril solidaridad con la causa del pueblo chileno. En Francia el fenómeno era muy intenso, y la revista Cahiers du Cinéma fue un vehículo*

⁵⁰ Como exemplo de um dos balanços pioneiros sobre o conjunto fílmico chileno de 1970 e 1973, ressaltamos os artigos de Zuzana Myriam Pick “*Le cinéma chilien sous le signe de l’Union Populaire (1970-1973)*” e “*Biofilmographies du cinéma chilien*”. **Positif**, Paris, n. 155, p. 35-41, janvier 1974.

singularmente receptivo de la producción cinematográfica chilena del exilio” (p. 95). Com essa produção escrita sobre os cineastas e a difusão de seus filmes no país, os debates sobre a questão chilena ganham projeção transnacional. Vale lembrar que o interesse europeu pelo cinema engajado latino-americano foi anterior ao golpe no Chile, pois a crítica impulsionou o reconhecimento internacional dos “cinemas novos” na América Latina desde o início dos anos 1960 (DEL VALLE DÁVILA, 2014, p. 44-45).

Miguel Littín deu diversas entrevistas que foram publicadas em revistas francesas de cinema. A primeira saiu no dossiê “*Chili: le cinéma de l’Unité Populaire*” na revista *Écran*, em fevereiro de 1974. A matéria tratava da “polêmica” que envolveu os principais nomes do cinema chileno no exílio: Patricio Guzmán, Raúl Ruiz, Helvio Soto e o próprio entrevistado. A razão da controvérsia foi a exibição de *Metamorfosis del jefe de la policía política* (1973), de Helvio Soto, último filme produzido no Chile, no qual o diretor expõe os conflitos entre as esquerdas rupturistas e gradualistas ao representar a perseguição ao MIR pela polícia política da UP.⁵¹

O filme de Helvio Soto não foi bem aceito pelos chilenos. Nas entrevistas publicadas na revista *Écran*, Patricio Guzmán não se manifestou sobre o assunto. Miguel Littín, o segundo entrevistado na matéria, disse que “as proposições de Helvio Soto são inadmissíveis, refletindo uma atitude oportunista que corresponde ao que esperaríamos na Europa de um ‘intelectual de esquerda’”. Na opinião de Littín, Soto reintera uma posição de intelectual “burguês” que desconhecia a realidade dos setores populares.⁵² Raúl Ruiz também contestou a visão política da película de Soto.

No final do dossiê, há uma breve entrevista de Helvio Soto, realizada antes do lançamento do filme *Metamorfosis del jefe de la policía política*. O cineasta explicita desavenças na Chile Films: “Dividimos o poder entre os cineastas e as organizações

⁵¹ Com formação incompleta em Direito e Teatro pela UC, Helvio Soto (1930-2001) foi diretor de cinema. Com amplo conhecimento técnico em televisão devido às experiências em diversos países latino-americanos, assumiu a direção executiva do Canal 9 entre 1963 e 1966, quando começou a se dedicar ao cinema. Participou da campanha presidencial de Salvador Allende em 1963-1964, porém radicalizou sua linha política ao longo dos anos 1960, tornando-se simpático às esquerdas armadas, principalmente ao MIR. Miguel Littín participou em seus filmes dos anos 1960 como ator e assistente de direção. De maneira geral, suas obras foram criticadas, tanto no Chile como no exterior, consideradas “fracas” esteticamente e “confusas” politicamente. Seu longa-metragem *Voto más fusil* (1970) causou debates entre os cineastas chilenos. Entre 1971 e 1973, foi diretor de programação do Canal 7 (estatal). Saiu do país antes do golpe de Estado de 1973, passando a viver na Europa (MOUESCA, 1988, p. 40-48; HURTADO, 1989, p. 131-132, 138, 426).

⁵² Entretien avec Miguel Littín. *Écran*, Paris, n. 22, p. 18, 1974. Excerto no original: << Pour moi donc, les propos de Soto sont inadmissibles, reflétant une attitude opportuniste qui correspond à ce que l’on attendrait en Europe d’un < intellectuel de gauche > >>.

políticas tradicionais, e o cinema copiou os erros políticos dos dirigentes tradicionais”.⁵³ Na mesma página, o crítico francês Marcel Martin afirmou que houve uma reação negativa contra a película no *Rencontre du Cinéma du Tiers Monde*, ocorrido na Argélia. Trata-se de um evento que propôs a união entre as cinematografias da América Latina, Ásia e África em prol do anti-imperialismo, com espaços de discussão e exibição de películas.⁵⁴ Dentre os latino-americanos, destacamos o protagonismo cubana nesta incursão, dada a gradual proximidade da Ilha com países africanos desde meados dos anos 1960 e a política tricontinental desde o final da mesma década.

Ainda no dossiê, foi publicada uma “Declaração” na qual cineastas latino-americanos também expuseram repúdio ao filme:

Nós, cineastas da América Latina convidados em Argel para o ONCIC na ocasião do *Encontro do Cinema do Terceiro Mundo*, após ter assistido à projeção do filme *METAMORFOSE DO CHEFE DA POLÍCIA POLÍTICA* de Helvio Soto, fazemos a seguinte declaração:

- esse filme é a expressão de uma confusão ideológica que falsifica o processo histórico chileno a partir dos esquemas utilizados pela reação chilena;
- esse filme não é a expressão de nenhuma das posições do movimento revolucionário chileno;
- sua característica fundamental é a do oportunismo político que serve aos interesses do colonialismo cultural.⁵⁵

Neste mesmo artigo, Marcel Martin afirma que Miguel Littín se recusou a ver a película no citado evento e que, por esse motivo, não assinou a declaração. No entanto, acreditamos que o chileno tenha concordado com a linha política de atuação dos cineastas, que se apresentaram como vozes “morais e autorizadas” do cinema engajado latino-americano e abafaram o tema das dissidências políticas entre as esquerdas

⁵³ Helvio Soto - Polemique. *Écran*, Paris, n. 22, p. 20, 1974. Excerto no original: << *On a partagé le pouvoir entre les cinéastes et les organisations politiques traditionnelles, et le cinéma a copié les erreurs politiques des dirigeants traditionnels* >>.

⁵⁴ O *Rencontre du Cinéma du Tiers Monde* ocorreu em Argel e foi organizado pela Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique (ONCIC) com a Chambre Algérienne de Commerce et d'Industrie (CCI), organismos vinculados ao governo argelino, em dezembro de 1973. A Argélia procurou, no decorrer do evento, encabeçar um projeto de união das cinematografias dos países da África, Ásia e América Latina.

⁵⁵ *Écran*, Paris, n. 22, p. 20, 1974. Excerto no original: << **DECLARATION** – Nous, cinéastes d'Amérique latine invités à Alger par l'ONCIC à l'occasion de la Rencontre du Cinéma du Tiers monde, après avoir assisté à la projection du film *METAMORPHOSE DU CHEF DE LA POLICE POLITIQUE* d'Helvio Soto, faisons la déclaration suivante: - ce film est l'expression d'un confusionnisme idéologique qui fausse le processus historique chilien à partir des schémas utilisés par la réaction chilienne; - ce film n'est l'expression d'aucune des positions du mouvement révolutionnaire chilien; - sa caractéristique fondamentale est celle de l'opportunisme politique qui sert les intérêts du colonialisme culturel >>. A declaração foi assinada por: Humberto Ríos (Argentina), Jorge Cedrón (Argentina), Marta Rodríguez e Jorge Silva (Colômbia), Santiago Álvarez (Cuba), Manuel Perez (Cuba), Walter Achugar (Uruguai), Alfonso Beato (Brasil) e Sergio Castilla (Chile). Estes cineastas constituirão o grupo que reorganizará o NCL, após o golpe de Estado de 1973 no Chile.

chilenas, que Helvio Soto queria explicitar. Analisaremos, adiante, a participação dos cineastas latino-americanos em encontros internacionais marcados pela retórica da luta anti-imperialista no Terceiro Mundo, como o ocorrido na Argélia.

Procurando uma retratação dos “erros políticos” de sua obra, Helvio Soto realizou, em 1975, o filme *Chove sobre Santiago (Il pleut sur Santiago)*, com financiamentos da Bulgária e da França. O diretor foi o primeiro entre os exilados a tentar representar cinematograficamente o governo da UP, o golpe de Estado de 1973 e o funeral de Pablo Neruda, sendo este último considerado o primeiro gesto de oposição pública contra a ditadura chilena (ARRATE, ROJAS, 2005, p. 191).⁵⁶ Uma das poucas referências que fez Miguel Littín sobre este filme, sempre de maneira indireta, foi quando afirmou: “[...] *hacer una película sobre el golpe militar, sobre el cual la prensa mundial ha informado en forma abundante, era un poco oportunista y por ello consideraba mucho más honesto y más coherente seguir este camino de reconstitución de la memoria rota*”.⁵⁷ Ou seja, para o cineasta, somente uma perspectiva histórica mais ampla poderia explicar o fracasso da UP; daí a importância de pensar um projeto que não tratasse diretamente os eventos contemporâneos, como será o caso de *Actas de Marusia*.

Os debates seguiram no encontro de Montreal, em junho de 1974, dando continuidade às reuniões de profissionais do cinema após o golpe de Estado no Chile. Esses eventos foram marcados pela solidariedade com e entre os povos do chamado Terceiro Mundo. O *Rencontre du Cinéma du Tiers Monde* ocorreu primeiramente na Argélia, onde o filme de Helvio Soto foi repudiado por cineastas latino-americanos. Houve um segundo encontro, com menor representatividade, na Universidad de Buenos Aires no começo de 1974.⁵⁸ O terceiro, *Rencontres pour un Nouveau Cinéma* em Montreal, foi marcado por uma série de debates entre participantes do evento, assim

⁵⁶ O PCCh, que tinha diversos militantes exilados na Bulgária, proibiu expressamente que participassem das filmagens para a película de Helvio Soto. No entanto, no final da vida do diretor, o mesmo partido empreendeu em Santiago do Chile uma homenagem a ele numa marcha liderada por Gladys Marin, então secretária-geral do PCCh. Cf. ORELLANA, 2011, p. 121.

⁵⁷ LITTÍN apud GUREZPE. Agustín, Littín afirma que perdeu em Cannes por um voto. *Excelsior*, México D.F., p. C-1, 18 junho 1976.

⁵⁸ Em maio de 1974, aconteceu a Segunda Reunión de Cine del Tercer Mundo na Universidad de Buenos Aires. No evento, alguns filmes foram censurados: *El tigre saltó y mató pero morirá... morirá* (Santiago Álvarez, Cuba, 1974), proibido, e *Cuando despierta el pueblo* (Colectivo MIR, Chile, 1973), *De América soy hijo y a ella le debo* (Santiago Álvarez, Cuba, 1974) e *Compañero presidente* (Miguel Littín, Chile, 1971), com demora na exibição. Tal censura foi discutida em Montreal. Cf. **Rehime, Cuadernos de la Red de Historia de los Medios**, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, año 03, n. 03, verano 2013-2014. O DVD que acompanha a revista traz excertos audiovisuais dos debates entre cineastas e são fontes importantes para os pesquisadores do cinema latino-americano. Os trechos de discursos reproduzidos no texto estão no referido material.

como pelo projeto de criação do Comité de Cineastas Latinoamericanos (C-CAL), instituição encarregada pela institucionalização do NCL.⁵⁹

Miguel Littín participou ativamente no encontro de Montreal. Em um dos debates, contestou as críticas do diretor Fernando Solanas ao Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) argentino e a outros grupos guerrilheiros latino-americanos, que estariam sendo “manipulados” pela CIA: “*Y quiero dejar muy en claro que rechazo absolutamente la afirmación de Fernando Solanas en relación a que estos movimientos [ERP, el MIR, el FLN de Bolivia y los Tupamaros] sean manejados por la Central de Inteligencia yankee*”. A discussão foi gerada por causa da tentativa de setores peronistas em censurar o documentário *Cuando despierta el pueblo* (Colectivo MIR, 1973) no encontro de Buenos Aires, em maio de 1974. No debate em Montreal, Littín defendeu os grupos guerrilheiros como “autenticamente” revolucionários frente à “ilusão do reformismo” no Chile:

*Nosotros como chilenos tuvimos la experiencia de vivir por mucho tiempo la ilusión del reformismo. La ilusión lo hemos pagado muy caro. [...] Para nosotros, es claro hoy en día, cómo lo fue también ayer, de que la revolución en América Latina se verá a través de un pueblo organizado, de un pueblo que cuente con su propio ejército, con un ejército popular y nacional que nace de su seno, y que no utiliza ciertas conjeturas de los ejércitos reaccionarios que han sido utilizado siempre, y que para eso fueron creados, y ellos por cierto han cumplido muy bien su labor para reprimir y aplastar todos los movimientos populares.*⁶⁰

Colocando-se como uma “voz autorizada” e falando em nome dos chilenos, Miguel Littín referiu-se ao caráter “reformista” do governo da UP no Chile. Enfaticamente, defendeu que os chilenos deveriam contar com meios de defesa armada e um “exército popular” para enfrentar os “exércitos reacionários” que sempre

⁵⁹ O Racontres pour un Nouveau Cinéma ocorreu entre 02 e 08 de junho de 1974 em Montreal, organizado por André Pâquet e o Comité de Acción Cinematográfica do Canadá. O evento reuniu cerca de 200 pessoas de mais de 20 nacionalidades da Europa, América, Oriente Médio e África.

⁶⁰ Cf. DVD com excertos audiovisuais dos debates em: **Rehime, Cuadernos de la Red de Historia de los Medios**, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, año 03, n. 03, verano 2013-2014. Fernando Solanas era assumidamente um peronista de esquerda e teve diversos atritos com outros grupos, como os comunistas argentinos e o próprio ERP. Este grupo, ao lado do MIR, FLN da Bolívia e Tupamaros, organizou a Junta de Coordinación Revolucionaria entre 1974 e 1976 (VALDIVIA, ÁLVAREZ, PINTO, 2006, p. 161). No debate, Miguel Littín defendeu o grupo: “*Esa Junta de Coordinación, esos movimientos, son hoy en día la única esperanza y se han constituido en la verdadera resistencia y el verdadero foco revolucionario de América Latina y son hijos directos de la tradición de lucha implantada por el Che Guevara en América Latina que son hoy y sigue siendo la única válida*”. Como resposta, Fernando Solanas defende um diálogo apesar das discordâncias: “*Creo que acá el compañero Littín podría estar planteando coincidencias máximas; yo le planteo modestamente coincidencias mínimas, porque creo que todavía tenemos mucho por andar juntos. Y nosotros lo deseamos*”.

reprimiram os pobres. Esta foi uma visão estratégica e política das esquerdas rupturistas que foi retratada no filme *La tierra prometida*, exibido no encontro de Montreal em 1974.

Ao final desse encontro, Miguel Littín leu um documento chamado *Declaración Chile*, no qual denuncia os crimes contra a humanidade no Chile, como a prisão dos atores Marcello Romo e Hugo Medina pela ditadura. O texto não foi assinado, o que nos faz deduzir que o próprio diretor redigiu-o, colocando-se à frente do movimento. O mesmo ocorreu com a redação e divulgação do *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular* de 1970, que também não foi assinado.

De volta à França, a prestigiosa *Cahiers du Cinéma* deu espaço para Miguel Littín expressar suas opiniões, em entrevista realizada em Paris, em 10 de junho de 1974. Já em sua abertura, o texto fez um elogio ao chileno:

[...] trata-se seguramente hoje do cineasta mais *avanzado* na América Latina, ou seja, o mais apto a produzir as lutas populares sobre uma nova cena, rompendo todas as formas de dramaturgias importada de Hollywood [...], restabelecendo as tradições de uma cultura nacional e popular (inclusive em seu misticismo e sua religiosidade), que incube aos cineastas revolucionários (de lá e de outros lugares) reviver (grifo no original).⁶¹

Tais elogios nos remetem à boa recepção internacional de *La tierra prometida*. Como se pode perceber no texto acima citado, o diretor chileno foi colocado no panteão dos cineastas revolucionários da América Latina, sendo tal visibilidade contestada por diretores latino-americanos, que acusavam haver um “*star system*” do cinema político, deixando diversos nomes à margem do público.⁶²

Ao longo da entrevista, Miguel Littín analisou seu trabalho no Chile. As

⁶¹ Culture populaire et lutte anti-impérialiste. Entretien avec Miguel Littín par Jean René Huleu, Pascal Kane et Ignacio Ramonet. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 251-252, p. 59, juil.-août 1974. Excerto no original: << Quant à Miguel Littin, l’auteur de < La terre promise >, il s’agit certainement aujourd’hui du cinéaste le plus avancé en Amérique latine, c’est-à-dire le plus apte à produire les luttés populaires sur une scène nouvelle, rompant avec toutes formes de dramaturgie importées d’Hollywood (dont le cinéma petit-bourgeois chilien par exemple reste encore imprégné), tout en renouant avec les traditions d’une culture nationale et populaire (jusque dans son mysticisme et sa religiosité), qu’il incombe aux cinéastes révolutionnaires (là comme ailleurs) de raviver >> (grifo no original).

⁶² Denúncia feita por Walter Achugar no Racontres pour un Nouveau Cinéma em Montreal, em 1974: “[...] tenemos una tendencia a hablar de cine latinoamericano pero [...] conocemos tres o cuatro nombres, Solanas, Sanjinés, Littín y alguno más, mientras que existen decenas de personas que no son conocidas por hacer un cine, en casi todos los casos, de cortometrajes [...] es una especie, si me disculpan, de sistema de vedettes, de star-system de cineastas políticos” (grifos no original). In: VVAA. “Taller Cómo mostrar los films”. **Rehime, Cuadernos de la Red de Historia de los Medios**, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, año 03, n. 03, p. 129-130, verano 2013-2014. O incômodo de Achugar era com sua própria posição evidentemente, dentre os cineastas latino-americanos.

questões foram agrupadas em três grandes temas: a história do cinema engajado no Chile, o trabalho como diretor da Chile Films e a relação entre as camadas populares e o audiovisual. Sobre o primeiro tema, o entrevistado destacou alguns eventos importantes na história do cinema chileno dos anos 1960, como a vinda de Joris Ivens ao país em 1962, a produção documental do CE e os festivais latino-americanos de Viña del Mar. Ele ressalta também a participação dos cineastas na campanha presidencial de Salvador Allende, em que o próprio Littín atuou efetivamente, a ponto de ter sido nomeado pelo presidente como diretor da Chile Films.

Ainda que o chileno tenha evitado comentar os conflitos políticos no interior da instituição, o embate entre os rupturistas e os gradualistas é sugerido brevemente. Sempre falando em “nós”, Littín afirmou que não expôs esses problemas ao público para não comprometer a UP, alvo dos ataques da direita chilena pela imprensa: “Nós não apelamos aos jornais ou revistas para discutir nossos problemas, nossas diferenças, pois todo desacordo era espreitado avidamente pela imprensa de direita que exploraria em favor dos reacionários”.⁶³

Ao discutir a relação entre as camadas populares e o cinema engajado, o diretor foi categórico em afirmar que *La tierra prometida* foi a concretização das ideias postuladas no *Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular*, de 1970. Para a realização desse filme, o chileno buscou contato com camponeses do sul do país e trabalhou com a memória popular sobre os massacres ocorridos na região. No entanto, Miguel Littín lamentou que o cinema pretendido no Chile não tenha conseguido um diálogo efetivo com o público esperado: “Nós devemos reconhecer que fomos incapazes de controlar, de recolher esta magnífica força que vinha do povo”.⁶⁴ Esta breve autocrítica faz parte da reformulação dos projetos do cineasta no exílio.

Assim sendo, Miguel Littín buscava destacar-se no movimento de oposição à ditadura militar chilena e expressava publicamente sua adesão às esquerdas rupturistas, convergindo com a análise da derrota da UP feita por estes grupos.

⁶³ Culture populaire et lutte anti-impérialiste. Entretien avec Miguel Littín par Jean René Huleu, Pascal Kane et Ignacio Ramonet. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 251-252, p. 63, juil-aôut 1974. Excerto no original: << Nous n'avons pas fait appel aux journaux ou aux revues pour discuter de nos problèmes, de nos diffèrends, car tout désaccord était guetté avidement par la presse de droite qui l'exploitait en faveur de la réaction >>.

⁶⁴ Op. Cit, p. 61. Excerto no original: << Nous devons reconnaître que nous avons été incapables de contrôler, de recueillir ce magnifique élan qui venait du peuple >>.

1.2.3 Cuba, a reorganização do NCL e as novas pautas do exílio

De volta à América Latina, Miguel Littín participou da reestruturação e institucionalização do NCL, movimento abalado após a queda da UP. Trata-se da continuidade do esforço de cineastas engajados em manter uma rede de contatos em prol do desenvolvimento artístico e da luta política contra os regimes autoritários, que, por sua vez, foram apoiados pela política externa dos Estados Unidos.

Os contatos entre chilenos e cubanos foram se desenvolvendo ao longo dos anos 1960, ganhando força durante os festivais de cinema de Viña del Mar em 1967 e 1969. A partir de então, Miguel Littín, buscando apoio técnico e co-produções para a Chile Films, estreita relações com Alfredo Guevara, diretor do ICAIC. Vale lembrar que o chileno foi diretor da estatal entre janeiro e novembro de 1971 no Chile, período em que produziu diversos projetos e acirrou uma disputa entre as esquerdas gradualistas na instituição.⁶⁵

Miguel Littín mantém contato com Cuba após sua saída no Chile. O ICAIC prestou solidariedade aos chilenos exilados na ilha, oferecendo-lhes oportunidades para continuarem seus trabalhos artísticos. Foi o caso de Patricio Guzmán, documentarista que finalizou em Cuba a sua trilogia *La batalla de Chile*, e de Pedro Chaskel, que prosseguiu seu trabalho de montador e diretor, sendo também responsável pela Cinemateca Chilena de la Resistencia, ao lado de Gastón Acevolici. Após o golpe de Estado no Chile, Alfredo Guevara continuou sendo a figura de referência nas relações entre cineastas chilenos engajados e o governo cubano.⁶⁶

Cuba também produziu películas sobre o Chile feitas por cubanos e chilenos: *Nombre de guerra: Miguel Enríquez* (Colectivo MIR, 1975), *El tigre saltó y mató pero*

⁶⁵ Ignacio del Valle Dávila (2012) aponta as conexões entre Chile e Cuba durante os festivais de cinema de Viña del Mar e durante o governo de Salvador Allende. Uma mostra do “apoio revolucionário” dos chilenos está na “*Declaración de los intelectuales chilenos*”, documento de 1971, favorável aos cubanos no contexto do “caso Padilla”, quando o poeta Herberto Padilla foi preso, acusado de conspiração, e obrigado pelo regime de Fidel Castro a ler sua auto-condenação. O documento de apoio dos chilenos ao governo cubano foi assinado por diversos cineastas, como Miguel Littín, Patricio Guzmán e Raúl Ruiz. Cf. **Casa de las Américas**, La Habana, año XI, n. 67, p. 161-163, julio-agosto 1971.

⁶⁶ Nas correspondências de Alfredo Guevara (2008), é perceptível o quanto ele se manteve bem informado sobre a situação dos exilados. Como exemplo, mencionamos a carta de Sergio Trabucco em 11.03.1974, onde lemos um grande informe sobre os seguintes temas: “*Situación Cine en Chile*”, “*Posibilidades de filmar*”, “*Recuperar archivos*”, “*Situación de amigos detenidos*”, “*Sus familias*”, e “*Las comunicaciones*” (p. 300-304). Nesta última, se menciona a situação de Miguel Littín: “*Miguel está en México. Hoy le escribo y tendré noticias de él*” (p. 303).

morirá... morirá (Santiago Álvarez, 1975) e *Cantata de Chile* (Humberto Solás, 1975) são alguns exemplos disso. Os atores chilenos Nelson Villagra e Shenda Román continuaram suas carreiras no país, assim como Patricio Castilla, que se encontrava em Havana em setembro de 1973 e ali permaneceu trabalhando como técnico de fotografia (CORTÍNEZ, 2001, p. 51). Além dos mencionados nomes do cinema, da embaixada venezuelana em Santiago vieram para Cuba Isabel Parra e Patricio Manns.⁶⁷ Na Ilha, este último compôs canções e terminou seu livro *Actas de Marusia*. Trataremos desse livro mais adiante, já que ele foi a base para o filme homônimo de Miguel Littín.

Considerado um dos países de referência do exílio, Cuba foi lugar de destaque para a reorganização dos partidos e para a formação militar de muitos chilenos, que voltarão ao Chile para compor a resistência armada à ditadura nos anos 1980. Chegaram ao país caribenho nomes importantes das esquerdas rupturistas chilenas, como Beatriz Allende (PS), filha do presidente, Carlos Altamirano (PS) e Max Marambio (MIR).⁶⁸ Os eventos de 1973 no país de Allende terminaram por legitimar a visão dos cubanos e rupturistas chilenos sobre o processo político chileno: eles haviam previsto a possibilidade de um golpe militar, apoiado pelas elites nacionais e pelos EUA (ROJAS MIRA, SANTONI, 2013, p. 137).⁶⁹

Com o golpe de 1973, Cuba também se destacou na reorganização do NCL. Um encontro relevante para os cineastas latino-americanos ocorreu entre 05 e 11 de setembro de 1974, em Caracas, Venezuela.⁷⁰ O IV Encuentro de Cineastas

⁶⁷ No relato de Isabel Parra, que se asilou na embaixada venezuelana com Patricio Manns, menciona-se um avião que Fidel Castro envia ao Chile para resgatar exilados, no qual ela embarca rumo ao exílio. Cf. ZERÁN CHELEC, 1991, p. 163.

⁶⁸ Beatriz Allende foi assessora e colaboradora particular do presidente e, embora grávida, esteve no Palacio durante os enfrentamentos do 11 de setembro de 1973; uma vez no exílio, não suportou a ausência do pai e colocou fim à própria vida em 1977, em Havana. Carlos Altamirano foi Secretário Geral do PS entre 1971 e 1979 e defensor da estratégia armada para o socialismo. Com o golpe de 1973, Altamirano saiu clandestinamente do Chile pelo sul do país, com ajuda de anônimos do PS e do serviço de inteligência da RDA. Para Jorge Arrate e Eduardo Rojas (2003), a presença de Carlos Altamirano em Havana no dia 1º de janeiro de 1974 foi considerada uma grande vitória sobre a ditadura chilena. Altamirano passou seu exílio em Berlim Oriental, outro centro de referência para os exilados chilenos (p. 201-202). Max Marambio foi ex-chefe do Grupo de Amigos Personales (GAP, escolta armada do presidente Salvador Allende) e militou no MIR. Defendeu a embaixada cubana em Santiago, atacada por militares chilenos e salva pelo diplomata sueco Harald Edelstam. Depois de exilar-se na Suécia, foi a Cuba e tornou-se homem de confiança do regime, assumindo postos importantes indicados por Havana. Chegou a ser produtor de cinema nos anos 1980. Cf. MARAMBIO, Max. **Las armas de ayer**. Madrid: Debate, 2008.

⁶⁹ Para uma visão não-oficial do exílio chileno em Cuba, cf. AMPUERO, 2010.

⁷⁰ No mesmo ano, Miguel Littín publicou seu primeiro livro no exílio: **Cine chileno**: la tierra prometida. Caracas: Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 1974, Colección Cine Rocinante, 71 p. Nesta obra há dois contos do cineasta, “La tierra prometida” e “La ira acumulada”, além de entrevistas divulgadas no *Cine Cubano* e *Cahiers du Cinéma*. No Chile, o diretor havia publicado o roteiro de *El chacal de Nahueltoro* em 1970 pela Editora Zig Zag, 179 p., em co-autoria com Cristián Santa María.

Latinoamericanos procurou dar continuidade aos trabalhos já intensificados durante os festivais de Viña del Mar (1967 e 1969), Mérida (1968), Argel (1973), Buenos Aires (1974) e Montreal (1974). No evento venezuelano, houve denúncias dos crimes contra a humanidade praticados na América Latina num episódio marcado pela solidariedade aos chilenos.

Houve, por parte de alguns cineastas identificados com o NCL, uma preocupação em criar uma imagem de unidade entre eles. Alfredo Guevara (2008) assim o faz quando escreve ao argentino Edgardo Fallejo pouco antes do evento de Caracas: “[...] *hay todavía mucho que discutir [acerca] la división que a ratos e inesperadamente nos amenaza; los malentendidos; las inhibiciones; las exclusiones*” (p. 305). Um desses desentendimentos ocorreu entre Miguel Littín e Fernando Solanas, durante os debates em Montreal. O processo de institucionalização do NCL, segundo seus protagonistas, deveria se dar sem exposição de atritos, pois a ideia era criar uma imagem coesa do grupo.

No evento de Caracas criou-se o C-CAL, que teve sua sede na capital venezuelana e foi integrado por Alfredo Guevara (Cuba), Walter Achugar (Uruguai), Miguel Littín (Chile), Carlos Rebollo (Venezuela) e Manuel Pérez (Cuba) (NÚÑEZ, 2009, p. 449-450). Este núcleo de cineastas engajados conduziu entre 1973 e 1979 a institucionalização do NCL por meio de encontros, declarações públicas e seus próprios filmes, como o fará Miguel Littín no exílio. Vale ressaltar que Walter Achugar e Manuel Pérez assinaram a declaração de repúdio ao filme *Metamorfosis del jefe de la policía política*, de Helvio Soto, na Argélia, e também participaram dos encontros de Buenos Aires e Montreal.⁷¹

No mesmo encontro de Caracas, Miguel Littín expôs sua visão sobre os problemas do Chile e sobre a situação da resistência contra a ditadura chilena. Trata-se do *Informe de la delegación chilena*, uma explanação que passa por quatro pontos principais: 1. *Los cineastas, la Unidad Popular, el nuevo cine chileno*; 2. *La lucha de clases, el triunfo de la Unidad Popular, la conspiración fascista*; 3. *Chile hoy, bajo el régimen fascista* e 4. *Los artistas, los intelectuales, los cineastas tenemos un lugar de*

⁷¹ Mariano Mestman afirma que a formação do C-CAL foi a concretização de um projeto que ganhou força no evento de 1974 em Montreal e que já estava sendo discutida desde o encontro de Argel. No Canadá, o grupo apresentou-se como Asociación de Cineastas Latinoamericanos, emitindo uma nota assinada por diversos cineastas, incluindo Miguel Littín e Fernando Solanas, protagonistas do debate anteriormente referido. Cf. **Rehime, Cuadernos de la Red de Historia de los Medios**, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, año 03, n. 03, p. 65-79, verano 2013-2014

combate.⁷²

Sobre o primeiro ponto, o diretor contou como os cineastas chilenos apoiaram Salvador Allende desde as eleições até o golpe de Estado, enfrentando as adversidades criadas pela oposição das direitas chilenas, pelos EUA e pela estrutura precária do cinema nacional. O autor ressaltou as tentativas de produção e exibição de filmes nos aparelhos do Estado: *“Este periodo queda inscrito en la historia de las luchas chilenas como el más ejemplar, como el más positivo y revelador de lo que las masas pueden alcanzar por sobre la acción de ciertos dirigentes”* (p. 45). Ou seja, enfatiza-se o protagonismo dos movimentos sociais, em especial dos cineastas engajados, em detrimento do governo da UP.

Evitando detalhes, o texto sugere que as divisões das esquerdas e a falta de uma condução política coerente contribuíram para a queda da UP. Há certa autocrítica do diretor ao analisar a situação do cinema feito no período:

Las palabras “imperialismo”, “oligarquía”, “sedición”, pierden su significación y el consignismo se apodera de una parte de los medios de comunicación de la Unidad Popular, incluido el cine, al no poder dar respuesta concreta a las masas porque el problema esencial no es formal sino fundamentalmente político. No se trata de crear un lenguaje imaginativo para superar la situación, sino de ponerse al servicio de una línea política única del proceso revolucionario, línea política unificada que, como se sabe, no consiguió abrirse paso en un período histórico tan breve (p. 35)

Ao afirmar que o problema não era “formal”, o diretor enfatizou a necessidade de se desvincular de uma cultura “pequeno-burguesa”, que se preocupa somente com questões estéticas, se esquecendo do político. Segundo Miguel Littín, o problema da UP foi a falta de uma direção única que desse conta da diversidade das esquerdas no Chile. Ao invés de promover a “unidade” das esquerdas, a UP teria levado adiante a constituição de uma “democracia formal burguesa”, que se baseava no mito da “excepcionalidade chilena”.⁷³

⁷² Fragmentos del informe de la delegación chilena, presentado por Miguel Littin en el Encuentro de Cineastas Latinoamericanos. In: **Por un cine latinoamericano**: Encuentro de cineastas latinoamericanos en solidaridad con el pueblo y los cineastas de Chile. Caracas: Fondo Ed. Salvador de la Plaza, 1974, p. 31-52, Colección Cine Rocinante. As próximas referências, salvo exceção, referem-se a este texto.

⁷³ O mito da “excepcionalidade chilena” sustentou as posições das esquerdas gradualistas, que confiavam na tradição democrática, criada no séc. XIX. Tal crença na força das instituições democráticas orientou a proposta de uma revolução socialista sem romper com a ordem política vigente. No entanto, de acordo com o historiador Julio Pinto Vallejos (2005): *“Era por lo tanto una falacia plantear [...] que ‘Chile como un país excepcional, tenía que contar con una estrategia y una táctica propia’. Ni las ‘leyes objetivas’ de la lucha de clases, ni la mundialización de ella en la era*

A descrença do cineasta no processo político chileno vigente entre 1970 e 1973 também se explicita na referência que Miguel Littín fazia sobre o problema enfrentado pela Chile Films: “*hacer un cine revolucionario dentro del aparato de estado burgués, es decir, hacer un cine revolucionario en medio de una infraestructura cinematográfica burguesa*” (p. 33). Ou seja, da mesma forma que o diretor considerava um problema fazer um cinema revolucionário dentro da Chile Films, modelada pelos governos da DC no Chile, ele expressava sua descrença da proposta da UP de fazer a revolução socialista dentro de uma mesma estrutura democrática que vinha sendo ocupada por partidos “burgueses” e “reacionários”.

No segundo ponto do texto, o diretor fez uma leitura social e ideológica dos conflitos no Chile da UP, sendo enfático ao apontar o quanto o governo foi sobrepassado pelas organizações sociais: “*los trabajadores campesinos y estudiantes [...] mostraron que apoyado en ellos el gobierno popular podía realizar [...] el anhelo de la gran mayoría chilena de llegar al socialismo*” (p. 45). Littín, nesse sentido, fez um elogio do chamado Poder Popular, movimento apoiado pelas esquerdas radicais chilenas, visão selada na narrativa de *La tierra prometida*.

No terceiro item, que se referia à situação chilena em 1974, Miguel Littín destacou a repressão no país, as violações dos direitos humanos e a falta das liberdades políticas e culturais, qualificando a ditadura como “*barbarie nazi*” e “*brutalidad gorila*”.

Fechando o documento, o diretor, em nome da delegação chilena no encontro em Caracas, propôs as pautas para a luta política no exílio. A militância política foi evocada a cada parágrafo, reafirmando o novo compromisso: “*Los artistas, los intelectuales, los cineastas, tenemos un lugar de combate y lo estamos cumpliendo. Nuestro lugar es de esfuerzo, de sacrificio, y es nuestro deber asumirlo*” (p. 49).⁷⁴ O engajamento se daria

del imperialismo permitan hacerse ilusiones sobre una presunta excepcionalidad chilena, tesis por lo demás era más esperable de los sectores dominantes del país [...] que de los partidarios de la revolución” (p. 27-28).

⁷⁴ Os cineastas se agrupavam, segundo o documento, na *Frente de Cineastas Chilenas de la Resistencia*, sobre a qual não encontramos muitas informações. Sabe-se que a Cinemateca chilena de la resistencia, com sede em Havana, ficou a cargo de Pedro Chaskel e Gastón Ancelovici. Sobre esta instituição, Chaskel diz: “*otra herramienta política de resistencia, denuncia y protesta en contra de la dictadura. El punto de partida fue mientras realizábamos la edición de la ‘La Batalla de Chile’ y luego fue creciendo paulatinamente hasta transformarse en un centro de documentación del trabajo desarrollado por los cineastas chilenos en el exilio y que fue sumamente extenso*”. Cf. Simposio Internacional de Cine llega a su fin en la Universidad Santa María. **Universidad Técnica Federico Santa María**, Santiago de Chile, 24 octubre 2014. Disponível em: < <http://www.noticias.usm.cl/2014/10/24/simposio-internacional-de-cine-llega-a-su-fin-en-la-universidad-santa-maria/> >. Acesso em: 06 maio 2015.

na esfera internacional e, para unir as diferentes frações das esquerdas chilenas, afirmou que a causa comum era o fim da ditadura militar chilena (p. 50).

Como uma forma de articular a solidariedade à luta dos exilados chilenos, o documento propõe uma pauta de ação:

1º Que en cada país se realice una película para ser utilizada durante el año 1975, en la que se divulguen aspectos importantes de la resistencia chilena al fascismo.

2º Activar a todos los niveles la solidaridad con los compañeros cineastas chilenos en prisión. Hacer de esto una cuestión sistemática, que no cese hasta conseguir su libertad. Los nombres de los compañeros Guillermo Cahn, Marcelo Romo, Iván San Martín, Elsa Rudolphi, Francisco Morales, Hugo Medina, Enrique Berrios, Pedro Atías y Hugo Jaramillo, constituyen el más alto nivel de consecuencia revolucionaria alcanzada por el cine chileno.

3º Facilitar las condiciones, en cada país, para que los cineastas chilenos puedan realizar los filmes que la resistencia chilena precisa.

4º Que se realicen durante 1974 y 1975 semanas del cine latinoamericano, con el fin de reunir fondos destinados a la resistencia chilena (p. 51, grifos nossos).

Interessante atentar para o sentido auto-legitimador da expressão “resistência chilena”, que remete à experiência francesa durante a Segunda Guerra Mundial na luta contra o nazismo, sendo que Miguel Littín utilizou “fascismo” para definir a ditadura chilena. A pauta girava em torno da “exigência” de que os países solidários à causa chilena financiassem a realização de películas dos cineastas desse país que, por sua vez, tinham a “obrigação” de produzir os filmes que a “resistência chilena” precisasse. Os “deveres” de ambos os lados, países solidários e diretores chilenos, estavam na ordem do dia e se referiam ao engajamento na luta pela derrubada da ditadura de Pinochet. No entanto, esta pauta pareceu não nortear a ação dos cineastas exilados, devido às dificuldades próprias de cada um em seus respectivos contextos.⁷⁵ Conforme veremos nos próximos capítulos, o próprio Miguel Littín encontrou problemas em seu país de asilo, o México, após a realização de *Actas de Marusia*.

1.3 O processo de realização de *Actas de Marusia* no México

⁷⁵ Dentre os listados no documento como presos políticos, Guillermo Cahn (MIR, diretor), Marcelo Romo (ator), Hugo Medina (ator) saíram da prisão e continuaram suas carreiras artísticas: o primeiro no Chile e os demais, no exílio.

Actas de Marusia foi o primeiro filme que Miguel Littín dirigiu em seu exílio e o roteiro consistiu na adaptação do livro homônimo escrito por Patricio Manns. A película faz parte de um conjunto de filmes dirigidos por exilados chilenos que denunciaram os crimes da ditadura militar. Entre esses cineastas, distinguimos duas gerações. A primeira, composta por diretores da geração de Miguel Littín, iniciou suas filmagens na década de 1960 e, no exílio, lançou as películas *Diálogos de exiliados* (França, 1974), de Raúl Ruiz, *La batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas* (Cuba, França, Venezuela, 1975-1979), de Patricio Guzmán, e *Chove sobre Santiago (Il pleut sur Santiago)*, França, Bulgária, 1975), de Helvio Soto. A segunda começou a fazer cinema no Chile durante a UP e foi para o exílio, onde realizou obras como *Pinochet: fascista, asesino, traidor, agente del imperialismo* (Suécia, 1974), de Patricio Castilla; *Los puños frente al cañón* (RDA, 1975), de Gastón Ancelovici e Orlando Lübbert; e *La historia es nuestra y la hacen los pueblos* (RDA, 1975), de Álvaro Ramírez.

No Chile, os militares não estabeleceram um projeto para produção de cinema e muitos cineastas que permaneceram no país trabalharam na área da publicidade, o que resultou numa escassez de películas nacionais entre 1973 e 1980. Nesse período, a filmografia dos chilenos estava concentrada no exterior, onde o trabalho dos exilados foi intenso. Neste subcapítulo, trataremos do projeto de Miguel Littín de realizar seu primeiro filme no exílio, levando em consideração outras obras artísticas que trataram do mesmo tema: os massacres de trabalhadores na história do Chile.

1.3.1 O livro *Actas de Marusia* de Patricio Manns e as memórias dos massacres

Músico, ensaísta e poeta, Patricio Manns compôs álbuns musicais e escreveu livros sobre o movimento obreiro no Chile, como *Las grandes masacres* (1972) e *Breve síntesis del movimiento obrero* (1972). Com o golpe militar de 1973, o intelectual consegue asilo na embaixada da Venezuela e, graças a mediações diplomáticas, partiu para Cuba (ZERÁN CHELEC, 1991, p. 162). Na Ilha, participou junto a Leo Brower na composição da trilha musical do filme cubano *Cantata de Chile* (1975), de Humberto Solás, e concluiu o romance *Actas de Marusia*.⁷⁶ Trata-se de uma pesquisa iniciada no

⁷⁶ O livro *Actas de Marusia* foi publicado somente no Chile em 1993, pela Editorial Pluma y Pincel. Para maiores detalhes sobre a biografia de Patricio Manns, cf.: < <http://www.premioaltazor.cl/patricio->

governo de Salvador Allende, em 1972. Miguel Littín teve acesso a esses escritos em 1974, quando decide elaborar uma obra fílmica a partir deles.

O livro de Manns retratou a greve de mineiros da Oficina Salitrera Marusia, de propriedade inglesa, durante o declínio da exploração do salitre nos anos 1920 no norte do Chile. A morte do engenheiro da mina deu início a uma série de ataques e contra-ataques entre os trabalhadores e o Exército chileno, o qual defendia os interesses dos capitalistas. Líder dos mineiros, Gregorio Chasqui tentou organizar a resistência armada contra as investidas dos militares, apoiado pela companheira Selva Saavedra. “*Propongo que declaremos la guerra a muerte a los gringos*”, diz o personagem no início da obra (MANNNS, 1993, p. 23).

No entanto, a organização foi prejudicada pela direção do sindicato, representada por Domingo Soto, que buscava uma solução negociada com os militares e com os ingleses. O personagem, constantemente ridicularizado por sua “fraqueza” e por “erros” políticos, defendia a democracia chilena: “*nuestra única arma es la lucha legal en el marco de las instituciones democráticas*” (ibidem, p. 33). A falta de acordo entre os trabalhadores fez com que o movimento de resistência se enfraquecesse, facilitando a repressão militar.

A obra de Manns configura-se como leitura ficcionalizante da história para explicar a época de Salvador Allende, quando as esquerdas rupturistas e gradualistas entraram em conflito na condução do processo político. O livro evidenciou que a repressão dos militares contra as camadas populares chilenos era histórica, o que invalida os esforços dos gradualistas em dialogar com os uniformizados. Retomaremos esta discussão ao analisarmos o filme homônimo de Miguel Littín, que fez uma leitura política convergente.

No romance, Patricio Manns contextualiza historicamente a situação dos trabalhadores de Marusia, retratando as conturbadas crises do governo em primeiro plano. Entre 1924 e 1925, o presidente Arturo Alessandri foi deposto por Carlos Ibáñez, convulsionando politicamente o Chile (CORREA et al., 2001, p. 102). No norte do país, a exploração social decorrente do comércio do salitre fortaleceu a organização dos trabalhadores, em efervescência nesse período. Uma onda repressiva abateu-se sobre a

[manns/](#) >. Acesso em: 06 maio 2015. Para compreender a obra musical de Patricio Manns no Chile, Cf. GOMES, Caio de Souza. **“Quando um muro separa, uma ponte une”: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70)**. 2013. 230 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

região: o massacre de Marusia teria ocorrido, de acordo com o livro do chileno, em abril de 1925, ou seja, quatro anos depois do massacre de San Gregorio (1921) e meses antes da repressão em La Coruña (1925), ambos territórios da região dos Pampas chilenos (MANNNS, 1993, p. 143).

Na historiografia sobre a organização laboral no norte do Chile, há dúvidas em torno da existência dos combates em Marusia. Rolando Álvarez (2010) afirma que, nas fontes consultadas, não há menções ao evento:

De acuerdo al historiador Luis Vitale [...], en marzo de 1925 habría ocurrido una masacre obrera en la oficina salitrera de Marusia. Basada en una versión novelada de esta supuesta masacre escrita por el músico y escritor Patricio Manns (Actas de Marusia. Ed. Pluma y Pincel, 1992), Vitale describe con detalles los sucesos. Sin embargo, de acuerdo a los antecedentes que hemos investigado, que ha comprendido más de 7 periódicos, una serie de memorias de la época, el Archivo del Ministerio del Interior, trabajos históricos y novelescos sobre la época e inclusive la mencionada entrevista con Justo Zamora, testigo viviente de los sucesos de "Coruña", hemos llegado a la conclusión de que esta matanza en la oficina Marusia nunca existió (p. 27).

Nas fontes escritas e nas memórias sobre os massacres de trabalhadores, não há referências sobre os supostos acontecimentos de Marusia, de acordo com Rolando Álvarez. No entanto, existem outros registros históricos sobre o assunto que não foram discutidos pelo historiador.

No prefácio do livro *Actas de Marusia*, Patricio Manns lembra que o geógrafo Freddy Taberna Gallegos indagou-o sobre o massacre em Marusia. Segundo o geógrafo: “*Es un hito muy importante: por primera vez los trabajadores oponen la fuerza a los masacradores y se defienden con las armas en la mano*” (MANNNS, 1993, p. 09). O músico, politicamente engajado e identificado com as esquerdas rupturistas, interessou-se pelo ocorrido e iniciou uma pesquisa, cujo resultado foi transformado em romance, concluído no exílio. Comentando a falta de referências sobre Marusia, o autor asseverou:

Poquísimos, en Chile y en el exterior, conocían este episodio, probablemente el más sangriento y cruel de las luchas sociales de nuestro país. La prueba es que no se encuentran menciones anteriores a este libro, ni en textos especializados, ni en la prensa de la época, ni en folletos, panfletos, poemas o canciones. La única referencia que recuerdo está comprendida en uno de los films documentales de [Walter] Heynowsky y [Gerhard Scheumann] consagrados a Chile después del golpe militar de 1973. Ese film es posterior a este libro, pero este libro no fue conocido por los cineastas ni siquiera a través de una copia del original. Quien cita allí la masacre de "Marusia" es

un obrero entrevistado por los realizadores alemanes en el Norte Grande. Lo hace en una frase breve, aunque absolutamente trascendida de emoción y de fuego, lo que revela que se trataba de un sobreviviente que presenció los hechos (p. 09-10).

A longa citação se justifica pela menção que Patricio Manns faz à obra de Walter Heynowski e Gerhard Scheumann. Estes alemães realizaram uma série de documentários entre 1974 e 1985 sobre a repressão militar no Chile. O filme citado pelo músico é *Yo he sido, yo soy, yo seré* (RDA, 1974) e nele um sobrevivente do massacre de Marusia dá seu testemunho, registro feito antes do golpe militar de 1973 (Imagem 1). A menção ao documentário mostra que os exilados assistiam e debatiam os filmes que tratavam do drama chileno no exterior.

Imagem 1: Sobrevivente de Marusia dando seu testemunho aos alemães Walter Heynowski e Gerhard Scheumann em *Yo he sido, yo soy, yo seré* (RDA, 1974).

Patricio Manns, no prefácio de seu livro, faz referência também à entrevista feita com outros dois sobreviventes de Marusia. Um deles mostrou ao escritor as ruínas da mina e algumas fotografias que comprovariam a “*indesmentible veracidad*” do massacre: “*En color sepia, figuraban en ellas con indecible dureza e indesmentible veracidad, escenas del fusilamiento colectivo que cerró el episodio*” (MANNs, 1993, p. 10). As referências orais, visuais e audiovisuais sobre o massacre de Marusia podem ampliar o debate historiográfico, que nos parece restrito a fontes escritas às quais se refere Rolando Álvarez. A existência do massacre deveria ter, segundo entendemos, o beneplácito da hipótese no lugar da negação, como fez o historiador chileno.

No Chile, existe uma memória cultural que relembra os massacres ocorridos ao longo do século XX neste país. Esta tradição vinha desde o emblemático caso ocorrido na cidade portuária de Iquique, em dezembro de 1907. Em pleno auge da exploração do salitre, no norte do Chile, um número indefinido de mineiros foi assassinado (algumas fontes falam em 3.600 mortos) por militares chilenos enquanto organizavam uma greve na Escuela Santa María. Luis Emilio Recabarren, líder político e fundador do PCCh, fundou diversos grupos de teatro e imprensa que conservaram a memória de 1907 viva entre militantes políticos do país. O massacre em Iquique e o legado histórico de Recabarren serão mencionados na narrativa fílmica de *Actas de Marusia*.

No teatro, o tema dos massacres foi posto em cena por Isadora Aguirre em 1967, com a obra *Los que van quedando en el camino*. Nesta peça, reconstitui-se o massacre de Ranquil, acontecido no sul do Chile em 1934. As cantatas lançadas em discos por grupos da NCCh também rememoraram o tema: a *Cantata de Santa María de Iquique* (JL-08, 1970), interpretada pelo grupo Quilapayún, remete à matança de 1907. Na área do audiovisual, o tema da repressão aos mineiros da região do Pampa chileno foi abordado pelos documentários *Escuela Santa María de Iquique* (Claudio Sapiaín, 1969) e *Crónica del salitre* (Angelina Vázquez, 1971). Em Cuba, o cineasta Humberto Solás dirigiu o longa metragem *Cantata de Chile* (1975), que contou com a participação de Patricio Manns, que compôs as letras da trilha musical, e os atores Nelson Villagra e Shenda Román nos papéis principais, além da colaboração do Comité Chileno de Solidaridad con la Resistencia Antifascista, em Havana. O filme, marcadamente alegórico, reproduz o assassinato de mineiros em Iquique, fazendo paralelos com o drama chileno sob a ditadura pinochetista.

Vale lembrar que o tema dos massacres já havia sido abordado por Miguel Littín no teatro, quando escreveu a peça *Conflicto*, em co-autoria com Enrique Gajardo, em 1961. Além disso, o tema foi referenciado em algumas passagens de *Compañero Presidente* (1971) e colocado em destaque em *La tierra prometida* (1973).

Essa tradição cultural de representar a luta de classes chilena se expandiu para outros países, graças aos exilados e à solidariedade internacional após o golpe de Estado de 1973. Com a mesma disposição em retratar o passado chileno, Miguel Littín iniciou, em 1974, seu projeto fílmico com o apoio estatal mexicano.

1.3.2 As filmagens de *Actas de Marusia* no México

Miguel Littín apresentou seu projeto para o Banco Cinematográfico de México, dirigido então por Rodolfo Echeverría, irmão do presidente Luis Echeverría. Dessa instituição, o chileno recebeu todo o orçamento e infra-estrutura necessários para a concretização da película. Estima-se que seu filme custou cerca de 30 milhões de pesos, quantia considerada alta para os padrões mexicanos, visto que um filme como *Canoa* (1975), também produzido pelo Estado, tinha custado 5 milhões. Acreditamos que, para além do mérito que o projeto tinha ao receber o aval, a trajetória profissional do diretor no Chile, sua proximidade com esferas dos poderes chileno e mexicano, e sua posição “não-intervencionista” na realidade mexicana contribuíram para o aceite da empreitada.

Aberto às novas oportunidades surgidas no exílio, o chileno arriscou-se a realizar uma obra de grande orçamento, algo inédito em sua trajetória profissional, já que no Chile convivia com menos recursos para produção de suas películas. Na entrevista concedida para o *Cahiers du cinéma* em 1974, o diretor foi questionado sobre os filmes que tinham a intenção de atacar Hollywood, valendo-se, contudo, dos mesmos meios industriais de produção.⁷⁷ Diante de tal questionamento, o cineasta afirmou que o problema não eram os meios tradicionais de se fazer cinema, mas a intenção ideológica do diretor-autor: “Não é um *travelling* ou uma grua que muda o conteúdo de um filme. O que é fundamental é a clareza, a lucidez política do cineasta de seu discurso”.⁷⁸ Com isso, o diretor procura demonstrar que sua convicção política parecia inalterada mesmo trabalhando em uma indústria de cinema mais consolidada, como a mexicana.

No entanto, Miguel Littín demonstrou certo incômodo nessa nova fase. No encontro ocorrido em Caracas em 1974, o cineasta afirmou que um dos problemas do Chile na UP era “*hacer un cine revolucionario en medio de una infraestructura*

⁷⁷ Trata-se de um debate alimentado por cineastas e críticos de cinema nos anos 1970, principalmente em torno da produção fílmica de Constantin Costa-Gavras, diretor de filmes como *Z* (1968) e *Estado de sítio* (1972). Tais filmes buscaram maior público através de estratégias do gênero *thriller* político, como a exploração da tensão dramática, perseguições, certo maniqueísmo, e a “revelação” de grandes conspirações. Esse tipo de produção era questionada no meio cinematográfico pelo convencionalismo da forma fílmica. Muitos críticos defendiam que os “aparelhos ideológicos” de Hollywood não poderiam gerar filmes “revolucionários”, senão “burgueses”, o que explica a falta de legitimidade política imputada aos filmes de Costa-Gavras, por exemplo. Por outro lado, Jean-Patrick Lebel (1971) analisou a “irresponsabilidade ideológica” na obra do cineasta, apesar de reconhecer o esforço em combater a indústria hegemônica com seus próprios meios (p. 176-197).

⁷⁸ Culture populaire et lutte anti-impérialiste. Entretien avec Miguel Littín par Jean René Huleu, Pascal Kane et Ignacio Ramonet. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 251-252, p. 67, juil.-août 1974. Excerto no original: << Ce n’est pas un travelling ou une grue qui changent le contenu d’un film. Ce qui est fondamental, c’est la clarté, la lucidité politique du cinéaste et de son discours >>.

cinematográfica burguesa”. Ou seja, seu discurso foi diferente quando questionado pela revista francesa meses antes, conforme analisamos acima, o que demonstra dificuldades em lidar com o assunto.

Com o orçamento recebido pelo Banco Cinematográfico mexicano, a estatal Cooperación Nacional Cinematográfica de México (CONACINE) e o produtor chileno Arturo Feliu, também exilado no México, foi possível trazer para o elenco Gian Maria Volonté, nome célebre do cinema político e do gênero *western*. Deputado filiado ao Partido Comunista da Itália (PCI), Volonté atuou em filmes italianos como *Per un pugno di dollari* (Sergio Leone, 1964); *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (Elio Petri, 1970) e *La classe operaia va in paradiso* (Elio Petri, 1972). Em *Actas de Marusia*, Volonté interpretou Gregorio Chasqui, protagonista do enredo.

O compositor grego Mikis Theodorakis participou na elaboração da trilha musical. O músico era conhecido por ter trabalhado em filmes de Constantin Costa-Gavras, como *Z* (1968) e *Estado de sítio* (1972). A escolha dessas figuras do cinema político ocorreu pelo desejo manifesto de Miguel Littín em projetar internacionalmente o filme. A presença dessas figuras também interessava ao governo mexicano porque prestigiava a produção estatal no exterior.

Além do reconhecido ator italiano, o elenco do filme era formado por atores profissionais mexicanos, além de figurantes, oriundos de Santa Eulalia e Santo Domingo, em Chihuahua, lugares escolhidos para a filmagem pelo cineasta durante sua viagem pelo país: “*Después de recorrer casi todo el país encontré un lugar en Chihuahua con características geográficas y humanas similares al norte de Chile*” (apud PICK, 1988, p. 375).⁷⁹ Chama a atenção a ausência de atores e figurantes chilenos, visto que o exílio no México foi limitado e seria custoso trazer figurantes de países como França ou Suécia, onde chegaram mais exilados (poderíamos pensar também nas eventuais dificuldades de participação dos chilenos frente ao rígido sindicato de atores mexicanos). O resultado dessa presença dos mexicanos na *mise-en-scène* traz uma configuração étnica distinta dos chilenos. No entanto, tratava-se de um projeto fílmico que retrataria as condições de vida dos latino-americanos, que compartilhavam histórias comuns de exploração social e repressão militar.

A questão das identidades nacionais foi revista a partir do trabalho desenvolvido no exílio. No Chile, Miguel Littín estreitou laços com os cineastas latino-americanos

⁷⁹ O boletim de imprensa da CONACINE datado em 10 de março de 1975 expõe depoimentos de atores mexicanos elogiando o trabalho de Miguel Littín e seu compromisso político.

(principalmente cubanos e brasileiros) devido às participações nos festivais de cinema em 1967 e às constantes viagens internacionais. A realização do filme *La tierra prometida* concretizou a afinidade: a equipe técnica contou com um montador cubano (Nelson Rodríguez) e dois brasileiros: um ajudante de câmera, Wellington Moreira,⁸⁰ e o outro, fotógrafo, Affonso Beato. Este último trabalhou com Glauber Rocha em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), primeiro filme colorido do cineasta brasileiro, definido pelo diretor brasileiro como uma “ópera popular” (XAVIER, 2012, p. 264). Este filme, marcadamente alegórico em sua forma fílmica e em sua composição, inspirou, a nosso ver, a realização de *La tierra prometida*.⁸¹

Durante o ano de 1975, o projeto de *Actas de Marusia* chamou a atenção da imprensa mexicana devido à expectativa gerada em torno de Miguel Littín, já conhecido por causa do filme *El chacal de Nahueltoro* (1969). A CONACINE, produtora oficial de *Actas*, passou a emitir notas para serem divulgadas pela grande mídia. Entre os boletins de imprensa da companhia,⁸² encontramos notícias sobre o processo de seleção de atores, a chegada de Gian Maria Volonté e Mikis Theodorakis ao México em 1975 e as palavras do diretor sobre o projeto.⁸³

Nos documentos, os discursos sociais sobre *Actas de Marusia* que visavam sua legitimação eram recorrentes. Há um evidente esforço de Miguel Littín em realizar “interpretações autojustificadoras” do filme (RAMOS, 2002, p. 52), desde a época das filmagens, em 1975. Nota-se uma constante em relação a essas memórias: a defesa do Estado mexicano, que garantiu relativa liberdade criativa ao cineasta para que pudesse desenvolver seu projeto fílmico. A documentação da CONACINE foi um dos espaços que deu visibilidade à produção de Littín e criou certa expectativa em relação à sua

⁸⁰ Wellington Moreira foi um dos 70 exilados brasileiros que chegaram ao Chile em 1971, como exigência da VPR pelo sequestro do embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher, no Brasil. Alguns dos exilados trabalharam no CE, como Helvécio Ratton, Miguel Ângelo da Costa e o diretor Luiz Alberto Sanz. Este último chegou a realizar documentários na instituição: *No es hora de llorar* (1971, com Pedro Chaskel), *1º de mayo* (1971) e *Unos pocos caracoles* (1972) (SALINAS M.; STANGE M.; SALINAS R., 2008, p. 104).

⁸¹ Em entrevista a Del Valle Dávila (2012), o crítico José Román destaca a admiração de Miguel Littín por Glauber Rocha: “Littín se deslumbró entonces con Glauber Rocha. Absolutamente. Tanto es así que lo primero que hizo fue traer el camarógrafo de Rocha, Affonso Beato, para hacer *La tierra prometida*. Se deslumbró. El quería ser un Glauber Rocha. Toda esa grandilocuencia que le gusta a Littín tiene mucho de Rocha” (p. 560).

⁸² Os documentos se encontram no “expediente *Actas de Marusia* A-00938” do Centro de Documentación e Información da Cineteca Nacional de México.

⁸³ O boletim de 24 de fevereiro de 1975 anuncia a chegada de Gian Maria Volonté ao México, e o de 10 de julho de 1975, de Mikis Theodorakis. O boletim de imprensa de 5 de fevereiro de 1975 diz que Gian María Volonté foi o primeiro ator contratado para *Actas de Marusia*. O início das filmagens deu-se em 7 de março de 1975, com presença do governador de Chihuahua e um representante do Banco Cinematográfico de México.

finalização, além de ser um veículo de comunicação oficial que se valeu dos protagonistas da época para se legitimar socialmente. No boletim de imprensa de 24 de fevereiro de 1975, por exemplo, o ator Gian Maria Volonté afirmou ser contra a censura cinematográfica:

Siempre estoy por la libertad de expresión y en contra lo que es represión y censura. Sin embargo, el problema de la libertad de expresión no es un problema exclusivo del cine. Hay países donde la censura es más evidente que en otros. En Italia hay dos tipos de censura: la administrativa y la preventiva, pero en cualquier forma no es justificable.

Difícil avaliar se o discurso de Volonté se referia indiretamente ao México, cuja indústria cinematográfica era conhecida no exterior por estar presa ao corporativismo sindical e pela censura, uma das mais intolerantes da América Latina (NÚÑEZ, 2009, p. 57). Ao publicar a afirmação do ator em um documento oficial, evidencia-se a intenção da CONACINE em desarmar qualquer crítica ou acusação de censura.⁸⁴ Vimos anteriormente que Miguel Littín defendeu o governo mexicano, evitando expor os problemas políticos do México e elogiando a atuação dos Echeverría, Luis (presidente) e Rodolfo (diretor do Banco Cinematográfico), na condução do cinema nacional.

A estratégia do governo mexicano em dar visibilidade à sua "apertura democrática" encontrou em Miguel Littín e Gian Maria Volonté seus "legítimos" porta-vozes. Outros protagonistas privilegiados também expuseram seus argumentos em favor do governo, como o representante do Banco Cinematográfico de México Salvador Robles, que afirma no boletim de imprensa da CONACINE de 07 de março de 1975: "*Tengo confianza y esperanzas fundamentales en este proyecto fílmico porque el buen cine requiere de libertad y talento, 'Actas de Marusia' cuenta con ello*". Percebe-se a ênfase do político na "liberdade", oferecida pela estrutura industrial de cinema no México, e no "talento", remetendo-se ao cineasta.

Nas entrevistas de Miguel Littín publicadas nos documentos, o cineasta demonstrou preocupação em atribuir significado político e social à obra, conforme o boletim de 05 de fevereiro de 1975, um mês antes das filmagens:

"Actas de Marusia" trata de un tema concretamente relacionado con la lucha del llamado "tercer mundo" por conservar la primacía sobre la explotación de sus riquezas naturales, en contra de los intereses creados por el "Imperialismo", mediante la formación e instalación

⁸⁴ No boletim de imprensa de 7 de março de 1975, o ator italiano afirma: " [...] quiero dar gracias a México por haber permitido a Littín realizar este film sobre Chile". Tal afirma colabora para legitimação do governo mexicano frente aos detratores de Luis Echeverría.

de empresas transnacionales en este “Tercer Mundo” que ha sido invadido material y económicamente.

Em 29 de maio de 1975, ao término das filmagens, o diretor reafirmou essa preocupação. Segundo Littín:

[...] ‘Actas de Marusia’ representa la posibilidad de expresar y decir al mundo lo que le ha ocurrido y le sigue ocurriendo al pueblo de Chile. Así como la de proyectar la imagen viva del fascismo y el imperialismo. Denuncias que están latentes. Es tiempo de demostrar a los pueblos del llamado Tercer Mundo lo que es vivir el fascismo y el imperialismo en carne propia.

Tal afirmação mostra o sentido anti-imperialista e “antifascista” do projeto. Em seus discursos, há ênfase na exploração econômica da Inglaterra e dos EUA, países que extraíam as riquezas naturais chilenas e interferiam na política nacional desde o século XIX. Essa situação de subordinação seria uma “constante histórica”, segundo o cineasta,⁸⁵ mostrando que a história “caracteriza-se mais pelos aspectos que não mudaram [...] do que pelos que se transformaram” (RAMOS, 2002, p. 74). A imobilidade histórica seria representada por meio da intervenção imperialista no Chile e a cumplicidade das Forças Armadas chilenas na repressão aos trabalhadores.

Os cartazes de divulgação do filme procuram evidenciar o tema da repressão militar, em alusão à ditadura de Augusto Pinochet (Imagens 2, 3, 4 e 5). Vemos que os cartazes indicam a dimensão repressiva presente no filme, com ênfase na vitimização das “massas”. No primeiro cartaz (Imagem 2), temos um pelotão de fuzilamento se preparando para os tiros contra homens encostados à parede. A frase “*REPRESIÓN: la más brutal jamás filmada!*”, em tom de sensacionalismo, procura chamar a atenção do espectador para a obra. O segundo cartaz (Imagem 3) coloca em primeiro plano alguns corpos ensanguentados, o que destaca o nível de violência que o filme quer expor. O fundo negro enfatiza o tom negativo desse confronto, em prejuízo dos trabalhadores do salitre.

O cartaz divulgado na Polônia (Imagem 4) mostra um militar demonizado cavalgando em meio a ruínas, como uma espécie de cavaleiro do apocalipse. Finalmente, o cartaz da Itália (Imagem 5) enfatiza a luta entre os militares e os mineiros de Marusia, pelos seus contornos. Tais conflitos, representados nos cartazes, fazem menção ao enredo do filme, mas também podem ser lidos como alusão à situação repressiva no Chile pós-1973.

⁸⁵ ... avec Miguel Littín. *Écran*, Paris, n. 63, p. 10-11, 1977.

Imagem 2: Cartaz de divulgação em espanhol, com a frase: “*REPRESIÓN: la más brutal jamás filmada!*”.

Imagem 3: Cartaz mexicano.

Imagem 4: Cartaz polonês.

Imagem 5: Cartaz italiano.

Os cartazes chamam a atenção ainda para outros dois outros detalhes. O primeiro é a distribuição da obra na América e na Europa. A empreitada esteve a cargo da estatal PelMex (Películas Mexicanas), o que explicita o amplo benefício que Miguel Littín recebeu dos órgãos públicos mexicanos, contando não só com a produção, mas também com a distribuição de seu filme. O segundo detalhe é o destaque ao ator italiano Gian Maria Volonté, tanto na reprodução de seu rosto (Imagens 2 e 5) como na impressão de seu nome nos quatro cartazes. Com esses artifícios, o filme buscava obter maior visibilidade ao lançar mão do prestígio do ator junto ao público de cinema político, principalmente.

Na tentativa de explicar o que acontecia no Chile na década de 1970, Miguel Littín optou por fazer um recuo histórico em sua narrativa fílmica, ao invés de retratar diretamente o golpe militar, algo considerado por ele como “oportunista”:

Creo, en forma personal, que es necesario tomar distancias para analizar mejor. Pensaba que una película sobre el golpe militar podía caer fácilmente en lo anecdótico; en cambio si tomaba un episodio de la lucha de clases de Chile y del Continente, me era posible llegar más a lo conceptual, que era lo que me interesaba, y por otra parte creo que, desde cierto punto de vista, hacer una película sobre el golpe militar, sobre el cual la prensa mundial ha informado en forma abundante, era un poco oportunista y por ello consideraba mucho más honesto y más coherente seguir este camino de reconstitución de la memoria rota.⁸⁶

No que se refere à condição de exilado, o cineasta evitou falar de um “cinema de exílio”, preferindo chamar seu projeto de “cinema de resistência”. De acordo com o boletim de imprensa de 29 de maio de 1975, “[...] ‘Actas de Marusia’ es la primera respuesta cinematográfica a los acontecimientos suscitados en Chile. Mas eso no quiere decir que sea un cine hecho en el exilio. No, [...] es un cine de la resistencia que lucha por la libertad de un pueblo”. Em citação anterior, o diretor havia afirmado que sua luta política fazia parte da luta do Terceiro Mundo, e que, enquanto cineasta latino-americano engajado, não se via apenas como um exilado mas como um militante em prol da “libertação” dos países pobres frente ao “imperialismo” norte-americano. Nesse sentido, Littín considerava que “libertar” o Chile da ditadura “fascista” fazia parte de uma luta regional, e não apenas nacional. Dessa forma, justificava o fato de ter dirigido uma película sobre o Chile utilizando a estrutura cinematográfica e o perfil étnico do mexicano, ou seja, queria que a luta fosse em termos mais amplos.

⁸⁶ LITTÍN apud GUREZPE. Agustín, Littín afirma que perdió en Cannes por un voto. **Excelsior**, México D.F., p. C-1, 18 junio 1976.

Nos discursos do cineasta, a ditadura de Augusto Pinochet era definida como “fascista”, termo comum entre diversos exilados chilenos.⁸⁷ Algumas obras fílmicas reforçaram tal representação, como *Pinochet: fascista, asesino, traidor, agente del imperialismo* (Sergio Castilla, 1974, Suécia) e *Color contra el fascismo* (Leonardo Céspedes, 1978, Suécia). A mesma visão fascistizante da ditadura chilena foi compartilhada pelos cubanos, como, por exemplo, no documentário de Santiago Álvarez *El tigre salto y mató, pero morirá... morirá* (1975), que estabeleceu paralelos entre os militares chilenos e os nazistas alemães.

Para finalizar este capítulo, ressaltamos que o boletim de imprensa da CONACINE de 07 de abril de 1975 destaca-se por destoar do caráter informativo dos demais documentos. O título do texto explicita o tom provocador: “*“Actas de Marusia’ bajo el polvo. PATÉTICAS Y DEPRIMENTES ESCENAS FILMADAS POR MIGUEL LITTIN EN DESOLADO Y ARIDO ESCENARIO”*”. O texto faz referência à simulação dos fortes ventos em tomadas externas do filme que foram causados por uma “*avioneta traída ex-profeso*”. O autor não identificado é sarcástico em seu comentário: “*La dramática escena se hace más patética y demoledora a causa de fuertes ventos [...] El viento levanta el polvo de los áridos parajes y cubre cuanto encuentra. Los rostros de actores, extras, técnicos y curiosos aparecen polvorientos y cenizos*”.

O tom de deboche do texto deve-se ao fato de, no filme, o diretor tentar reproduzir o ambiente desértico do norte do Chile no México.⁸⁸ Este documento evidencia que existiam leituras críticas sobre o trabalho de Miguel Littín que causavam tensões no meio cinematográfico mexicano, antes mesmo do lançamento de *Actas de Marusia*.

⁸⁷ De acordo com o cineasta, no boletim de 07 de março de 1975: “[*Actas de Marusia*] es un filme anti-fascista relacionado directamente con lo que ocurre en Chile.”.

⁸⁸ Apesar de não identificarmos o autor do texto, não poderíamos descartar a hipótese de ser o crítico de cinema Jorge Ayala Blanco, conhecido por sua verve polemista. Em um texto disponível nos arquivos da Cineteca Nacional de México, do qual não encontramos o ano de publicação, o autor escreveu uma crítica sobre *Actas de Marusia* desqualificando a película, cujo título é: “*Masacrofilia. La retórica de la masacre; la folclorización del sufrimiento*”. Valeu-se de expressões jocosas para desqualificar a película, como “*patética coreografía de figuras y paisajes áridos*”, “*grotesco travelling*” e “*la lamentable película de Littín*”.

2 ACTAS DE MARUSIA: REPRESENTAÇÕES POLÍTICAS NO EXÍLIO DOS CHILENOS

No projeto fílmico de Miguel Littín em 1975, *Actas de Marusia* foi concebido para ser uma grande produção cinematográfica. A presença de nomes conhecidos internacionalmente como Gian Maria Volonté e Mikis Theodorakis, a estrutura oficial de produção e distribuição do filme, e as posteriores premiações deram ampla visibilidade às causas anti-imperialista e “antifascista”, defendidas pelo cineasta chileno.

O filme, nossa fonte privilegiada deste capítulo, será analisado com o objetivo de mostrar, por meio de sua narrativa, as questões estéticas e políticas relacionadas aos dilemas do período de realização. Embora as questões políticas tenham sido pouco exploradas nos discursos públicos de Miguel Littín, temas como a derrota das esquerdas na UP, o caráter historicamente autoritário dos militares chilenos e a legitimidade da violência estão presentes nas entrelinhas do discurso audiovisual. A leitura fílmica da luta política dos chilenos compõe a trama de *Actas de Marusia*, a nosso ver.

Ambientada no auge da exploração do salitre no norte do Chile a princípios do século XX, a trama exhibe o impasse dos trabalhadores em definir um sistema de defesa contra a violência dos militares. A narrativa fílmica foi estruturada em seis blocos narrativos, cada uma delas delimitada esteticamente pelo clareamento da imagem (*fade-in*) no início e o escurecimento da tela (*fade-out*), constituindo molduras. Descrevemos brevemente cada bloco, levando em conta seu potencial dramático dentro da narrativa.

No “Prefácio”, observa-se o protagonista do filme, Gregorio Chasqui, ao lado de Margarita em momento de intimidade. O mineiro desperta de um pesadelo e é consolado pela amada. Ele profere um monólogo no plano sonoro em *off* enquanto vemos o casal beijar-se. A cena encerra-se com a frase: “... *para adivinar el camino por donde avanzaré*”. Neste primeiro bloco narrativo, a angústia de Gregorio transparece em seu discurso ao questionar-se sobre o “melhor caminho”.

“Apresentação”, título atribuído ao segundo bloco narrativo, traz a origem dos conflitos entre militares e trabalhadores na mina salitreira Marusia Company. O trabalhador Rufino Peralta é acusado de ter assassinado o engenheiro e é executado. Vingando a morte do companheiro, Sebastián degola um militar e também é condenado à morte. Para frear o avanço da violência, o líder sindical Domingo Soto conclama um

paro de advertência, ação questionada por Gregorio Chasqui. Este propõe à jovem Rosa que o ajude a organizar uma resistência armada. Como resposta à paralisação dos trabalhadores, o administrador da mina chama um reforço militar de Iquique, liderado pelos tenentes Argandoña, Weber e Gaínza.

Em meio à onda inicial de violência, os trabalhadores seguem as estratégias de Domingo Soto, considerado por eles uma autoridade política. O líder sindical defende o caminho do diálogo com as autoridades e demonstra respeito às instituições democráticas. Por sua vez, Gregorio Chasqui planeja uma estratégia de defesa armada, porém Soto não aprova. Enquanto não há consenso entre os mineiros, o administrador da mina os julga e dá ordens de execução aos policiais.

O terceiro bloco, “Repressões e resistências”, é marcado por longas sequências de execuções dos trabalhadores, lideradas pelo tenente Weber. A violência atinge altos níveis nas cenas da tortura dos mineiros, na morte de Weber com dinamites e no assassinato do tenente Argandoña pelo golpe de picareta de um mineiro enfurecido. Neste bloco, o administrador da mina busca conter em vão a crescente violência militar dos tenentes. Os militares sequestram e torturam Domingo Soto, expondo sua fraqueza. Gregorio tenta ampliar sua influência política junto aos pobres, mas não consegue se impor como líder.

A fraqueza política de Gregorio é evidente na ação espontânea de Crisculo Medio Juan, um dos trabalhadores de Marusia: ele se suicida com dinamites que também atingem soldados, colocando fim à onda de execuções. Outra ação que escapa ao controle dos líderes do movimento é o assassinato do tenente Argandoña pelo mineiro, porém a situação se acalma devido à fuga dos militares. A falta de uma liderança faz com que os trabalhadores da mina se precipitem em ações individuais. Domingo Soto é salvo dos porões da tortura.

No bloco “A preparação para a guerra”, os desentendimentos entre Gregorio Chasqui e Domingo Soto continuam. A principal discussão é sobre a melhor forma de conter o avanço militar. Um novo batalhão se direciona para Marusia com o objetivo de aniquilar o movimento. Os militares dessa vez são comandados pelo capitão Troncoso, cujo semblante se assemelha ao de Augusto Pinochet. No caminho, os uniformizados são surpreendidos pelas jovens marusianas lideradas por Rosa, que deitam na linha férrea para impedir a ida dos uniformizados a Marusia. Elas foram executadas.

Os ingleses residentes na cidadela fogem da mina, após a negociação entre Domingo Soto e os militares. Por ter influência política sobre os marusianos, Soto

preferiu o diálogo com o inimigo. Ao contrário, Gregorio segue defendendo um caminho armado, não encontrando respaldo nos companheiros. Uma vez que todos seguiam a via do diálogo, Chasqui sentenciava: negociar com os militares é o meio mais rápido para a morte. A fala do protagonista o torna um tanto profético, visto que o massacre era iminente. Finalizando o bloco, a professora Luisa decide permanecer junto aos pobres ao invés de partir com os ingleses, com os quais convivia socialmente.

O quinto bloco, “O último confronto”, mostra a vitória dos militares sobre os mineiros. No início, vemos Gregorio e a professora Luisa compartilharem memórias sobre a matança em Iquique, ocorrida no ano de 1907. No *flashback*, sabemos que a amada de Gregorio, Margarita, é assassinada nessa ocasião. A cena sobre Iquique se coloca, em certa medida, como um prenúncio do desastre que se abaterá sobre os marusianos, mas é também uma alusão à “constante histórica” de repressão sobre os pobres.

Durante os bombardeios sofridos pelos militares, alguns trabalhadores armados tentam resistir com fuzis e dinamites. Num momento de reelaboração estratégica, Gregorio traça um plano: Domingo Soto deveria ir a outras minas da região e informar sobre o que ocorreu em Marusia, com base no diário escrito pelo protagonista. Este último busca refúgio no teatro da cidadela, onde estava a maior parte da dinamite, mas acaba sendo preso e torturado.

Em “Epílogo”, resumido em dois planos-sequência, Gregorio Chasqui é assassinado, Luisa é rendida junto com as crianças, e os trabalhadores de Marusia, executados. Os militares vencem, mas o capitão Troncoso promete perseguir Domingo Soto, que consegue escapar acompanhado de dois homens armados. No plano sonoro, as últimas palavras de Gregorio aos fugitivos são repetidas, como “palavras de ordem” sugerindo rearticulação da resistência contra os militares. Término do enredo fílmico.

Procuraremos analisar, a seguir, os significados dos confrontos que aparecem na tela e as ambíguas representações dos personagens individuais e coletivos. Partimos da hipótese de que o filme propõe uma leitura alegórica da derrota da UP em 1973, no Chile. Voltar ao passado, nesse sentido, significaria indicar a origem de certas estruturas históricas com as quais as esquerdas daquele momento histórico não conseguiram romper.

2.1 Representações dos “oprimidos”: movimentos de massas e a questão dos líderes

As “massas” constituem personagens relevantes em *Actas de Marusia*. A presença do coletivo no filme marca a aspiração de Miguel Littín em inseri-lo em certa tradição do cinema engajado do século XX. Essa tradição remete aos filmes de Serguei Eisenstein, como *A greve* (*Stachka*, URSS, 1925), *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, URSS, 1925) e *Outubro* (*Oktyabr*, URSS, 1928), e a filmes da segunda metade do século XX, como *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés e Grupo Ukamau, Bolívia, 1971), *La Patagonia rebelde* (Hector Oliveira, Argentina, 1974) e *Cantata de Chile* (Humberto Solás, Chile, Cuba, 1975). Tratam-se de películas que colocam em primeiro plano o “povo” como protagonista da história, em construções audiovisuais ideologicamente alinhadas com as esquerdas e, no caso de *La Patagonia rebelde*, com o anarquismo.

Em *Actas de Marusia*, os figurantes que realizam o que chamamos de “movimentos de massas” são moradores das cidades em torno de Santa Eulalia e Santo Domingo, locais das filmagens, e atores mexicanos. Trata-se de uma estratégia presente na filmografia de Miguel Littín, de combinar não-atores com profissionais, remetendo a uma prática de cineastas do chamado Neorealismo italiano.⁸⁹ A utilização de atores mexicanos para representar um episódio do passado chileno mostra certa predisposição do diretor em pensar uma identidade latino-americana, como foi dito anteriormente. Na narrativa fílmica, identificamos cinco grupos que constituem personagens coletivos: as mulheres dos mineiros, as crianças, os trabalhadores, os militares e os “imperialistas” ingleses. Privilegiaremos os três primeiros grupos, que consideramos por hora os mais importantes.⁹⁰

⁸⁹ Mariarosaria Fabris (1996) afirma que: “No após-guerra, o uso de atores não profissionais foi uma prática bastante circunscrita - às vezes, ditada por razões econômicas; outras, adotada na busca de determinados resultados estéticos -, mas muito alardeada, principalmente fora da Itália, a ponto de se transformar num dos aspectos míticos do neo-realismo” (p. 82). Acreditamos que Miguel Littín tenha aderido a esse “aspecto mítico” para dar legitimidade à representação da realidade chilena e, posteriormente ao golpe de 1973, da América Latina. Vale ressaltar a reconhecida admiração do cineasta pelo cinema italiano do pós-guerra quando listou nomes como Luchino Visconti, Francesco Rosi, Federico Fellini, Roberto Rossellini, além de filmes como *Mãos sobre a cidade* (*Le mani sulla città*, Francesco Rosi, 1963) e *Rocco e seus irmãos* (*Rocco i suoi fratelli*, Luchino Visconti, 1960). Cf. Entrevista a Miguel Littín por F. Martínez, S. Salinas y H. Soto. **Primer Plano**, Santiago de Chile, vol. I, n. 02, p. 15, otoño 1972.

⁹⁰ Nos filmes dirigidos por Miguel Littín até 1976, percebemos a presença dos personagens coletivos, sejam elas crianças (*Por la tierra ajena*, *Actas de Marusia*), repórteres (*El chacal de Nahueltoro*), militares (*El chacal de Nahueltoro*, *Compañero presidente* e *La tierra prometida*) ou o “povo”, isto é,

O primeiro grupo que aparece com relevância é o das mulheres. Na abertura de “Apresentação”, um grupo feminino encontra um cadáver na praça de Marusia. A jovem Rosa abre os argumentos, dizendo: “*Ya está borracho el mister otra vez*”. Um travelling para a direita acompanha uma personagem que pergunta “*¿está muerto?*” ao ouvido da outra, alinhadas horizontalmente. No centro do grupo, Rosa transforma a pergunta em afirmação, repetida pelas demais. Ao final das repetições, todas se afastam do corpo e a câmera também, exibindo a paisagem vazia com o corpo dividindo o espaço com o título do filme. A horizontalidade marca a união das mulheres, e Rosa ao centro é um ponto de referência nesta primeira representação das “massas” no filme.

Ao longo da narrativa, Rosa atua como uma personagem jovem, séria e disposta a intervir nas situações nas quais os homens hesitam em tomar decisões. Durante o enterro dos primeiros mineiros assassinados, ela é orientada por Gregorio com instruções que o espectador não escuta. O zoom nos dois conversando sugere uma aproximação entre eles. A partir de então, Rosa passa liderar as ações femininas, demonstrando seu “ímpeto revolucionário”.

Ainda no bloco “Apresentação”, as mulheres planejam a resistência aos militares enquanto lavam roupas. Elas repetem entre si uma série de perguntas e respostas formando ondas sonoras, acompanhadas pela câmera em *travellings*. Rosa inicia: “*Mañana tendremos los militares aquí*”. As outras repetem a frase, seguida de: “*¿Qué tendremos que hacer?*”, “*Nos matarán a todos como a perros*” e “*Otra vez*”. Rosa responde: “*Sí, otra vez*”. Elas perguntam, repetindo: “*¿Qué tendremos que hacer?*”; e a jovem responde: “*Esta noche, al teatro, deben llegar de una en una por la puerta del fondo. Las que no puedan ir deberán juntar agua, juntar comida, y juntar fósforos [...] Para encender la dinamita*”. A repetição da última frase evidencia a adesão das mulheres aos planos de defesa elaborados por Gregorio. Mais uma vez, Rosa coloca-se como a líder das mulheres, que acatam suas propostas.

Há uma ação feminina que não passa pela autoridade de Rosa. Em meio às execuções de mineiros em “Repressões e resistências”, Weber “suportou” as viúvas “cacarejando” contra ele, ou seja, elas estavam insinuando que os militares eram “galinhas” naquele contexto.⁹¹ Na cultura popular chilena, o gesto reveste-se de um significado próprio. É comum, no jargão machista, o homem considerar-se um galo,

os pobres (na filmografia, em geral).

⁹¹ Vale ressaltar que estes planos das mulheres de Marusia trazem à memória os sons onipresentes dos gritos de protestos das árabes argelinas no filme *A batalha de Argel* (*La bataille d'Alger*, Argélia, Itália, 1966), de Gillo Pontecorvo. Agradecemos ao prof. dr. Marcos Napolitano pela sugestão.

conquistador, valente, com todas as qualidades vistas como positivas nesta ave. Assim sendo, chamar o machista de “galinha” significa invocar a imagem contrária, ou seja, a de um fraco, derrotado e covarde.⁹²

No filme, Rosa coordenou mais duas ações das mulheres. A primeira foi o assalto aos tropeiros. Diante do impasse na negociação dos homens com Gregorio, Rosa manda as mulheres esvaziarem os cestos de comida dos vendedores e dá instruções de como armazenar mantimentos. Na última intervenção, Rosa leva um grupo de jovens aos trilhos do trem para impedir a vinda do capitão Troncoso e seus subordinados. A proposta veio durante novo impasse entre os homens na mesa de debates. Nos trilhos, elas foram assassinadas pelos militares. Incisiva e consciente dos limites de sua postura radical, Rosa, junto às suas companheiras, intervêm nas negociações dos homens, entregando-se ao martírio.

Com a morte de Rosa, a professora Luisa passa a se destacar no enredo. Igualmente jovem, Luisa é religiosa, quase uma freira, e aparece no filme como a protetora das crianças pobres em Marusia.⁹³ Ela surge em cena com os pequenos na escola e juntos assistem ao assassinato de Rufino.

Na escola, a professora ensina aspectos da cultura tradicional do Chile aos filhos dos trabalhadores. Lê com os menores um trecho de *La Araucana* (1569), epopeia do espanhol Alonso de Ercilla: “*Chile, fértil provincia y señalada / en la región antártica famosa / de remotas naciones respetada / por fuerte, principal y poderosa*”.⁹⁴ A cena da

⁹² A referência à *galinha* nesta cena é revestida de ambiguidades machistas, pois é usada como algo pejorativo aos homens, mas próprio às mulheres. A cultura popular do Chile é permeada por essa referência. O grupo chileno Cucumén lançou em 1969 um álbum de *cueca* (música tradicional do país) chamado *El gallo y la gallina - ¡Cuecas!* (EMI Odeon), fazendo a relação entre as aves e a forma de dançar do casal. Importante folclorista, Violeta Parra defendeu esta associação quando comentou: “*La gallina representa a la mujer y que es el personaje, también de primer orden, pero el personaje sufrido, el que resiste todas las consecuencias de este gavilán con garras y con malos sentimientos [el hombre que hace la mujer sufrir], que también sería el poder, como dijiste tú, y el capitalismo, el poderoso*”. Cf: **Violeta Parra en Radio Universidad de Concepción**, s/d. Disponível em: < <http://www.violetaparra.cl/sitio/archives/51> >. Acesso em: 06 maio 2015. Agradecemos a Felipe Solís por esclarecer essas referências culturais, distantes do público brasileiro.

⁹³ A criança é personagem cara ao cinema engajado na América Latina a partir dos anos 1950. Na dificuldade de estabelecer um panorama correto e na limitação deste trabalho, mencionamos alguns filmes em que os menores aparecem em narrativas que fazem denúncias sociais: *Los olvidados* (México, 1950) de Luis Buñuel, *Rio 40 graus* (Brasil, 1956) de Nelson Pereira dos Santos, *Tiré Dié* (Argentina, 1958-1960) de Fernando Birri e alunos da escola de cinema de Santa Fé e *Revolución* (Bolívia, 1963), de Jorge Sanjinés e Grupo Ukamau. No Chile, *En la tierra ajena* (1965) e *El chacal de Nautloro* (1969) de Miguel Littín, *Largo Viaje* (1967) de Patricio Kaulen e *Valparaíso, mi amor* (1968) de Aldo Francia são exemplos do interesse em torno dos menores.

⁹⁴ O poema épico elogia a resistência indígena frente aos colonizadores, ainda que estes sejam valorizados. Alguns dos protagonistas da obra são referências da cultura chilena, como os nomes dos caciques Lautaro e Caupolicán e do espanhol Pedro de Valdivia. Lautaro e Pedro de Valdivia são cidades chilenas, enquanto Caupolicán é o nome do teatro de Santiago, espaço de importantes eventos

aula exibe uma forma de “aculturação” dos alunos porque aprendem um tipo de cultura na qual não aparece a luta de classes. Ao lado da lousa, vemos um cartaz escrito: “*DIOS / PATRIA / BANDERA*”, símbolos contestados ao longo do filme. O primeiro, em referência à religião, remete ao padre de Marusia, que apoiou os militares e os ingleses. O segundo, “pátria”, foi valor defendido pelos uniformizados, defensores da ordem estabelecida. Enfim, a bandeira sempre hasteada ao lado dos militares sugere o patriotismo das Forças Armadas. Dessa forma, a professora aparece identificada com os ingleses e os militares, ao ensinar valores de uma cultura conservadora.

No entanto, diante da ordem militar de retirada dos ingleses da mina, Luisa decide permanecer em Marusia, o que significou uma mudança de postura da personagem. A câmera adere ao seu ponto de vista quando assiste de forma distanciada os estrangeiros subindo desesperadamente no vagão. Com a decisão da personagem em permanecer ao lado dos pobres, o espectador deixa de vê-la como uma personagem distante para compartilhar a visão e as memórias dela.

Após a decisão de permanecer na mina, Luisa encontra Gregorio e os dois relembram os trágicos eventos de Iquique. Uma série de imagens da repressão em *flashback* aparece na tela, alternada com a do casal caminhando por Marusia. Porém, as memórias foram trazidas pelo narrador atuando como um terceiro ponto de vista. A participação do enunciador neste momento é importante para delimitarmos o papel desses dois personagens, que serão os últimos a resistirem aos militares.

No momento do bombardeio de Marusia, Luisa se joga sobre as crianças para protegê-las dos escombros da escola. Em seguida, não permite que os militares se aproximem dos menores. Fechando a sua participação no filme em “Epílogo”, a professora aparece como defensora das crianças. Assim como Rosa estava à frente das mulheres de Marusia, Luisa protege as crianças, que sugere ser o “futuro da nação”. Rosa e a professora Luisa aparecem como personagens femininas complementares: na morte da primeira, que levou as mulheres para o martírio, a segunda assume o papel de resguardar a nova geração.

Além das mulheres e das crianças, o terceiro personagem coletivo que destacamos é composto pelos trabalhadores de Marusia. Na primeira aparição dos homens no bloco “Apresentação”, eles estão quebrando as pedras de salitre: a cena da “massa” compacta e os braços levantando marretas que golpeiam minérios remetem à

políticos e culturais desde os anos 1930. Em *Cantata de Chile* (Humberto Solás, Cuba, 1975), há um esforço da narrativa de incluir alegoricamente uma dramatização da epopeia.

imagem de escravos, presos à terra. A câmera, lentamente, exhibe o coletivo em seu movimento repetitivo representando a “força produtiva”, segundo o materialismo histórico: ela surge na tela “presa” pela exploração, no caso, violenta, da economia capitalista.

Desde esta primeira aparição das “massas” trabalhadoras, há um destaque para Gregorio Chasqui, que tenta afirmar-se como uma referência política ao longo do filme. Ao mesmo tempo em que é identificado com certo destaque nos enquadramentos, Gregorio faz parte da multidão, o que colabora para a construção da identidade do personagem como um trabalhador.

Na paralisação convocada por Domingo Soto, os trabalhadores ocupam a praça em frente à administração. Os mineiros permanecem em silêncio, sem punhos para o alto nem faixas, ou seja, sem os signos visuais que compõem a iconografia tradicional de uma greve. Nessa parte da narrativa, os manifestantes não reivindicavam melhores salários, melhores condições de vida, estabilidade e proteção trabalhistas, que foram as grandes causas nas greves do norte do Chile do final do século XIX e início do XX (CORREA et al., 2001, p. 57). Foi somente a partir da atuação de Gregorio, em outra passagem do filme, que surge a proposta de ampliação da greve com uma perspectiva social e política.

Por essa perspectiva, o anarquismo e o anarcossindicalismo, movimentos importantes para a organização dos trabalhadores na América Latina no período, estão ausentes no filme *Actas de Marusia*. A narrativa não ressalta a filiação ideológica de seus personagens, ainda que a aparição do personagem Luis Emilio Recabarren explicando o socialismo possa indicar que Gregorio seja da mesma corrente.

A ocupação da praça pelos mineiros ocorre de maneira pacífica e é conduzida pelo líder sindical. O mesmo comportamento do coletivo é observado na decretação de estado de sítio pelo tenente Argandoña, no bloco “Repressões e resistências”. A “massa” alinhada escuta, atentamente, as ameaças do militar. O tratamento da imagem mostra o coletivo na linha de baixo da tela, enquanto, no alto do teatro da cidadela (para onde a câmera irá, por meio da montagem), estão os militares ao lado do administrador da mina (Imagem 6).

Imagem 6: A hierarquia social na tela durante o pronunciamento de Argandoña. Em forma piramidal, os mineiros ficam na base da imagem, militares no alto do teatro e os soldados no meio da tela, na horizontal à frente do teatro.

Analisando a Imagem 6, percebemos apatia e imobilidade da grande massa de trabalhadores. Trata-se de uma representação recorrente dos mineiros ao longo do filme, que sugere passividade, o que problematiza a representação dessas “massas” como protagonistas. Mas existem algumas exceções.

Em uma nova ocupação da praça de Marusia pelos trabalhadores no quinto bloco (Repressões e resistências), eles ostentam dinamites contra os militares. A “massa” devidamente armada avança com ameaças e ironias sobre os soldados. Em seguida, um funcionário da mina é ridicularizado pelos pobres da cidadela, uma forma de inversão momentânea na relação entre superiores e subordinados. Todos se divertem jogando pedras no homem, que foge atrapalhado. O avanço dos trabalhadores pela praça e a zombaria em relação ao funcionário são momentos protagônicos tratados com humor e alegria, em contraposição à apatia coletiva e à vitimização. A mesma trilha musical, à base de instrumentos de sopro e cordas e com tom celebrativo, destaca os bons momentos dos manifestantes.

Durante a negociação entre patrão e empregados, retorna à tela a representação pacificada dos pobres. Quieta e alinhada em frente ao prédio da administração, a “massa” está disposta a ouvir Mr. Jones e negociar o fim da violência na mina (Imagem 7). A postura sugere respeito perante os donos do poder. Esse comportamento se explica, neste segundo caso, pela vontade dos trabalhadores de tentar impedir, com a ajuda dos ingleses, o avanço da repressão. No entanto, a negociação é interrompida com a intervenção do tenente Argandoña e sua morte pelas mãos de um mineiro.

Imagem 7: Quando mineiros e ingleses buscam um acordo para conter a violência, novamente a massa de trabalhadores permanece impassível frente à autoridade de Marusia.

Com a chegada dos pobres comerciantes, na abertura de “A preparação para a guerra”, diversas pessoas se aproximam dos recém-chegados e os cercam. O plano geral destaca o movimento ordenado dos mineiros, tendo Gregorio Chasqui à frente. Uma vez na negociação dos alimentos, os demais personagens permanecem em segundo plano e em silêncio. Da mesma forma que a “massa” escutava as autoridades (Imagens 6 e 7) e assistia a algumas das execuções dos companheiros (Imagem 8), o coletivo fica impassível, ouvindo os negociadores (Imagem 9).

Imagem 8: Imagem de uma das sequências das execuções. O punho do tenente Weber, representando o poder autoritário, à frente da “massa” estática, imobilizada.

Imagem 9: Sequência dos tropeiros; apenas Rosa, em pé no centro da imagem, intervém na negociação mal conduzida por Gregorio. Os demais esperam as ordens.

Ao lado dessa representação inerte das massas, sua vitimização também é frequente. Assim como ocorreu na onda de execuções a cargo do tenente Weber, os *flashbacks* da matança de Iquique mostram os trabalhadores correndo, ininterruptamente, fugindo dos militares. Os personagens são duramente perseguidos: alguns vão caindo sem vida pelo caminho, enquanto outros escapam. Não há atos de resistência: a passividade está colocada em primeiro plano com intuito de mostrar a fragilidade de pessoas desarmadas frente a poderio dos militares.

No último combate em *Actas de Marusia*, apenas Gregorio e alguns homens armados com fuzis e dinamites vão à luta. O pequeno grupo acaba vencido. Gregorio e seus companheiros se refugiam para repensar a ação. Vale destacar, nesta cena, a expectativa criada pelos homens quando Gregorio vai explicar o plano de fuga de Domingo Soto. Eles se comportam da mesma maneira que as “massas” ao longo do filme: esperam atentamente as instruções. Gregorio indica os próximos passos para que os fugitivos, fora de Marusia, possam colocar em prática as instruções recebidas.

Este caráter didático da narrativa permite que façamos considerações sobre a relação líder e “massas”. Observamos que o personagem coletivo não é apresentado como sujeito histórico, mas como agrupação desorientada, perdida, sem lugar, sem consciência; em suma, vitimizada. A representação das massas como vítima passiva está relacionada a uma lógica de liderança vazia: Gregorio se impõe como líder apenas no final, e Domingo Soto é uma figura sem tato político. O oposto ocorre com Rosa e Luisa: a primeira atua como a líder das mulheres, enquanto a segunda protege as crianças. Diante do impasse, alguns trabalhadores recorrem a ações isoladas para tentar

conter a violência militar. Analisemos estes momentos.

No início do filme, Sebastián vinga a morte do amigo Rufino Peralta assassinando o cabo na saída do bar. Age por vingança, que se justifica pela máxima “olho por olho, dente por dente”, e não por motivos políticos. Assim avalia Gregorio Chasqui: “*Sebastián cometió un error; ahora habrá una masacre en todo el norte*”. Dessa forma, a ação do mineiro desencadeou uma repressão violenta contra os demais, de acordo com o andamento da narrativa.

Outra ação isolada aparece no filme: o assassinato do sargento. Assim como na morte do cabo por Sebastián, a cena é tematizada por uma mesma trilha musical, que traduz forte tensão, marcada por um ritmo compassado e instrumentalizações tônicas graves. A morte do uniformizado será respondida pelos militares com a intensificação das execuções de trabalhadores, liderada pelo tenente Weber.

Uma nova intervenção foi realizada por Crisculo Medio Juan, quando este coloca dinamites em seu corpo para explodi-lo junto aos militares. O estouro mutila os inimigos e despedaça a imagem cinematográfica em um conjunto de doze planos expostos em três segundos, tempo de duração do som do explosivo. A exposição dos corpos dos inimigos foi comemorada pelo mineiro Arturo, porém Gregorio condenou a ação.

No assassinato de Argandoña, há duas séries de planos expondo expressões faciais de Gregorio, Rosa, Arturo e do homem que atacará o tenente. O vai e vem das imagens contribuem para imprimir clima de tensão ao momento, potencializado pela trilha sonora, marcada por forte presença de percussão e concluída com o ruído do golpe da picareta. A ação do mineiro, assim como a de Medio Juan, foi voluntária e não consultada com os demais. No entanto, estas atitudes mostraram-se efetivas ao conter a repressão militar, enquanto Domingo Soto e Gregorio Chasqui seguiam divergindo sobre os rumos da oposição.

Outro elemento interessante é a combinação entre *closes* dos mineiros e os planos abertos do conjunto, presente na representação das massas em *Actas de Marusia*, estratégia presente no cinema russo da década de 1920 que colocava o “povo” como protagonista:

Eisenstein, Pudovkin e outros russos colocaram o povo, as massas, firmemente no centro de seus filmes e se dirigiram a um proletariado que já declarara sua solidariedade com a revolução e conseqüentemente sentia um profundo envolvimento emocional com as revoltas de massa que eles descreviam. [...] As boas massas nunca eram impessoais, sem rosto. Controlando habilmente o intercâmbio

entre cenas de multidão e *close-ups*, os russos conseguiram dar rostos e gestos uma incrível agudeza evitando que os efeitos de massa se perdessem no anonimato. [...] (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 184)

Assim sendo, a estratégia narrativa de *Actas de Marusia* visa criar elos entre os personagens das “massas” e o espectador. As “massas justas” têm presença constante no filme para representar os explorados, vítimas das autoridades políticas e militares em Marusia. As imagens que destacam seus rostos dão dimensão humana às figuras. No entanto, como destacamos anteriormente, tratam-se de personagens exaustos, vitimizados, e muitas vezes colocados como impotentes diante do crescimento da violência militar e da indecisão dos líderes.

A última aparição das “massas” ocorre no massacre final na praça de Marusia em “Epílogo”. Alguns grupos estão alinhados em pelotões de fuzilamento, outros desalinhados, perdidos. A vitimização dos pobres é colocada em destaque para ressaltar a violência que se abate sobre eles. Desta vez, não há *closes* nos personagens. Este tipo de representação dá o tom geral da forma que os “oprimidos” aparecem no filme. Tal imagem contrasta com os discursos públicos do diretor que costuma afirmar a valorização da força popular: “*No concibo otro modo de hacer cine de masas si no es teniendo en cuenta la opinión de esa masa, que son los primeros espectadores del film*”.⁹⁵

Antes de entender a relação das representações sobre as massas “oprimidas” em *Actas de Marusia* com o diagnóstico geral da situação repressiva no Chile pós-1973, será necessário analisar como foram construídas as imagens sobre os “opressores” na tela, ou seja, os “inimigos” dos trabalhadores.

2.2 As imagens dos militares em relação ao “imperialismo” inglês

Ao longo da narrativa, os militares chilenos são representados de maneira a destacar sua hierarquia. Na base estão os soldados, executores dos mineiros em Marusia. No plano médio da hierarquia, cabos e sargentos; mais acima, os tenentes

⁹⁵ Apud GALÁN, Diego. *Actas de Marusia: exílio y revolución*. **Triunfo**, Madrid, n. 804, año XXXII, p. 46-47, 24 junio 1978.

Gáinza, Weber, Argandoña e Espinoza. O capitão Troncoso é quem possui maior poder de comando. É tido como o “melhor aluno” em seu período de formação, um profissional em matéria de repressão e comanda o último ataque aos mineiros. A relação dos militares com as forças sociais conservadoras de Marusia, isto é, os ingleses e o padre, está longe de ser amistosa e, portanto, os grupos não se configuram como bloco coeso.

O padre é um personagem inexpressivo na narrativa: sua primeira aparição ocorre ao lado dos ingleses, em que sacerdote conduz o funeral do cabo, ostentando o luxo próprio dos “opressores” que contrasta com a carência dos trabalhadores no enterro de Rufino e Sebastián. Em outra passagem, o pároco janta com os uniformizados, numa representação caricata. Falando de boca cheia, dirige-se ao tentente Argandoña indagando: “¿no conviene matarlos a todos [los obreros]?, después de todo, ellos son los que trabajan”. De acordo com a pergunta, o padre expõe um pensamento “medieval”: acredita numa sociedade dividida entre “os que rezam”, “os que lutam” e “os que trabalham”. Uma visão ultrapassada de sociedade, porém afinada com os interesses dos poderosos.

Em meio às execuções dos trabalhadores, o padre aparece no alto da igreja, dando gargalhadas e tocando o sino como um vilão enlouquecido, comemorando o fuzilamento que acabara de acontecer. O tenente Weber olha desconfiado para o religioso e exclama: “*Cuando al cura le da con las campanas...*”. É a última aparição do pároco na obra, o que confirma a irrelevância do personagem e das questões religiosas na narrativa.⁹⁶

Os ingleses são representados na tela como símbolos do imperialismo. O enredo do filme situa-se, historicamente, no contexto em que a exploração do salitre pelos ingleses estava no auge, o que explica sua representação como “usurpadores” da riqueza nacional. É importante esclarecer que entre a Guerra do Pacífico⁹⁷ e a Primeira Guerra

⁹⁶ Na filmografia de Miguel Littín até 1976, os padres são figuras geralmente vinculadas à manutenção da hierarquia social. Em *El chacal de Nahueltoro*, um padre quer “acalmar” o preso mas não questiona a pena de morte. Em *La tierra prometida*, há uma dupla representação da Virgen del Carmen, supostamente uma dos ricos e outra dos pobres, mas que é uma única e que se apresenta ao lado dos poderosos. No mesmo filme, a Igreja Católica está ao lado dos setores reacionários da sociedade.

⁹⁷ A Guerra do Pacífico (1879-1883) foi o conflito do Chile contra o Peru e a Bolívia, que resultou na apropriação dos estados de Arica, Antofagasta e Taparacá ao território chileno. Tratam-se de espaços ricos em minérios, como o próprio salitre, extraído por diversas companhias chilenas e inglesas e exportado para a Europa para a fabricação de fertilizantes e explosivos. É a partir dessa guerra que Chile passa a crescer economicamente, ao mesmo tempo em que os mineiros passam a se organizar para cobrar seus direitos trabalhistas. Cf. SADER, 2010, p. 20-22. Eduardo Galeano referiu-se à

Mundial os ingleses exploraram economicamente o salitre chileno. Com a descoberta do salitre sintético na Alemanha em 1913, teve início o declínio da exploração do minério no Chile (COLLIER, SATER, 1998, p. 153).

Os funcionários da mina aparecem no filme revestidos de autoridade, desdenhando da sorte dos explorados. O engenheiro chicoteia e termina por assassinar um trabalhador. O administrador da mina, Mr. Jones, dá ordens diretas ao sargento para buscar e depois assassinar o suposto culpado pela morte do engenheiro. O sargento reconhece a autoridade do inglês, conforme a explicação dada por ele ao cabo: “*a este asesino lo nombra la administración. Nosotros lo fusilamos, nomás*”. Ou seja, há uma cumplicidade entre “imperialistas” e uniformizados para manter a *status quo* em Marusia.

A relação entre militares e ingleses se altera com a chegada dos tenentes Gaínza, Weber e Argandoña em Marusia. O primeiro é um militar secundário, retratado como um alcoólatra, responsável pela morte, por engano, de diversos soldados. Weber aparece como executor dos marusianos, sempre com sua espada, símbolo do poder repressivo. O tenente Argandoña, o mais autoritário, mostra-se inconformado com a insubmissão dos soldados e com a possibilidade de uma derrota perante os trabalhadores; apropria-se da autoridade outrora atribuída aos ingleses.

Devido a uma onda de explosões, a cargo de Gregorio Chasqui, os militares decretam estado de sítio e iniciam uma onda repressiva contra os trabalhadores e suas famílias. Na leitura do decreto que justifica o estado de exceção, o administrador se coloca ao lado dos militares, mas não há indícios de que a decisão tenha partido do inglês.

Quando Weber é morto na explosão de Medio Juan, o inglês mostra disposição em dialogar com as “massas”, atitude que Argandoña considera ultrajante. Os argumentos ajudam a entender as discordâncias. No escritório da mina, o tenente grita: “*Hay que poner fin a la indisciplina*”; Mr. Jones responde: “*Hay que abrir el diálogo. Hay que llegar a un acuerdo con los obreros*”; o tenente: “*¡Eso es inaceptable, deshonoroso!*”. Tal diálogo expõe uma mudança de postura do inglês em relação aos trabalhadores, que prefere salvar a mina salitreira, e o radicalismo do tenente.

O tenente e os soldados saem da praça, e os ingleses abrem espaço para dialogar com os trabalhadores. No outro lado da cidadela, Argandoña ordena a execução de

exploração nos seguintes termos: “*la región del salitre se convirtió en una factoría británica*” (GALEANO, 2010, p. 184).

soldados, uma forma de intimidar o restante dos homens a lhe obedecer. Hierarquia é a principal reivindicação do tenente quando retorna e intervém no diálogo entre administrador e o coletivo. Com a intervenção do tenente, Mr. Jones pede calma ao militar: “*Teniente, yo le ruego que me deje proseguir el diálogo con los obreros*”. Argandoña o ignora: “*¡La autoridad soy yo!*”. Nesse diálogo tenso, confirma-se o auge dos conflitos entre os militares e os ingleses. Esta postura de Mr. Jones evidencia uma mudança na representação sobre os ingleses: de autoritários “colonialistas”, eles se transformam em padrões dispostos a negociar com os grevistas, querendo salvar a empresa e sua própria vida. A morte de Argandoña, pelas mãos de um trabalhador enfurecido, põe fim à negociação.

As tensões entre os militares e os ingleses prosseguem. O capitão Troncoso se encarrega de convencer o proprietário da mina, Mr. O'Brian, a perder uma propriedade para salvar todas as demais da região. O inglês concorda com o plano e pede “prudência” ao militar. Este se revolta e ordena ao tradutor: “*Dígale al señor O'Brian que habla con un oficial del Ejército Chileno y que el Ejército Chileno no necesita recomendaciones*”. Ao repassar a mensagem em inglês, o homem omite a advertência para evitar problemas entre as partes.

Os ingleses deixaram de ser mostrados como vilões e passam a ser vítimas do autoritarismo dos militares. À medida que estes se impõem pela força bélica, os ingleses são empurrados para fora dos combates até serem expulsos da mina. Os últimos planos dos estrangeiros no trem que os tira de Marusia, compostos por *closes* em rostos cansados e infelizes (Imagem 11), são permeados por certa complacência, alterando a imagem dos “neocolonialistas” autoritários mostrada no início do filme (Imagem 10). Acreditamos que tal virada na representação fílmica dos ingleses ocorre para minimizar o peso da intervenção estrangeira, uma vez que a denúncia do “imperialismo” já fora realizada, para concentrar a denúncia nos militares chilenos.

Imagem 10: O administrador da mina no momento em que condena o peruano à morte. A câmera em *contre-plongée* destaca a figura do personagem, em posição de mando.

Imagem 11: Momento da partida dos ingleses. O administrador está no canto superior esquerdo. A imagem sugere a apreensão dos personagens, invertendo a imagem autoritária no começo do filme.

No bloco narrativo “A preparação para a guerra” surge uma curiosa “massa” em cena no mesmo momento em que conhecemos o capitão Troncoso: trata-se dos “sulfatos”. Esse grupo é explicado pelo tenente Espinoza: “*Obreros de las minas de sulfato. Por las condiciones de vida se vuelven locos a los dos o tres años. Comienzan a vagar por los campamentos, tratan de meterse a ellos y de allí naturalmente los corren. Son despojos, Troncoso*”. Estes homens, quase “mortos-vivos”, são trabalhadores explorados pelo capital monopolista. Os “sulfatos” aparecem em cena na chegada de Troncoso a Marusia, após a morte das mulheres no trem, em meio aos bombardeios

sobre Marusia e no caos repressivo dos militares no final do filme. Dessa maneira, este coletivo surge em meio a um cenário de guerra, destruição e morte, e suas aparições sinalizam o desastre humano que está por se abater sobre os trabalhadores da mina: os sobreviventes da chacina provavelmente seriam os novos “sulfatos”.

Da mesma forma, a presença militar em Marusia faz com que apareçam outras iconografias da violência em tela, como os cadáveres. Quando Gregorio é torturado pelos militares, a crise do protagonista é realçada a partir de uma série de imagens na tela. Uma parte desse conjunto imagético é constituída por um grande fuzilamento de trabalhadores numa encosta de salitre. Ela ocorre sob o olhar desdenhoso de Troncoso, que se vira para a câmera e assoa o nariz em um dos planos. Seguindo a fragmentação das imagens, os soldados vão saindo da execução, deixando os corpos expostos e as manchas de sangue na encosta de salitre. A exposição dos mortos sugere a barbárie militar, podendo ser associada pelo espectador com a ditadura militar chilena.

Assim sendo, os militares são mostrados como seres brutais que não hesitam em executar ninguém. Argandoña elimina subordinados para fazer os demais respeitarem a hierarquia. Em outro momento, a obsessão pela “ordem” fez com que o capitão Troncoso executasse o maquinista e as jovens nos trilhos. As matanças são comentadas pelo tenente Espinoza: *“Al principio te entra un cosquilleo en todo el cuerpo, pero ya que lo calmas con el olor de la sangre te dan ganas de matar y seguir matando”*. Nessas passagens, os militares são mostrados como seres sanguinários: a “razão da força” é colocada acima da “força da razão”.

No entanto, a representação dos militares no filme também destaca sua inteligência tática. Na película, os mineiros reconhecem a superioridade teórica dos inimigos. Na autocrítica de Gregorio, afirma-se: *“Hemos caído ciegamente en todo el juego preparado por el cerebro del asesino”*. O filme procura mostrar como os militares expulsam os ingleses do jogo político de Marusia com o intuito de sufocar a organização obreira que estava em marcha. Na violenta cena das torturas, quando Domingo Soto é interrogado, fica claro o quanto eles conheciam seu inimigo: *“¿Quiénes son? Habla. ¿Dónde se esconden? Habla por tu bien, Domingo Soto, habla. Nosotros sabemos que tú no eres partidario de esos métodos”*. “*Estos métodos*” significa as explosões por dinamites, o que não era aceito pelo líder do sindicato, e sim por Gregorio.

Capitão Troncoso explica a Mr. O’Brian o plano elaborado para liquidar com a agitação social dos mineiros no norte do Chile. Na exposição, o militar exhibe

conhecimento sobre a história do país, citando a Guerra do Pacífico, a importância econômica das jazidas de minérios da região, a organização dos trabalhadores ao longo do período e as intenções dos sindicatos de paralisar as minas de salitre. Como destruir uma mina para salvar as outras pareceu ao inglês um plano bem estruturado, ele deu o aval. Os militares, dessa forma, se impuseram por conhecerem melhor a realidade que enfrentam, o que lhes conferiu legitimidade perante os ingleses. Mas, acima de tudo, eles se fizeram respeitar pela superioridade bélica, que foi se destacando ao longo do filme à medida que o contingente aumentava.

Em algumas passagens do filme há alusões ao caráter “fascista” do Exército chileno. Após mencionar diversos instrutores militares com nomes de estrangeiros (Shultz, Schiller, Haisen, Brown), Espinoza pergunta a Troncoso: “¿No te has puesto a pensar, Troncoso, por qué todos nuestros instructores, todos nuestros jefes, tienen apellido gringo?”. A pergunta revela insinuação da presença de alemães nas Forças Armadas chilenas, insinuação esta que alude à formação prussiana dos militares chilenos, no final do século XIX (ÁLVAREZ, 2001, p. 195), e também possibilita que o expectador associe a instrução alemã dos militares chilenos ao nazismo, no contexto dos anos 1970. Da mesma forma, o nome do tenente Weber poderia ser associado a uma descendência alemã.

Uma última representação dos militares que constatamos diz respeito ao movimento dos soldados. A ordenação dos militares em agrupamentos alinhados é frequente, demarcando a noção de “ordem” e hierarquia reivindicada pelos tenentes. Em duas oportunidades, há uma circulação ao redor de seus líderes, representando espirais de violências que se anunciam. O movimento ao redor do tenente, Argandoña logo após a execução de soldados, transmite a sensação de que a “massa militar” gira em torno dele (Imagem 12). Algo semelhante ocorre na cena em que soldados se movimentam atrás do Capitão Troncoso no momento em que Marusia é bombardeada (Imagem 13).

Imagem 12: Soldados em movimento ao redor de Argandoña, centro da espiral de violência no filme.

Imagem 13: Soldados ao redor de Troncoso, com destaque à sua figura, em primeiro plano.

As imagens acima mostram como a movimentação das “massas soldadescas” aparece representada em torno dos líderes militares. O plano imagético ressalta a ordenação das forças militares na mina; no entanto há outros elementos audiovisuais que constroem a narrativa em *Actas de Marusia*.

2.3 A tensão militar e a política na *mise-en-scène*: som, imagem, espaço e tempo

Os motivos para o crescente confronto entre mineiros e militares são expostos na própria narrativa. Eles surgem como explosões de violência, apresentadas por meio das imagens de morte e pelo alto volume sonoro. O trabalho de integração entre imagem e som em *Actas de Marusia* confere outras dimensões aos conflitos que extrapolam as representações dos personagens que analisamos até aqui.

A textura musical do filme foi composta pelo músico grego Mikis Theodorakis e tem como motivo (*leitmotiv*) a *Canción del Pampa*.⁹⁸ O compositor elaborou arranjos orquestrados da canção e utilizou instrumentos de metal, madeira e cordas, inclusive violão, aproximando as músicas clássica e popular. No geral, os arranjos têm variações que acompanham os momentos em que os trabalhadores são representados em tela e servem de “comentários sonoros”. Sobre os arranjos musicais como parte importante da trilha musical, o pesquisador Claudiney Carrasco (1993) afirma:

Para que o *leitmotiv* possa cumprir com eficiência as funções que lhe são imputadas, é necessário que ele seja muito flexível. É por isso que os compositores de cinema são unânimes em afirmar que as estruturas temáticas da música para filmes devem ser bastante sintéticas. Normalmente elas são construídas a partir de motivos de curta duração, com poucas notas, mas organizados de tal forma que a sua identidade temática seja bem clara e o público possa distingui-lo imediatamente (p. 107).

Assim sendo, as instrumentalizações de *Canción del Pampa* constroem a identidade sonora dos protagonistas no filme. Uma instrumentalização do motivo é repetida em diferentes momentos, com destaque na abertura e no encerramento do filme. Na primeira oportunidade, a música é constantemente interrompida e retomada desde a cena de intimidade entre Gregorio e Margarita até o fuzilamento de Rufino Peralta. Na segunda vez, a música é executada ao final da película, da fuga de Domingo Soto até a exibição dos letreiros finais. Orquestrações acompanharão os trabalhadores da mina em outros momentos do filme, como nas conversas coletivas das mulheres, na chegada dos tropeiros em Marusia, na morte de Margarita e nas imagens fragmentadas que surgem quando Gregorio é torturado.

Identificamos outra composição musical, à parte do *leitmotiv*, que é repetida em certas situações. Trata-se, por exemplo, da melodia com o tom festivo escutada nas cenas em que os mineiros avançam com as dinamites, no apedrejamento do funcionário

⁹⁸ As letras da música foram compostas pelo poeta anarquista Francisco Pezoa para homenagear as vítimas do massacre na Escuela Santa María em Iquique, no ano de 1907. A composição musical é de domínio público. A canção foi gravada no álbum *X-Vietnam* (JLL-01, 1968), do conjunto Quilapayún, no Chile.

da mina, e quando os pobres tomam os fuzis abandonados pelos militares em fuga. Neste caso, a trilha musical destaca as breves vitórias dos marusianos.

A sequência em que as memórias sobre a matança de 1907 são compartilhadas entre Gregorio e Luisa tem como fundo musical a própria *Canción del Pampa*, executada por Ángel Parra, filho de Violeta Parra, ambos referências no mundo cultural chileno.⁹⁹ A interpretação dramatizada da música serve como “comentadora épica” à repressão sofrida pelos trabalhadores em Iquique (CARRASCO, 1993, p. 84). Há uma tentativa de monumentalização da memória sobre as vítimas do referido massacre por meio da execução da música a partir de um dos ícones da NCCh e das reiteradas imagens de repressão. Sobre a monumentalização da memória, destacamos as observações de Jacques Le Goff (2003), que diz:

O documento [...] é, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado [...] O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias (p. 537-538).

Dessa maneira, entendemos que o filme *Actas de Marusia* tenta construir uma memória heróica dos trabalhadores do início do século XX por meio de estratégias audiovisuais.

Entre a trilha sonora e a trilha musical há descompassos, de forma que os ruídos de tiros e explosões sobrepõem-se no plano sonoro. Assim ocorre na cena da morte de Rufino, em que os sons dos tiros são mais altos. A sonorização no filme foi construída de forma a ressaltar a violência no plano sonoro, dada a altura do volume dos tiros em relação aos demais sons.

A exacerbação da violência na narrativa também ocorre na cena da morte do cabo. Em primeiro plano, o personagem teve o pescoço cortado por Sebastián (em *off*) com uma faca (em *diegese*). A trilha sonora acentuou a violência da imagem (a ação tem conotação naturalista) por uma sonorização orquestrada que transmite suspense. No entanto, a estratégia narrativa de potencializar a violência nesta cena vislumbra uma

⁹⁹ Ángel Parra, saído do campo de prisão em Chacabuco no deserto do pampa chileno, onde permaneceu entre setembro de 1973 a fevereiro de 1974, conseguiu asilo no México. No país, estabeleceu-se temporariamente e seguiu a carreira artística na França. O cantor e Miguel Littín constituíram diversas parcerias a partir da relação entre música e cinema. Ángel Parra comporá a trilha sonora de *Acta general de Chile*, que analisaremos adiante.

contradição: na queda, o ator bate a cabeça na calçada e leva a mão à nuca enquanto o pescoço está manchado de sangue, produzindo efeito cômico não intencional que contrasta com a gravidade da situação.

A mesma trilha musical que tematizou a morte do cabo retorna durante o assassinato do sargento. Trata-se de dois momentos que possuem a mesma intervenção musical e que geraram o mesmo desdobramento dramático: os militares buscam vingar-se dos mineiros, aumentando a violência repressiva.

Da mesma forma que os mineiros têm sonorizações próprias para representá-los, os militares são tematizados por uma marcha militar orquestrada. Esta trilha acompanhará as ações dos militares quando atuam como agentes da repressão: na chegada dos tenentes à mina, nas prisões dos pobres e após a execução de Gregorio Chasqui. Assim sendo, a construção das personagens passa por construções sonoras e, como veremos a seguir, também visuais.

A construção imagética das massas no filme permite supor um diálogo com certos repertórios iconográficos das esquerdas. No quadro *Il Cuarto Stato*, 1902, do socialista italiano Giuseppe Perllizza (Imagem 14), há uma representação do operariado de inícios do século XX, semelhante a cenas do filme. Organizados, sem gestos violentos, os personagens da imagem parecem estar numa marcha inexorável do proletariado, o “quarto Estado”, título que remete a uma superação das lutas políticas entre os três Estados na Revolução Francesa.

Imagem 14: *Il Cuarto Stato*, Giuseppe Perllizza, 1902.

Imagem 15: Avanço frontal e alinhado dos trabalhadores na praça de Marusia, com as dinamites nas cinturas.

Consideramos que representação da “massa operária” no quadro de Giuseppe Perlizza permite paralelos com a figura coletiva dos mineiros em *Actas de Marusia* quando ocupam a praça da cidade utilizando dinamites nas cinturas, com gestos contidos, Calameño à frente dos demais (Imagem 15). Trata-se de um dos momentos do filme em que os trabalhadores avançam sobre os inimigos, no caso, os militares.

Uma referência iconográfica para a elaboração do filme está, a nosso ver, nas imagens da época da exploração do salitre no norte do Chile, em especial as fotografias que foram tiradas na época do massacre de Iquique em 1907. Podemos encontrar algumas imagens de referência (fotografias e desenhos) no álbum musical *Santa María de Iquique, Cantata Popular* (1970), composto por Luis Advis e interpretado pelo conjunto Quilapayún, conforme exemplificamos nas imagens 16, 18 e 20, em que comparamos com algumas imagens 17, 19 e 21, retiradas da película. Todas são imagens semelhantes às que aparecem no filme.

Imagem 16: “ERA MUCHO PEDIR; VER TANTO OBRERO”, sem autoria atribuída. Ocupação de Iquique por trabalhadores das minas da região no dia do massacre, em 21 de dezembro de 1907.

Imagem 17: Marusianos acompanhando a fuga dos militares após a morte de Argandoña. Momento de vitória sobre o inimigo, mantendo a praça de Marusia ocupada.

Imagem 18: “OBREROS DEL SALAR, PRINCIPIOS DEL SIGLO”, sem autoria atribuída. Os trabalhadores do salitre estão espalhados por montantes de minérios a serem destruídos.

Imagem 19: Mineiros trabalhando após a prisão de Rufino Peralta, com Gregorio Chasqui ao centro, misturado ao grupo.

Imagem 20: Desenho de Vicente e Antonio Larrea. Destaque para as linhas de trem, a cidadela em segundo plano e as colinas ao fundo.

Imagem 21: A praça de Marusia na abertura do filme. O trem separa a praça das habitações, em segundo plano.

A versão fílmica não reproduz fielmente as imagens apresentadas, porém não desvinculamos o repertório com a construção da identidade visual da mina e dos trabalhadores. A primeira fotografia (Imagem 16), da ocupação de Iquique em 1907, tem relação com os planos gerais em que os marusianos tomam a praça de Marusia (Imagem 17). A fotografia dos trabalhadores de uma mina de salitre (Imagem 18) é uma das fontes possíveis para a construção visual dos trabalhadores quebrando o minério no filme (Imagem 19). Finalmente, o desenho dos irmãos Larrea (PCCh) das linhas de trem (Imagem 20) é semelhante à praça de Marusia, conforme imagem do início da narrativa (Imagem 21). As construções visuais para os figurinos e os cenários abertos em *Actas de Marusia* nos permitem fazer algumas considerações sobre a questão do espaço no filme.

A representação do norte do Chile se deu nos povoados de Santa Eulália e Santo Domingo, no estado mexicano de Chihuahua. Para reproduzir o ambiente geográfico do pampa chileno, uma estratégia foi a utilização de grandes ventiladores capazes de produzir ventos e espalhar poeira nos espaços abertos. A fotografia da película esteve a cargo do mexicano Jorge Sthal Jr., que destacou em planos gerais a poeira entre os figurantes como se fossem névoas, bem como ressaltou a fotogenia dos personagens, colocados em primeiro plano para aproximá-los do espectador. No entanto, o uso excessivo desse recurso acabou comprometendo algumas cenas. Em cenas externas, atores e figurantes se incomodaram com esse recurso. Como exemplo, mencionamos o momento em que as mulheres protestam contra o tenente Weber: elas tentam proteger os olhos dos fortes ventos, ora cobrindo-o com as mãos, ora com o véu, ora colocando o rosto de lado, o que acaba resvalando para o cômico, como ocorreu na cena da morte do cabo, já citada. Nesses momentos, há descompasso entre a imagem desejada e o resultado não planejado pelo diretor.¹⁰⁰

Ainda no que se refere ao espaço, cabe mencionar o teatro, importante porque nele ocorreram disputas entre militares e mineiros. Neste recinto, Gregorio foi eleito membro da mesa diretiva do sindicato; em contrapartida, em sua sacada, Argandoña decretou o estado de sítio, dando início à onda repressiva contra os trabalhadores da mina. Também foi no teatro que Gregorio tentou resistir sozinho, ao final do bombardeio liderado por Troncoso. As imagens do teatro como espaço de disputa política contém uma referência simbólica ao Palacio de La Moneda de 1973.

¹⁰⁰ Tais cenas com excesso de poeira deram ensejos à desqualificação da obra de forma jocosa, como vimos no capítulo anterior, ao analisar o boletim de imprensa mexicano, cujo título é “‘*Actas de Marusia' bajo el polvo. PATETICAS Y DEPRIMENTES ESCENAS FILMADAS POR MIGUEL LITTIN EN DESOLADO Y ARIDO ESCENARIO*”, em que há uma ridicularização do uso dos ventos no filme.

Entendemos que essa aproximação visual entre o teatro de Marusia e o Palacio de La Moneda sinaliza uma possível relação entre passado e presente, em mais uma estratégia do diretor para denunciar o golpe de Estado no Chile valendo-se da representação do passado.

A nosso ver, o ritmo da narrativa de *Actas de Marusia* é demarcado pelas ondas de violência que dão dinamicidade à obra, como se fossem “explosões” em meio às sequências mais cadenciadas. Um exemplo pode ser encontrado na cena dos tropeiros. Da chegada dos vendedores até a mesa de negociação, o acordo entre os homens é arrastado; os planos são longos e vemos poucos gestos dos atores. Reina o imobilismo. Quando Rosa grita “*estas provisiones se quedan aquí*”, os planos seguintes se encurtam e há mais movimentação dos atores e figurantes. Nesse caso, trata-se de um “movimento subterrâneo”, semelhante ao que marca o ritmo da narrativa de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, segundo Ismail Xavier (2007, p. 111). No entanto, o movimento interno da narração em *Actas de Marusia* contrasta com o movimento de imposição da autoridade pelos militares chilenos, gerando as explosões de violência.

A relação entre diferentes historicidades é um dado importante para a compreensão do filme. Um exemplo é a presença de Recabarren no enredo. Ele foi um dos precursores do marxismo na América Latina, responsável pela criação e circulação de periódicos operários no Chile, autor de diversas peças teatrais, foi deputado e ajudou a fundar o PCCh. O líder cometeu suicídio em 1924, um ano antes dos eventos “verídicos” de Marusia. Dessa forma, para retratar o personagem, o cineasta transpôs o contexto do filme de 1925 para 1907.

A mudança de contexto incomodou Patricio Manns. A propósito dessa questão, o autor do livro afirmou: “*En el libro no figuran los errores históricos que se me han imputado, en particular, el discurso de Recabarren en la pisadera de un tren calichero - alta secuencia de la versión cinematográfica de esta novela*” (MANNNS, 1993, p. 10). Refere-se à cena em que Recabarren explica a trabalhadores o significado do socialismo. O escritor entendeu a mudança de contexto como um “erro histórico”, porém o diretor do filme não estava necessariamente preocupado com a “fidelidade histórica”, a nosso ver.

É interessante notar que, excetuando a leitura do diário do Gregorio em voz *off* (“*17 de agosto, del año 1907*”), não há indícios de datas em toda a narrativa, que seria uma forma de demarcar linhas de permanência histórica, o que nos indica a tentativa do

diretor de salientar a repressão aos pobres enquanto uma constante histórica, levando em conta o contexto de realização do filme.

Planos-sequência como o da tortura de Domingo Soto mesclam passado e presente, buscando reafirmar uma permanência histórica. Enquanto o tenente Argandoña percorre o espaço cênico, assistimos a diversas formas de tortura: golpes com água, espancamentos, arrastamentos e afogamento, por um *travelling* para a direita. Há menção ao chamado “pau de arara”, instrumento de tortura “exportado” pelo Brasil durante o regime militar de 1964-1985 (Imagem 22). Entre os presos está Domingo Soto, interrogado por Gaínza e Argandoña (Imagem 23). A cena é marcada por forte carga de violência.

Imagem 22: A referência ao “pau de arara”, instrumento de tortura usual na ditadura brasileira.

Imagem 23: Interrogatório a Domingo Soto, enquanto os demais presos são agredidos de diversas formas no espaço cênico.

O citado momento do filme pode estar contextualizado na década de 1900, mas também se configura na denúncia dos crimes da ditadura no Chile, estratégia própria de uma composição alegórica, segundo o historiador Alcides Ramos Freire (2002):

[...] trata-se de modificações, deslocamentos, adições, subtrações, etc., que os roteiristas e/ou o diretor fizeram sobre as biografias dos personagens, bem como sobre a cronologia, embora preservando, em algum nível, a concretude dos acontecimentos originalmente retratados (p. 134).

Miguel Littín procurou estratégias para relacionar o livro de Patricio Manns com os eventos relativos ao governo de Salvador Allende e a subsequente ditadura militar chilena. Por essa perspectiva, a composição alegórica seria uma maneira de pensar diferentes camadas do passado nacional em um contexto de exílio. Antes de continuarmos a tratar das relações históricas entre o filme *Actas de Marusia* e as representações das tensões políticas nos anos 1970, analisaremos os desencontros entre Gregorio Chasqui e Domingo Soto, líder do sindicato.

2.4 Gregorio Chasqui, Domingo Soto, as massas e o consenso político

As mensagens inicial e final de Gregorio Chasqui constituem uma moldura para o filme e pautam a compreensão da película. Há diversas estratégias em torno do protagonista para conseguir a adesão do espectador ao longo da trama, como a presença de uma figura importante no meio cinematográfico, Gian Maria Volonté, fazendo o papel principal. O ator mobiliza uma tradição do cinema político europeu que Miguel Littín procurou explorar no filme. Em outros momentos, há outras estratégias que expõem o protagonista às avaliações do espectador. Esta dialética nos dá elementos para entender o papel de Gregorio Chasqui na narrativa fílmica.¹⁰¹

Melancólico, de poucas palavras, gestos calculados e atuando à margem do sindicato, Gregorio dá o tom das questões político-ideológicas do filme. Ao longo da narrativa, sua participação é construída de forma a legitimar uma posição política frente à escalada de violência dos militares contra os trabalhadores da mina. Em um debate

¹⁰¹ Em *Actas de Marusia*, a voz do ator é dublada, não sendo possível conferir o crédito da voz do personagem. Vale ressaltar que o sobrenome “Chasqui” significa “mensageiro” na língua quéchua, remetendo a uma figura que trabalhava como correspondente para os imperadores incas.

sobre as formas de defesa diante da escalada da violência dos militares, o protagonista expõe seus objetivos na organização dos mineiros:

Organizarse. Preparar un plan de defensa. Hasta ahora todo se ha desatado espontáneamente sin ningún control real. Este es el momento de establecer una forma de lucha organizada. No debemos olvidar que dos de nuestros compañeros, a esta hora habrán informado a otros cantones. Si somos capaces de resistir y de alzar todo el norte los militares no podrán controlar toda la Pampa. Y los soldados viendo que somos una fuerza organizada comenzarán a unirse a nosotros. ¡De aquí, de Marusia podremos comenzar un movimiento de tal fuerza que revolucionará todo el país! Será un movimiento de obreros, soldados, estudiantes y campesinos.

No discurso, Gregorio remete às ações isoladas que analisamos antes, ocorridas em momentos em que faltou uma organização clara. Ele acredita na possibilidade de resistência conjunta com outros trabalhadores dos arredores e, assim, “*alzar todo el norte*”. Enfim, crê na possibilidade de uma revolução organizada pelos trabalhadores, soldados, estudantes e camponeses. Assim sendo, estão expostos os pontos principais que nortearão a ação de Gregorio ao longo do filme.

Quando é eleito membro da mesa diretiva do sindicato, Gregorio recorda sua chegada a Marusia. Lembra como conheceu Crisculo, momento em que vacila ao contar sua origem ao novo amigo. A hesitação do personagem faz com que desconfiemos dele, pois não responde espontaneamente como faz Medio Juan. Ironicamente, este diz que seu companheiro é calado, “*sólo lee y lee*”, momento em que aparece uma das poucas referências à condição intelectual do protagonista.

No filme, nota-se certa desconfiança em relação à figura do intelectual que não se dedica à prática política. A crítica aos pensadores “burgueses” é uma postura construída desde os anos 1960 por artistas latino-americanos engajados politicamente. No *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular*, co-escrito por Miguel Littín em 1970, alguns excertos expõem o rechaço à figura desse tipo de intelectual:

“Contra una cultura anémica y neocolonizada, pasto de consumo de una élite pequeño burguesa decadente y estéril, levantemos nuestra voluntad de construir juntos e inmersos en el pueblo, una cultura auténticamente NACIONAL y por consiguiente, REVOLUCIONARIA”; “6. Que, no obstante, pensamos que un cine alejado de las grandes masas se convierte fatalmente en un producto de consumo de la élite pequeño burguesa que es incapaz de ser motor de la historia”; “9. Que sostenemos que un cine con estos objetivos implica necesariamente una evaluación crítica distinta, afirmamos que el gran crítico de un film revolucionario es el pueblo al cual va dirigido, quien no necesita ‘mediadores que lo defiendan y lo interpreten’” (apud MOUESCA, 1988, p. 70-72, grifos nossos)

A referência à “elite pequeno-burguesa”, “decadente”, “estéril” e “mediadora entre a arte e o público” mostra o repúdio à figura do intelectual em sua “torre de marfim”. O “verdadeiro” intelectual seria aquele que está junto aos pobres, na busca pela construção do socialismo. Esta foi a maneira pela qual muitos artistas engajados chilenos gostariam de ser vistos: apesar da origem “burguesa”, o compromisso político apagaria seu “pecado de origem” e construiria um futuro promissor ao lado dos pobres.¹⁰² Isto posto, vemos em *Actas de Marusia* a transformação de Gregorio Chasqui, que se configura inicialmente como um “pequeno-burguês” e termina a narrativa como um trabalhador engajado politicamente.

No salão da sociedade mutuaría, Gregorio aparece ao lado de uma mulher sedutora, que o convida para dançar. Como Chasqui se mostra desajeitado, o professor de dança, afrancesado e com postura “afeminada”, ensina os passos ao homem. Crisculo surge e tira o personagem da cena ridicularizado. Intelectual e “pequeno-burguês”, Gregorio acompanha o amigo a contragosto, arrependido por abandonar a pretendente, que ri da situação. Sem demonstrar consciência de classe, Gregorio nessa cena mostrou-se apegado ao mundo dos livros e à diversão.

Gregorio entra com Crisculo num corredor com máquinas tipográficas, que impressionam o intelectual. Em *off*, as explicações de Luis Emilio Recabarren sobre o socialismo atraem o pequeno público:

El socialismo es una doctrina de estructura precisa y definida. [...] La base esencial del socialismo consiste en la abolición de lo que ahora se llama propiedad privada, planteándonos en su reemplazo la constitución de la propiedad colectiva o común. Se entiende por propiedad privada la posesión y usufructo individual sobre la tierra y sus productos, sobre las herramientas, máquinas y medios de producción. El socialismo busca la liberación del hombre y la constitución de una sociedad de trabajadores.

O argumento do político mostra a importância da extinção da propriedade privada e de sua coletivização. Trata-se de um aspecto não explorado pela narrativa, pois ninguém propôs a expropriação da mina salitreira. A trilha musical derivada de

¹⁰² No estudo sobre o cinema cubano, Mariana Villaça (2010) analisa como a desconfiança em relação aos intelectuais marcou os debates entre políticos e artistas em Cuba. Segundo a historiadora, nos anos 1960 e 1970 intensificou-se “a perspectiva de que o intelectual deveria buscar o igualitarismo começando por si próprio: ele deveria dar mostras de sacrifício, o que implicava a negação de sua condição privilegiada e sua proletarização. Fazia parte de sua missão redentora dar o exemplo, assumir o compromisso com o povo e com a ideologia revolucionária, demonstrar sempre convicção ideológica e se opor ao diletantismo” (p. 147).

Canción del Pampa confere serenidade ao discurso de Recabarren. Na cena seguinte, vemos Chasqui sendo contratado para trabalhar na mina, abraçado a Margarita; os dois se conheceram na aula de “*Don Reca*”. Junto com a consciência proletária, vem a parceria que redireciona o destino de Gregorio Chasqui.

A aula sobre socialismo é construída de forma a criar uma disparidade entre a sociedade mutualista (afrancesada, alienada, “burguesa”) e o espaço de atuação de Recabarren (subterrâneo, com máquinas tipográficas, aula sobre o socialismo, pessoas humildes). Nesse sentido, Gregorio é colocado como um “legítimo” seguidor do socialismo ao longo da narrativa. Poderíamos supor que Domingo Soto veio da escola “reformista” da sociedade mutualista, sendo desqualificado em diversos momentos durante a narrativa. Por esse ângulo, Gregorio seria o “verdadeiro” revolucionário, portador de ideias novas, já que não teme colocá-las em prática. Soto é o “moderado”, defensor das instituições e temeroso dos conflitos.

Em diversas passagens, o protagonista demonstra vontade de intervir nas situações políticas, porém se mostra hesitante. Gregorio se nega a ajudar Sebastián, quem assassinara o cabo, sabendo o destino do mineiro. Como proposta de redenção, sugere ao condenado uma ação militar: “*Toma una carga de dinamita y vuélales el cuartel; así nos puedes ayudar*”. Sebastián não entende o sentido da proposta e é abandonado à própria sorte. A consciência trágica da derrota é uma das razões para o comportamento melancólico de Gregorio na trama, acentuado pela condição de viúvo.

Dessa forma, constrói-se uma diferença entre Gregorio e o líder do sindicato dos mineiros, Domingo Soto. Gregorio mostra-se frio e calculista, enquanto o líder sindical é inseguro e emotivo. Durante o enterro de Rufino e Sebastián, as diferentes posturas entre os personagens são evidenciadas. Gregorio aproveita o momento e passa instruções a Rosa, provavelmente relativas ao estoque de dinamites. Domingo Soto faz um discurso durante o enterro. Dos personagens na cena, o espectador nada escuta deles, apenas uma trilha musical orquestrada.

Na cena que vai do debate sobre as possíveis respostas dos mineiros para as mortes de Rufino e Sebastián até a primeira ocupação da praça de Marusia, alguns planos expõem pontos de divergência entre a linha de atuação estratégica-militar de Gregorio e a postura “conciliadora” e “reformista” defendida e posta em prática por Domingo Soto. O líder do sindicato defende uma paralisação, enquanto Gregorio questiona a decisão.

Em duas reuniões realizadas após a saída temporária dos militares de Marusia, a

definição do sistema de defesa frente aos militares é colocada em pauta e gera tensões. Na primeira mesa de diálogo, a representação das massas como “papel de parede” mostra mineiros e mulheres, estáticos, ao redor da mesa, onde Gregorio, Domingo Soto e outros trabalhadores estão sentados. Calameño intervém expondo as exigências dos militares: deixar os ingleses saírem da mina e entregar as armas em posse dos trabalhadores.

Gregorio é enfático em propor a radicalização do movimento, porém Domingo Soto dá a palavra final, que consiste em aceitar as condições impostas. A participação de Gregorio revela a consciência trágica da derrota: *“Si dejamos salir a los empleados y a los ingleses seremos ametrallados de inmediato. Si entregamos la dinamita, no pasará mucho, antes de que desate la masacre. Siempre ha sido así”*. Domingo Soto defende sua posição moderada: *“Ellos no pueden bombardear Marusia; si destruyen las instalaciones lo perderían todo. La compañía no se los permitirá”*. Seu argumento terá resposta do narrador: seguem-se cenas da conversa de Troncoso justificando a destruição de Marusia ao proprietário da mina, contrariando o argumento anterior de Soto.

As decisões de Domingo Soto são frequentemente colocadas em xeque pela narração do filme. Foi a ocupação da praça de Marusia, coordenada pelo líder sindical que motivou o administrador da mina a chamar reforço militar de Iquique (Weber, Gaínza e Argandoña), o que intensificou a repressão. Da mesma forma, ao permitir que os ingleses saíssem da mina e que os mineiros entregassem as armas, o campo ficou aberto ao ataque dos militares, comandados por Troncoso. Ainda que essas grandes decisões (greve e saída dos ingleses) fossem contestadas por Gregorio (em diegese) e pelo narrador (intervenção com cena do plano militar), elas foram aceitas pelas “massas” trabalhadoras, conduzidas pelo líder sindical.

Na segunda reunião, Gregorio mostra-se irritado com o impasse e é interrompido por Rosa, quem leva as jovens ao martírio. Na relação entre líder e massas, Rosa se apresenta mais decidida por ter o apoio das jovens marusianas. O protagonista, por sua vez, apresenta alternativas políticas e estratégicas, porém raras vezes consegue negociar com os companheiros, o que impede que ele se torne um líder efetivo do grupo.

As propostas “corretas” foram dadas por Gregorio, segundo a lógica narrativa. As razões pelas quais o protagonista se empenha na necessidade da defesa armada têm raízes sentimentais e vêm no *flashback* sobre o massacre de Iquique. Nesta sequência, sabemos do destino trágico da amada. Percebe-se um tratamento melodramático na

morte de Margarita. A câmera lenta retrata sua sangrenta queda e visa causar emoção no espectador. Gregorio ficou impossibilitado de socorrê-la por estar bloqueado pelas “massas”, que fugiam dos soldados. Uma vez que o protagonista perdeu sua companheira, restou-lhe empenhar-se em não deixar outro massacre ocorrer novamente, sacrificando-se por esta “missão”.

No que se refere ao apelo emocional do melodrama, cabe mencionar o comentário de Pablo Pérez Rubio, que, analisando o sofrimento da mulher e o sacrifício do homem no cinema melodramático, afirma:

En la tradición judeocristiana, el sufrimiento sacrificial aparece siempre ligado a personajes femeninos (de manera especial, a la figura de la madre), quizá por la alusión primigenia a la pasión de la Virgen María, aunque también pueda asociarse [...] a los atributos del héroe épico masculino, aquel cuyo supremo acto es sacrificarse a sí mismo por el bien de otros (ése es el sentido trágico, agri dulce, del trabajo de Ulises, por ejemplo) (PÉREZ RUBIO, 2004, p. 40).

Assim sendo, as mulheres no filme estão voltadas ao sacrifício. É o caso de Rosa, principalmente, quem leva a cabo o plano suicida de interromper o avanço militar. A professora Luisa também se sacrifica para salvar as crianças de Marusia. Por outro lado, será evidente o sacrifício do herói inacabado, Gregorio Chasqui, para “salvar” as memórias de Marusia e todo o movimento de resistência aos militares. O diálogo com certa tradição melodramática justifica-se pela inserção, permeada de tensões, de Miguel Littín à indústria cinematográfica do México.

Em meio ao bombardeio de Marusia, Gregorio, Calameño, Arturo e o professor¹⁰³ saem da batalha para repensar a ação, junto a Domingo Soto. Gregorio, agarrando o líder do sindicato, fez uma autocrítica nos seguintes termos:

¡Soto, Soto! Tú y yo hemos cometido errores, pero hemos fallado en nombre de la razón. Nos hemos dividido cuando debimos haber estado unidos. Hemos caído ciegamente en todo el juego preparado por el cerebro del asesino. No, no, no hemos sabido buscar otras alianzas. Hemos actuado con premura. ¡No hemos trabajado lo bastante para organizar! ¡No hemos sido capaces de discutir nuestros problemas de buscar la unidad!

[Explosão no interior do espaço]

¡Váyanse, váyanse!

[Gregorio ordena aos homens, empurrando D. Soto]

¡Vayan, vayan, cuenten lo que ha pasado! ¡Vayan a trabajar con método, a organizar! ¡Váyanse, váyanse, a trabajar! ¡A organizar!

¹⁰³ Este personagem aparece constantemente em cena, porém não o vemos trabalhar com os outros homens quando estão quebrando salitre. Deduzimos que seja o “professor”, personagem identificado nos letreiros finais do filme, ainda que não apareça em cena na sua função que evidencia, a nosso ver, a desconfiança da película com os intelectuais.

¡Para que mañana, la fuerza de todos los trabajadores se una con la conciencia, Soto, con la razón!

Nessa autocrítica, o protagonista faz afirmações generalizantes e evidencia certa amargura ao constatar a falta de unidade. Sendo ele quem faz o balanço, coloca-se como a “voz autorizada”, enquanto o outro mostra-se fraco. Além de reconhecer os “erros” na condução política dos marusianos, o protagonista aponta caminhos, gritando as últimas palavras de costas para o espectador. Neste momento, Chasqui assume-se como o líder dos trabalhadores, conduzindo a ação de resistência. Posteriormente, será preso, torturado e assassinado.

O narrador do filme privilegia a atuação de Gregorio Chasqui, organizando as imagens e os sons de modo a exteriorizar seu pensamento e legitimar suas ações. Assim sendo, constrói-se um intrincado processo de identificação com o protagonista. Vemos em retrospectiva uma parte de sua história: a partir de sua “conversão” ao socialismo, há referências suas como sendo o “legítimo” seguidor de Recabarren. No entanto, há momentos de certo distanciamento. O protagonista não tem apoio dos mineiros à sua estratégia de defesa armada. A dificuldade de Gregorio com as massas é um problema de liderança, algo explorado pela narrativa como um erro na condução política da UP, conforme sinalizado na autocrítica.

A narração do enredo é marcada por omissões e lacunas. No filme, Gregorio não é mostrado lançando dinamites quando se iniciam as explosões, mas sabemos que defende a ação. O narrador também não mostra como são realizadas as decisões dos trabalhadores (parecem que seguem ordens, apenas), assim como omite a prisão de Domingo Soto. Da mesma forma, não sabemos do plano suicida de Rosa até vermos as jovens na linha de trem. Essas ausências são significativas para a representação fílmica dos mineiros, porque se referem a negociações mal conduzidas entre eles. O desacordo foi trazido em lacuna da narração cinematográfica.

Consideramos que o impasse causado pelas incompatibilidades entre Gregorio e Domingo Soto na organização das massas constitui a principal chave de leitura da relação do filme com a conjuntura política na qual foi produzido, além das violações dos direitos humanos representadas na tela.

2.5 O destino de Marusia em *off*: pela “*unión de todos los trabajadores*”

O assassinato de Gregorio dá início à destruição de Marusia. O bloco “Epílogo” inicia-se com um monólogo de Troncoso, vitorioso na guerra contra os mineiros, próximo ao prisioneiro rendido e deitado no solo. O militar ironiza as torturas que o protagonista sofreu, refere-se à fuga de trabalhadores para as minas de Pontevedra e La Coruña e questiona a resistência dos mineiros. Gregorio é executado. Um deslocamento da câmera para a esquerda passa por Luisa com as crianças e se detém em plano geral, na praça para exibir as execuções em massa, os “sulfatos” em meio aos corpos, os tiros e os protestos das mulheres. Ao fundo, vemos montanhas à direita e o teatro de Marusia à esquerda (Imagem 24).

Imagem 24: A praça de Marusia em meio às linhas cruzadas de mortos, viúvas, militares e “sulfatos”. Ao fundo, o teatro (aludindo ao Palacio de La Moneda) e o relevo montanhoso (representando a Cordilheira dos Andes).

A presença do teatro ao fundo da imagem do caos repressivo é significativa, pois remete ao Palacio de La Moneda, sede do governo chileno bombardeada no golpe militar de 1973, como mencionado anteriormente. Gregorio escolhe o teatro como lugar de resistência aos militares, assim como o La Moneda foi o último refúgio de Salvador Allende. Apesar do filme não explicitar uma cronologia do governo da UP, algumas citações a eventos ocorridos no período 1970-1973 estão presentes no filme.

A sobreposição de significados das imagens na tela traz uma condensação de sentidos que extrapola o diegético. A transformação das ruínas da mina em um “campo

de extermínio” remete ao campo de prisioneiros de Chacabuco, no norte do Chile, criado após o Golpe de 1973.¹⁰⁴ O campo foi desativado em 1975, mas se inseriu no imaginário sobre a ditadura militar chilena.

Dessa maneira, *Actas de Marusia* constrói uma narrativa ficcional em que a derrota dos trabalhadores para os militares chilenos se constitui como uma referência alegórica sobre o fracasso da UP, no plano “real”. A exposição narrativa de uma derrota, segundo Walter Benjamin (1984), estabelece um dos pilares da alegoria, conceito que utilizamos para compreender o filme de Miguel Littín: “Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio” (p. 188). O filme relaciona passado e presente enquanto momentos de derrota, transformados em ruínas, que, ainda de acordo com Benjamin, é a materialidade que constitui o cenário de uma derrota:

A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não se constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio (p. 199-200).

Assim sendo, acreditamos que uma noção que perpassa a película é a de que a ditadura militar assenta seu poder sobre as ruínas do processo revolucionário mal sucedido. Como a tragédia foi profetizada por Gregorio Chasqui, a derrota dos trabalhadores de Marusia é exposta de forma dramática. A ficção recoloca em cena o drama vivido entre 1970-1973 de maneira fragmentada e indireta, outra característica da narrativa alegórica (BENJAMIN, 1984, p. 208). No entanto, o filme distancia-se do fatalismo e procura apontar saídas.

No auge do combate contra os soldados chilenos, Gregorio montou um plano com os demais resistentes. Entregou a Domingo Soto seu diário, onde relatou o que viu acontecer em Marusia. No momento mais trágico, em meio aos bombardeios, ordenou a saída de Marusia: “*Ustedes traten de escapar. Soto. Toma esta redacción. En él está escrito todo lo que ha ocurrido aquí. Muéstrala a los compañeros*”. A esperança, portanto, está fora de Marusia.

¹⁰⁴ O músico Ángel Parra esteve preso no campo de Chacabuco antes do seu exílio para o México. O “campo de concentração”, nome dado pelos opositores da ditadura, foi cenário de crimes cometidos contra a humanidade. As instalações dessa prisão militar foram construídas na Oficina Salitrera de Chacabuco (que esteve ativa entre 1924 e 1945). Desde o declínio da exploração do minério, a mina foi abandonada. Em 1971, o espaço das oficinas foi declarado Monumento Histórico Nacional pelo então presidente Salvador Allende. Após o golpe, esse patrimônio nacional foi convertido em palco de violência.

O tenente Troncoso sabe da ação dos fugitivos para além da mina salitreira destruída, conforme discurso a Gregorio: “*Algunos de tus compañeros han huido hacia Ponteverde y La Coruña. Y a estas horas estarán tratando de alzar otros cantones*”. A referência às outras minas é uma alusão à solidariedade internacional aos exilados, muitos dos quais continuaram a resistência contra a ditadura. Sob essa ótica, os fugitivos se configurariam como representações dos exilados chilenos.

Ao final do filme, escutamos a leitura do diário pela voz em *off* de Gregorio Chasqui, enquanto Domingo Soto e os demais correm. Chamamos a atenção para o fato de que, no plano sonoro, o narrador apresenta a leitura do diário pela voz de alguém que, em diegese, está morto. Isto significa que Gregorio foi trazido de volta à cena, o que pode ser interpretado como a continuidade da luta. As palavras finais do filme constituem uma mensagem endereçada aos fugitivos e, a nosso ver, aos espectadores: “*¡Vayan a trabajar con método, a organizar! ¡Váyanse, váyanse, a trabajar! ¡A organizar! ¡Para que mañana, la fuerza de todos los trabajadores se una con la conciencia, Soto, con la razón!*”. Ou seja, o apelo à “unidade” e à “vitória do proletariado” é ressaltado.

A utilização da voz *off* de Gregorio remete-nos ao último discurso de Salvador Allende no dia do golpe de Estado, cuja mensagem foi gravada, percorrendo o mundo por diversos meios de comunicação, incluindo o cinema.¹⁰⁵ No entanto, não acreditamos que haja adaptação direta da mensagem do presidente para a voz *off* de Gregorio. Destacamos, sim, a relação presença-ausência da voz para dar legitimidade e continuidade às lutas políticas no exílio, seja na narrativa (a voz de Gregorio) seja na “realidade” (a voz de Salvador Allende).

Carregando o diário de Gregorio, Domingo Soto foge de Marusia ao lado de seus dois companheiros, que carregam fuzis. A cena do avanço dos três homens ao final, acompanhados por um *travelling*, foi inspirada na última sequência do filme de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol*, quando Manuel escapa da repressão encarnada por Antônio das Mortes. A cena é analisada por Ismail Xavier (2007): “Sua corrida figura um presente que é pura indeterminação e não se caracteriza senão como instante que recebe esse sopro do passado e tende a lhe dar novo impulso, pois o futuro reserva necessariamente o encontro com o mar” (p. 140). Da mesma forma que Manuel no filme

¹⁰⁵ O curta-metragem *Compatriotas* (RDA, 1974), dirigido pelos alemães Walter Heynowski e Gerhard Scheumann, exibe uma série de imagens do golpe de Estado de 1973 enquanto que a banda sonora expõe a última parte do discurso de Salvador Allende.

de Glauber, os fugitivos de Marusia estão em um momento de incerteza, mas que a narrativa deposita neles a esperança da vitória sobre os militares chilenos.

A construção audiovisual da última cena de *Actas de Marusia* confere importância ao diário e ao relato nele contido, em detrimento aos personagens, vetores da mensagem escrita. O documento é considerado o “testemunho autêntico” do que ocorreu em Marusia porque foi escrito por Gregorio, alguém que apontou os erros do passado, indicou as novas pautas para a oposição aos militares e se sacrificou. As “*actas de Marusia*” estão materializadas no diário.

Jean Paul Fargier, em uma crítica publicada no *Cahiers du Cinéma*, coloca a questão do diário nos seguintes termos: Gregorio possui um saber, simbolizado em seus escritos, e um poder (na lógica foucaultiana do crítico) que coloca o protagonista acima dos demais personagens. Ele escreve o diário, mas não o vemos escrevendo.¹⁰⁶ O procedimento da “narrativa lacunar” foi recorrente no filme, conforme analisamos anteriormente. O crítico não relaciona, entretanto, o diário com a própria narrativa fílmica. O escrito de Gregorio reveste-se de legitimidade e importância; resta-nos saber o legado político no texto.

Segundo nossa percepção, Gregorio representaria o pensamento estratégico das esquerdas rupturistas no Chile, enquanto Domingo Soto seria a personificação da ação “moderada” das esquerdas gradualistas. Dentro das estratégias narrativas que caracterizam a alegoria, a personificação é uma das principais referências, pois trata-se de substituir a “alma” do personagem por uma ideia: “A personificação alegórica obscureceu o fato de que sua tarefa não era a de personificar o mundo nas coisas, e sim de dar a essas coisas uma forma mais imponente, caracterizando-as como pessoas” (BENJAMIN, 1984, p. 209).

Alcides Freire Ramos, ao analisar o filme *Os inconfidentes* (Brasil, 1972), de Joaquim Pedro de Andrade, afirma que os personagens desse filme foram construídos de forma alegórica para que o público pudesse fazer uma leitura alegórica da realidade encenada, ou seja, o diretor atualiza a matéria narrada em relação ao seu próprio tempo (RAMOS, 2002, p. 134). Nesse sentido, acreditamos que Miguel Littín recorreu ao mesmo método de composição ao construir de forma audiovisual as personagens de Gregorio e Domingo Soto.

No filme *Actas de Marusia*, Domingo Soto é contrário à estratégia da luta

¹⁰⁶FARGIER, Jean-Paul. Histoires d’U”. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 272, p. 09, déc. 1976.

armada e defende a greve, “*el arma legal del trabajador*” segundo o personagem, como forma de ação política. Da mesma forma, não trabalha quebrando as pedras de salitre ao lado dos mineiros e não pega em armas na hora de resistir aos uniformizados. O fato de ter sido preso e torturado pelos militares sugere não só o equívoco da crença na constitucionalidade das Forças Armadas, como também, o “erro” na crença da legalidade.

Como mostra a historiografia (PINTO VALLEJOS, 2005; ARRATE, ROJAS, 2003), os comunistas chilenos se pautaram por essa linha de atuação e apoiaram Salvador Allende no caminho para o socialismo pela via da democracia. A trama de *Actas de Marusia* se desenrola a partir da questão de natureza estratégica-política: a tensão entre a proposta de se defender dos militares por meio da “via armada” (Gregorio) e a defesa da “via institucional” (Domingo Soto). Sendo assim, a película relata os problemas da UP de modo indireto, alegórico.

Enquanto Domingo Soto é “moderado” e defende a greve como “a arma legal do trabalhador”, Gregorio mostra-se mais incisivo no uso das dinamites contra os militares e acredita que a greve é a única estratégia possível. Em uma reflexão interior, Chasqui diz que “*Uno sabe que no es solamente la huelga. Que la huelga es solo uno de los pasos. Que por una que se gana se pierden diez. Entonces uno piensa que ya es tiempo de plantearse formas más complejas de lucha*”. Será em defesa dessas “formas mais complexas de luta” que o protagonista entrará em conflito com o líder do sindicato.

A narrativa coloca Gregorio como o personagem de destaque, ainda que limitado em suas ações políticas. Conforme analisado anteriormente, ele não conta com o apoio dos mineiros. No entanto, suas reflexões possuem o peso de uma experiência prática que Domingo Soto não demonstra possuir: Gregorio foi sobrevivente de Iquique, aprendeu sobre o socialismo com Luis Emilio Recabarren, trabalha ao lado dos pobres e sabe das intenções dos ingleses e militares em destruir a organização laboral. Como “voz autorizada” do filme, o protagonista faz o balanço da derrota, ressalta a desunião das forças de resistência e “exige” que os “erros” não se repitam.

Na narrativa, o pedido de união está direcionado aos que sobreviveriam ao conflito, aos quais caberia reorganizar a resistência. Com isso, podemos pensar que Miguel Littín teve a intenção de que a mensagem de unidade fosse dirigida aos exilados. Lembramos que os três fugitivos de *Actas de Marusia* podem representar exilados que, no Chile, defendiam formas distintas de luta: dois deles saíram carregando as armas (esquerdas rupturistas) e um carregava apenas o diário (gradualistas) (Imagem 25).

Imagem 25: Os três fugitivos-exilados na última imagem do filme: dois carregam fuzis e Domingo Soto, à frente, o diário de Gregorio.

A “explicação didática” para a derrota aponta três causas: a primeira diz respeito à falta de uma política militar de defesa por parte dos mineiros de Marusia; a segunda refere-se à crença na legalidade, argumento que alimentou o mito da “excepcionalidade chilena”; a terceira assinala a ausência de unidade entre as forças de resistência, o que deixou os trabalhadores indefesos quando os militares ocuparam a mina. Dessa forma, o equívoco da condução do processo de defesa, a cargo das lideranças que não “souberam” unir-se, expôs os mineiros à brutalidade dos militares; daí a justificativa do filme para o excesso de violência por iniciativas desorganizadas.

Apesar da crítica à falta de uma condução política coerente no processo para a revolução na UP, a figura de Salvador Allende não é questionada. Mencionamos anteriormente a relação entre a voz *off* de Gregorio no final de *Actas de Marusia* e o último discurso do presidente, antes de sua morte, ressaltando que essa voz representa uma continuidade da luta política no exílio, onde a morte de Salvador Allende é uma das principais bandeiras da solidariedade internacional. Durante discurso em Caracas, Miguel Littín evidencia a força do último exemplo do mandatário:

*Así, el día del golpe definitivo, el 11 de septiembre, la contra-revolución sorprendió a un movimiento de masas desconcertado, mientras en La Moneda, el presidente Allende resistió heroicamente y ofreció su vida, dando un claro ejemplo de su consecuencia revolucionaria, entregándonos una bandera para proseguir la lucha.*¹⁰⁷

¹⁰⁷ Fragmentos del informe de la delegación chilena, presentado por Miguel Littin en el Encuentro de Cineastas Latinoamericanos. **Por un cine latinoamericano:** Encuentro de cineastas latinoamericanos

Apesar do elogio ao presidente, é evidente a crítica feita pelo filme à direção política do processo político chileno. Miguel Littín só fará menção explícita a Salvador Allende na série de documentários *Acta general de Chile*, de 1986, quando faz uma homenagem ao líder. Como veremos nos próximos capítulos ao analisarmos os próximos filmes, a apreciação da postura do líder será uma tônica geral. As representações dos líderes serão utilizadas como maneiras de fazer um balanço da própria experiência da UP, olhando crítica e indiretamente a atuação de Salvador Allende entre 1970 e 1973.

As referências temporais em *Actas de Marusia* merecem destaque. Como mostra Bronislaw Baczko (1985), as temporalidades (passado, presente, futuro) têm grande poder de impacto na construção dos imaginários sociais. Segundo o autor, “os imaginário sociais operam ainda mais vigorosamente, talvez, na produção de visões futuras, designadamente na projeção das angústias, esperanças e sonhos coletivos para o futuro” (p. 312). A projeção do futuro no filme, representada na fuga dos marusianos carregando fuzis e o diário de Gregorio, acena com esperanças e incentivos de luta dirigidos aos exilados, os quais teriam mais possibilidade de assistir ao filme uma vez que a exibição foi proibida no Chile. O incentivo à luta significava, nesse sentido, a possibilidade de retorno ao país.¹⁰⁸

Actas de Marusia ganhou visibilidade no exterior por ter sido indicada ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em março de 1976,¹⁰⁹ assim como para o Festival de Cannes, para disputar a Palma de Ouro, em maio do mesmo ano.¹¹⁰ A distribuição da

en solidaridad con el pueblo y los cineastas de Chile, Caracas, septiembre de 1974. Caracas: Fondo Ed. Salvador de la Plaza, 1974, p. 47, Colección Cine Rocinante.

¹⁰⁸ Entre os primeiros filmes realizados após o 11 de setembro de 1973, o filme mexicano de Miguel Littín foi um dos poucos que colocou os exilados como protagonistas para a resistência contra a ditadura. Raúl Ruiz em *Diálogos de exiliados* (França, 1974), seu primeiro longa metragem no exílio, ironizou os exilados chilenos que viviam em Paris, destituindo-lhes qualquer heroísmo. Duas produções sinalizaram que as forças sociais dentro do Chile poderiam derrubar o regime. É o caso de *Cantata de Chile* (Cuba, 1975), de Humberto Solás, ao encerrar a narrativa com um futuro imaginário onde a ditadura seria derrotada pelos chilenos armados. Em *Chove sobre Santiago (Il pleut sur Santiago)*, França, Bulgária, 1975), de Helvio Soto, a última sequência representa o funeral de Pablo Neruda, “la primera manifestación de rebeldía pública después del golpe” segundo Jorge Arrate e Eduardo Rojas (2003, p. 191), sinalizando uma visão positiva da resistência aos militares dentro do país.

¹⁰⁹ *Actas de Marusia* concorreu como Melhor Filme Estrangeiro realizado em 1975, ao lado dos filmes *Sandakan Hachibanshokan Bohkyo (Sandakan nº 8)* de Kei Kumai (Japão), *Terra Prometida (Ziemia Obiecana)* de Andrzej Wajda (Polônia), *Perfume de Mulher (Profumo di Donna)* de Dino Risi (Itália), e *Dersu Uzala (Dersu Uzala)*, de Akira Kurosawa (Japão, URSS), que ganhou a estatueta.

¹¹⁰ O filme de Miguel Littín disputou a Palma de Ouro ao lado de vários filmes, entre eles: *Brutti, Sporchi, Cattivi* (Feios, sujos e malvados) de Ettore Scola (Itália), *Babatou (Les trois conseils)* de Jean Rouch (Nigéria), *Cría Cuervos* de Carlos Saura (Espanha) e *Taxi driver* de Martin Scorsese (EUA), o

película nas salas cinematográficas ficou a cargo da estatal *Películas Mexicanas* – PELMEX no México, e da empresa *Cimex-France* na França.¹¹¹ Apesar disso, *Actas*, por razões óbvias, foi censurada no Chile, como qualquer outro filme que criticava o governo militar.¹¹² No México, a película permaneceu semanas em cartaz. As estratégias de identificação com o público mexicano, como o uso de figurantes nacionais, além da temática dos fuzilamentos, da defesa dos recursos naturais (pode-se relacionar com o petróleo mexicano) e da defesa do “povo”, remetendo às experiências sociais da Revolução Mexicana, podem ser algumas das razões para boa recepção no país de Echeverría.¹¹³

A propósito de sua recepção, a crítica cinematográfica ficou dividida. Eis um exemplo que destacou a obra de Miguel Littín. No artigo publicado na revista *Écran*, compara-se a *Actas de Marusia* com películas como *1900* (Bernardo Bertolucci, 1976), *Alexander Nevski* (*Aleksandr Nevskii*, Serguei Eisenstein, 1938), *¡Qué viva, México!* (Serguei Eisenstein, Grigori Aleksandrov, 1932-1979) e Salvatore Giuliano (Francesco Rosi, 1962), em que se tece vários elogios à narrativa, como “Certamente, ACTAS DE MARUSIA é um filme de *metteur en scène*, um filme de espetáculo e um filme onde a imagem, cuidadosa e rigorosamente composta, é bela”.¹¹⁴

Por outro lado, as más impressões ficaram por conta da violência excessiva e pelo maniqueísmo político. Assim, um crítico venezuelano contesta “*el buscar la mera adición cuantitativa de escenas terribles*” do filme, que “*adolece de un excesivo esquematismo, del recurso reiterado a arquetipos, del deseo demasiado visible de imponer tesis*”, ignorando as contradições entre os líderes dos trabalhadores no enredo.¹¹⁵ Na França, um artigo da *Positif* também não aprovou a película, pois “o filme se desagrega em uma acumulação de gestos valentes, de violência sistemática onde os

qual venceu a premiação.

¹¹¹ SALOM, J. Actes de Marusia. **La revue du cinéma Image et Son**, Paris, n. 320-321, p. 05-06, octobre 1977. Além do Oscar e do Festival de Cannes de 1976, o filme foi selecionado para concorrer a premiações no Festival de Tashkent (1975), no Festival de Benalmádena (1976) e no Festival de Pesaro (1976), onde Miguel Littín esteve presente. Cf. Cinematografías marginales en la “Muestra” de Pesaro. **El País**, Madrid, 3 octubre 1976. *Actas de Marusia* ganhou nove prêmios Ariel de Oro no México, incluindo melhor filme e melhor diretor e foi premiado no Festival de Huelva (1976) e o IX Festival Internacional Cinematográfico de Santarém, Portugal (1979).

¹¹² Alfonso Gumucio-Dagron (1984) diz que o filme *Actas de Marusia* foi proibido na Bolívia pelo Ministerio del Interior a pedido do embaixador chileno na Bolívia, mas a exibição havia sido aprovada pelo Departamento de Espectáculos (p. 09-10).

¹¹³ Agradecemos à professora Mariana Villaça pelas observações relacionadas às temáticas.

¹¹⁴ BRACOURT, Guy. Actes de Marusia. **Écran**, Paris, n. 50, 1976, p. 56. Excerto no original: « *Certes, ACTAS DE MARUSIA est un film de metteur en scène, un film de spectacle et un film où l'image, soigneusement, rigoureusement composée, est belle* ».

¹¹⁵ RODRÍGUEZ, Fernando. Actas de Marusia. **Cine al Día**, Caracas, n. 21, p. 23-24, enero 1977.

propósitos políticos do filme desaparecem atrás das explosões dos mestres em efeitos especiais”.¹¹⁶ A *Cahiers du Cinéma* seguiu a crítica negativa, ao afirmar que a obra repete uma fórmula desgastada, que consiste em expor a síntese “exploração-revolta-repressão-resistência-repressão”.¹¹⁷ No entanto, ao longo do texto o crítico Jean-Paul Fargier faz uma relação apressada entre a vontade de criação de um partido único e os esforços de Gregorio Chasqui, o que não corresponde à expressão do enredo.

Com as premiações e a distribuição de *Actas de Marusia* na América e na Europa, Miguel Littín passou a trabalhar em seu próximo projeto: a adaptação fílmica do livro *El recurso del método* de Alejo Carpentier, prestigiado escritor cubano. Tal projeto contaria com recursos financeiros do México, de Cuba e da França (três dos principais países que ajudaram os exilados chilenos nos anos 1970), e tinha aspirações de se tornar outra grande produção cinematográfica, dando início a uma série de películas claramente latino-americanistas nas quais o Chile aparece pelas opacidades das respectivas narrativas.

¹¹⁶ NIOGRET, H. Actes de Marusia. **Positif**, Paris, n. 183/184, p. 81, juil-août 1976. Excerto no original: « [...] le film se désagrèe dans une accumulation de gestes guerriers, de violence systématique où le propos politique du film s’efface derrière les explosions des maîtres en effets spéciaux ».

¹¹⁷ FARGIER, Jean-Paul. Histoires d’U”. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 272, p. 06, déc. 1976. Excerto no original: « [...] ne cessais-je de me demander, en voyant, stupéfait, se dérouler une fois de plus, l’escalade exploitation-révolte-répression-résistance-répression selon une logique impitoyable dont la représentation n’innovait que par le record dans le spectaculaire que visiblement elle ambitionnait et peut-être battait (pas si ab-ject que ça, alors, ce slogan ?) » (grifos no original).

3 A CIRCULAÇÃO DE MIGUEL LITTÍN NO EXÍLIO, AS REDES DE SOLIDARIEDADE E A “AVENTURA CLANDESTINA” NO CHILE

O período entre 1976, ano de lançamento de *Actas de Marusia*, e 1986, quando exibiu-se na TVE a série de documentários *Acta general de Chile*, foi marcado na carreira de Miguel Littín por intensas circulações internacionais, debates e produção de filmes. Nessa década, o cineasta chileno dirigiu películas com temáticas latino-americanas, ajudou no processo de institucionalização do NCL e deu visibilidade internacional à causa chilena. Ocorreu também a experiência clandestina do diretor no Chile sob a ditadura de Augusto Pinochet em 1985: essa “aventura” foi possível graças aos contatos estabelecidos por ele nos 12 anos de vivência no exterior.

3.1 O papel de Miguel Littín na reorganização do NCL e na luta política dos exilados no exterior

3.1.1 O C-CAL, as denúncias contra violações dos direitos humanos e a institucionalização do NCL

Enquanto *Actas de Marusia* circulou em festivais e salas de cinema, Miguel Littín continuou sua atividade artística e ajudou os cubanos a construírem uma memória “oficial” do NCL e a legitimar a participação de Cuba em países em luta pela libertação nacional, como Nicarágua e Angola. Em contrapartida, o cineasta contou com o apoio cubano para a realização de seus próximos filmes. Isso aconteceu de forma mais ou menos coesa entre 1976 e 1986, período em que o chileno e os altos escalões cubanos mantiveram uma relação de reciprocidade, mediada pelo escritor colombiano Gabriel García Márquez.

Vale destacar a liberdade com que o cineasta circulava entre países, algo incomum entre os exilados devido às dificuldades pessoais ou às limitações impostas pelos partidos. A circulação de militantes políticos entre países era rastreada para evitar que os refugiados criassem autonomia e deixassem os partidos. Carlos Orellana (2011)

relatou que a “*vigilancia revolucionaria*” foi uma prática que desagradou muitos militantes no exílio, principalmente nos países socialistas, pois havia uma preocupação de que não fossem para o lado capitalista: “*El Partido Comunista chileno había prohibido a todos sus militantes refugiados en Europa moverse del país donde habían sido acogidos. La travesía de fronteras sólo se permitía si se estaba cumpliendo alguna tarea partidaria*” (p. 109).

Os cubanos buscavam ampliar sua influência entre os cineastas ligados ao NCL após o golpe de Estado no Chile. Diversos diretores, incluindo os chilenos, enfrentaram dificuldades para seguir filmando. Segundo a historiadora Mariana Villaça (2010):

Na década de 1970, a repressão exercida pelos regimes militares na América do Sul abalou as cinematografias e os projetos compartilhados. Fazer cinema com viés crítico, político, na América Latina, se tornava cada vez mais difícil e nesse contexto a presença latino-americana no ICAIC aumentou. A acolhida desses cineastas em Cuba também foi favorecida pela intensificação da cobrança de que houvesse mais arte panfletária, na Ilha, principalmente após a realização do I Congresso Nacional de Educación y Cultura, em 1971 [...] (p. 182).

No entanto, nesse contexto da Revolução Cubana o meio cultural foi cerceado em nome da arte panfletária. Vozes destoantes dificilmente conseguiam espaço para atuação, conforme ficou evidente no “caso Padilla”, referenciado anteriormente. Da mesma forma que os exilados chilenos apoiaram o governo do PRI, no México, em Cuba verificou-se a mesma situação. As críticas ao regime castrista eram evitadas pelos exilados em nome de uma “postura revolucionária”, exigida dos militantes que residiam no país. As eventuais posições divergentes eram consideradas “suspeitas”, pois indicariam a relação dos críticos com o “imperialismo”.¹¹⁸

Como parte da rearticulação do cinema engajado após o golpe de Estado no Chile, foi criado em 1974 o C-CAL, com certo protagonismo dos cubanos, em especial. Na direção dessa entidade, Miguel Littín figura como um de seus membros, que contou também com: Alfredo Guevara, Walter Achugar, Miguel Littín, Carlos Rebolledo e Manuel Pérez. Analisamos anteriormente a participação do chileno no encontro IV Encuentro de Cineastas Latinoamericanos em Caracas. Nesta oportunidade, o diretor

¹¹⁸ A autobiografia de Roberto Ampuero (2010), que registra passagens de seu exílio entre RDA e Cuba, retrata o clima repressivo na Ilha e a falta de liberdade por parte de quem se opunha ao regime. Da mesma forma, expõe exigências e comportamentos dos exilados que apoiavam os países socialistas dos anos 1970, como na fala de um intimador na RDA: “*Dices militar en la Juventud Comunista de Chile [...]. Yo soy aquí su encargado, así que demuéstreme que eres efectivamente camarada*” (p. 41).

expôs um documento no qual analisou a situação chilena durante o governo da UP no contexto da ditadura militar. Ainda nessa ocasião, veio a público uma *Declaración* do C-CAL reafirmando o compromisso político dos cineastas com a denúncia do “imperialismo” e com a solidariedade aos exilados latino-americanos, chilenos em particular. O projeto de institucionalização do NCL desenhado em 1967 foi retomado com vigor nesses anos (DEL VALLE DÁVILA, 2014, p. 66).

Em junho de 1976, o C-CAL divulgou o documento “*Sobre Raymundo Gleyzer – Declaración del Comité de Cineastas*”, denunciando o sequestro e desaparecimento do documentarista argentino.¹¹⁹ Assinado pelos membros do Comité, tal documento destacou o aumento da repressão no subcontinente, em especial na Argentina, onde ocorreu o golpe de Estado em março de 1976. Nesse sentido, há um balanço da cinematografia latino-americana entre 1967 e 1976:

Durante estos años se fue gestando una cinematografía de verdadera identidad continental, con obras que expresan los rasgos comunes de nuestra historia y cultura y de nuestra lucha contra el enemigo común. Desde aquel momento esta cinematografía se definió como políticamente comprometida en el combate por una verdadera liberación nacional contra el imperialismo norteamericano y sus agentes antinacionales. Este nivel de compromiso y el grado de eficacia alcanzado nos ha ganado la solidaridad y el apoyo de los cineastas progresistas y revolucionarios de todo el mundo, pero también el bloqueo, la represión, la desaparición y la muerte.

O texto denunciou a repressão dos militares ao cinema latino-americano e apelou para a construção de uma unidade na luta política e cultural. Da mesma forma, ressaltou uma cinematografia “de verdadeira identidade continental”, numa tentativa de englobar diferentes produções nacionais de cinema não contempladas entre 1967 e 1973, como a mexicana e a colombiana, e propunha a reconstrução da identidade do NCL, instituição favorecida pelo fato de que cineastas exilados estavam em trânsito pelas Américas, mantendo o engajamento político. Era o caso de um dos membros do Comité e defensor do NCL, Miguel Littín, que continuou residindo e filmando na América Latina. Sendo assim, observa-se que o tema dos direitos humanos passou a ser constantemente defendido nas declarações do C-CAL.

Entre 22 e 28 de abril de 1977, em Mérida, Venezuela, ocorreu o V Encuentro de

¹¹⁹ Raymundo Gleyzer, do grupo Cine de la Base, foi sequestrado por militares argentinos em 27 de maio de 1976. O argentino mantinha proximidades com o C-CAL e o NCL. Em carta co-assinada com Álvaro Melián, Raymundo escreve a Alfredo Guevara (2008) em dezembro de 1975 elogiando a organização do evento de Caracas, em 1974: “*Somos optimistas en cuanto al impulso que significó el Encuentro de Caracas, que sin duda refleja una voluntad común de avanzar en ese terreno*” (p. 321).

Cineastas, onde cineastas da América Latina se reuniram novamente para ressaltar o compromisso político contra as ditaduras latino-americanas e o “imperialismo”, além de reafirmarem a cobrança pelo reaparecimento do diretor argentino Raymundo Gleyzer.¹²⁰ Houve exposições de filmes e exposições sobre os respectivos contextos nacionais de produção cinematográfica, por meio das delegações de cada país participante.¹²¹ Na *Declaración final* do evento, encontramos referências sobre as expectativas em relação ao futuro do NCL:

Porque nuestro objetivo es comunicarnos con los diversos sectores que integran el pueblo dentro del público cinematográfico de nuestros países dondequiera que se encuentren y podamos llegar [...] También somos un movimiento de cineastas unidos y comprometidos en esta lucha, y en nuestras filas se ha conocido la persecución, el exilio, la tortura y la muerte (apud NÚÑEZ, 2009, p. 520).

Essa declaração validou as diversas formas de inserção do cinema na luta ideológica: clandestina, industrial, etc., porque o importante era chegar ao “povo”. Foi nesse contexto que Miguel Littín realizou *Actas de Marusia*, com o patrocínio da indústria mexicana de cinema. O documento do C-CAL amenizava discrepâncias teóricas entre os cineastas ao ressaltar a “união” e o “comprometimento” dos cineastas. O grupo tenta construir uma imagem coesa para enfrentar inimigos comuns, no caso, os militares golpistas e os “imperialistas”.

Nessa mesma declaração, percebe-se uma tentativa de abarcar no NCL algumas cinematografias que não faziam parte do movimento, como a mexicana, a portorriquenha e a panamenha:

Saludamos el surgimiento de las obras que han conformado la existencia de un nuevo cine mexicano que ya es parte del nuevo cine latinoamericano.[...] Apoyamos el desarrollo de las jóvenes cinematografías de Panamá y Puerto Rico y las luchas de sus pueblos frente a la agresión directa de que son objeto por el imperialismo yanqui” (apud NÚÑEZ, 2009, p. 521).

O esforço dos membros do NCL, via C-CAL, em inserir o México se deve ao apoio que o governo de Luis Echeverría deu a movimentos de oposição a regimes militares, como o dos chilenos exilados no país, mas também se valeu da obra de

¹²⁰ ¿Dónde está Raymundo Gleyzer?. *El Nacional*, Caracas, s/p., 14 mayo 1977. Documento disponível no site oficial do documentário *Raymundo*: < <http://www.filmraymundo.com.ar/sitefinal/home.htm> >. Acesso em: 06 maio 2015.

¹²¹ No mesmo ano, foi publicado o terceiro livro de autoria de Miguel Littín, *El chacal de Nahueltoro, La tierra prometida*, pela Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 134 p. (Textos de Cine 5 / Serie guiones 1). Contém artigos do cineasta e o roteiro do filme de 1969.

Miguel Littín, que deu visibilidade internacional à reforma da indústria mexicana de cinema conduzida pelo Estado. Lembramos que *Actas de Marusia* participou como produção mexicana em festivais como o da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas e o Festival de Cannes em 1976, conquistando, inclusive, diversas premiações em outros eventos.¹²²

Em 1978, o C-CAL reuniu-se em Havana entre os dias 12 e 17 de junho. O encontro abriu caminho para a realização do primeiro Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (FINCL), que ocorreu um ano depois. Além de fazer um chamado para integrar o movimento internacional de resistência às ditaduras latino-americanas, o grupo fez acusações diretas aos EUA:

*Los más altos voceros del imperialismo norteamericano, responsables directos de la vida, la integridad y la libertad de Raymundo Gleyzer están empeñados en demostrar ahora el enorme interés que sienten porque los derechos humanos sean respetados en nuestro continente.*¹²³

O texto comparou as violações dos direitos humanos no Chile e na Argentina, citando desaparecimentos e assassinatos de artistas nos dois países.¹²⁴ A referência aos estadunidenses no documento é uma alusão à mudança de postura da política externa dos EUA, na época governado pelo presidente Jimmy Carter, em relação às ditaduras militares latino-americanas, condenando as violações aos direitos humanos. No Chile, os militares organizaram um plebiscito em 1978 onde esperavam o apoio dos chilenos frente às condenações da ONU sobre os crimes cometidos pela ditadura, dentro e fora do país (HUNEEUS, 2005, p. 148-150).¹²⁵ Tais condenações resultaram das ações da

¹²² Vale registrar que, na documentação consultada, não há menções ao trabalho de Beatriz Allende, filha de Salvador Allende exilada em Cuba, figura chave na relação entre Cuba, México e os exilados chilenos (ROJAS MIRA, 2013, p. 150). Beatriz foi secretária executiva do Comité chileno de solidaridad antiascista de La Habana e se suicidou em Cuba, em outubro de 1977.

¹²³ “Solidaridad”, declaração pública, Havana, 1978. Documento disponível no site oficial do documentário *Raymundo*: < <http://www.filmraymundo.com.ar/sitefinal/home.htm> >. Acesso em: 06 maio 2015.

¹²⁴ No documento, foram citados os desaparecimentos de Jorge Müller, Carmen Bueno pelo lado chileno, além dos argentinos Raymundo Gleyzer, Rodolfo Walsh e Haroldo Conti. Ao final, lista-se algumas vítimas de ambos os países: Enrique Juárez, Francisco Urondo, Ana María Puga, Julio Troxler, Victor Jara, Hugo Araya e Máximo Gedda.

¹²⁵ O plebiscito ocorreu mesmo com o boicote convocado pelas oposições no país e no exterior (HUNEEUS, 2005, p. 148-150). A cédula trazia a seguinte afirmativa: “Frente a la agresión internacional desatada en contra de nuestra Patria, respaldo al presidente Pinochet en su defensa de la dignidad de Chile, y reafirmo la legitimidad del Gobierno de la República para encabezar soberanamente el proceso de institucionalidad del país”. O resultado foi de 78,6% do “Sí” frente a 21,4% do “No”. A vitória deu forças ao ditador e seu projeto de Constituição a cargo de setores conservadores da sociedade. Em 1980, houve outro plebiscito nacional para apoiar a nova Constituição, com o seguinte resultado: 67,04% para o “Sí” contra 30,19% do “No”.

Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) no exterior, que tiveram como consequência a morte de Carlos Prats em Buenos Aires (1974), o atentado a Bernardo Leighton em Roma (1975) e o assassinato de Orlando Letelier e sua secretária norte-americana em Washington (1976).

No entanto, os cineastas latino-americanos continuaram olhando para a nova política externa estadunidense com desconfiança e prosseguiram com as denúncias contra o país, que havia apoiado os golpes militares pelo subcontinente.

A denúncia dos crimes contra a humanidade a cargo das ditaduras se manteve viva como uma forma de encarar a luta política e cultural na América Latina: se o inimigo age de maneira internacional, cabe denunciar ativamente esta estratégia e apontar as formas populares de derrubar os ditadores, “marionetes” dos “imperialistas”. Voltaremos a esse ponto durante as análises dos filmes de Miguel Littín co-produzidos por Cuba, que expõem esses temas.

Segundo o pesquisador Ignacio del Valle (2014), o C-CAL teve importância na institucionalização do NCL nos anos 1970: *“El rol del Comité sería fundamental a la hora de otorgarle al NCL una estructura institucional que ya se había intentado desarrollar en los años 1960”* (p. 76). Com a criação do FINCL em 1979, o C-CAL passou a contar com uma infra-estrutura que permitiu seguir suas atividades de 1979 a 1990 (ibidem).¹²⁶ No entanto, quando o projeto “concretizou-se”, a própria noção de NCL entrou em crise e nomes como Fernando Birri e Julio García-Espinosa passaram a fazer novas proposições que questionavam a continuidade da sigla (ibidem, p. 77-79).

Miguel Littín participou dos encontros ocorridos em Havana. No ano da criação do FINCL, em 1979, ele foi um dos jurados que ofereceu o Premio Coral ao melhor filme latino-americano de ficção. O chileno continuou participando das edições posteriores do festival. Em 1982, durante o Seminario de Dramaturgía Cinematográfica, ocorrido no FINCL daquele ano, o chileno proferiu a palestra *“Lo desmesurado, el espacio real del sueño americano”*.¹²⁷

Em seu texto, o autor enalteceu a criatividade da cultura latino-americana em suas diferentes áreas (cinema, artes plásticas, poesia, música, literatura), o que

¹²⁶Curiosamente, o C-CAL não teve destaque nas páginas da revista *Cine Cubano*, restrita a quatro declarações publicadas em 1979 e 1986: “Declaración del Comité de Cineastas de América Latina”, “Declaración del Comité de Cineastas de América Latina”, n. 94, p. 45-47, 49, 1979; “Declaración del Comité de Cineastas de América Latina en el XX Aniversario del Cine Cubano”, n. 95, p. 14-15, 1979; “El Comité de Cineastas de América Latina se reúne!”, n. 115, p. 65-71, 1986.

¹²⁷*Cine Cubano*, La Habana, n. 105, p. 50-52, 1983. A citação em seguida está publicada em: **Hojas de cine**. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. México, D.F.: SEP, Fundación Mexicana de Cineastas, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988, p. 367-371.

representava uma “vitória” do colonizado sobre o colonizador, remetendo-se historicamente às origens coloniais da América. Citando diversos artistas e figuras históricas¹²⁸, ele coloca o NCL ao lado dos ícones da cultura do subcontinente. O esforço de Miguel Littín era o de legitimar a ação cultural do NCL com o intuito de inserir “*nuestro cine*” nas correntes artísticas de reconhecimento internacional:

Herederos de esta corriente histórica nuestro cine desde Sanjinés a Patricio Guzmán, Gutiérrez Alea, Fernando Birri, Santiago Álvarez, Humberto Solás o Pereira dos Santos es aventura impredecible, desde la luz andina al deslumbrante trópico de la aventura de filmar día a día sin más guión que la vida (grifo nosso).

Em 04 de dezembro de 1985, o Comité criou a Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL), refundou o movimento.¹²⁹ Miguel Littín pertenceu ao conselho superior da instituição representando o Chile. No ano seguinte, o cineasta participou da fundação da Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, ao lado de Gabriel García Márquez, Alfredo Guevara, Julio García Espinosa, Fernando Solanas e Fernando Birri, apoiados pelo governo cubano. As reuniões do C-CAL prosseguem em Havana até 1990 (VILLAÇA, 2010, p. 194-495; DEL VALLE DÁVILA, 2014, p. 76).¹³⁰

Em meados dos anos 1980, portanto, Miguel Littín estava próximo dos altos círculos intelectuais e políticos de Cuba, presenciando assim as tensões que permeavam as relações entre eles, conforme veremos mais adiante nas análises da produção fílmica co-produzida pelo ICAIC. Além de representar o Chile na institucionalização do NCL, o cineasta também se destacou entre os nomes mais conhecidos da cultura chilena no exílio.

3.1.2 Debates e perspectivas sobre o “*cine del exilio*” ou “*cine de resistencia*”

¹²⁸O texto menciona Carlos Fuentes, José Martí, Simón Bolívar, Pablo Neruda, Alejo Carpentier, Che Guevara, Fidel Castro, Salvador Allende, Gabriel García Márquez, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Roberto Matta, Wilfredo Lam, Gabriela Mistral, Violeta Parra, Rubén Darío, Vicente Huidobro, Glauber Rocha, Alfredo Guevara, Julio García-Espinosa, Emilio Fernández, Gabriel Figueroa e Juan Rulfo.

¹²⁹Miguel Littín era “*Miembro del Consejo Superior de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, Miembro del Comité de Cineastas de América Latina*”, segundo a Acta de Nacimiento da nova fundação (apud BIRRI, 1999, p. 246).

¹³⁰Miguel Littín afirma em suas memórias (apud SPOTORNO, 1999) que não lecionou na Escuela Internacional de San Antonio de los Baños: “*Aunque he formado parte del Consejo Superior de la Escuela y de la Fundación, no he participado en los cursos mismos de la Escuela*” (p. 78).

As reuniões de diretores latino-americanos, a longa duração do exílio e a dispersão dos exilados pelo mundo fazem Miguel Littín reafirmar cada vez mais a necessidade de se pensar a situação chilena no contexto internacional de ampla influência norte-americana. Assim sendo, o cineasta defendeu um “*cine chileno de resistencia*” de caráter internacional, acreditando que o exílio possibilitou aos seus concidadãos a expandir sua cultura e defender determinados valores políticos.

Em 1978, um importante espaço de interação entre os exilados foi criado, contando com a adesão de artistas e intelectuais espalhados pelo mundo. Trata-se da revista *Araucaria de Chile*, editada pelo comunista Carlos Orellana e presidida por Volodia Telteiboim, poeta e figura de reconhecimento internacional do PCCh. A revista deu destaque a diversas correntes artísticas, intelectuais e políticas dos exilados chilenos, e o cinema encontrou nesta publicação um espaço de debates e divulgação (SILVA, 2009, p. 77-80). Segundo seu editor (ORELLANA, 2011), Miguel Littín teve proximidade com o periódico:

Con Miguel Littin establecimos una relación en la que lógicamente Araucaria jugaba un cierto papel. La revista era de hecho un punto de encuentro importante para la intelectualidad chilena del exilio, y el cineasta había mantenido con ella una línea frecuente de colaboración (p. 70).

A revista *Araucaria* publicou os debates de uma mesa redonda ocorrida em 1979, durante o Festival de Moscou.¹³¹ O evento contou com a presença de diferentes gerações de cineastas chilenos, além dos escritores José Donoso e Eduardo Labarca,¹³² bem como do jornalista José Miguel Varas (PCCh). Entre os diretores, compareceram ao evento Sebastián Alarcón (exilado na URSS), Orlando Lübbert (RDA), Cristián Valdés (URSS), Jaime Barrios (EUA) e Miguel Littín (México). Trata-se de um dos raros momentos de balanço das diferentes experiências dos exilados, geralmente individualizadas ou reduzidas a pequenos grupos em alguns países, como Canadá,

¹³¹ Orientación y perspectivas del cine chileno. Mesa redonda realizada en el Festival Internacional de Cine (Moscú, 1979) con Sebastián Alarcón, Jaime Barrios, José Donoso, Eduardo Labarca, Miguel Littín, Orlando Lübbert, Cristian Valdés y José Miguel Varas. **Araucaria de Chile**, Ediciones Michay, Madrid, n. 11, p. 119-136, 1980. As citações ao longo dos próximos parágrafos do texto vêm deste texto.

¹³² Eduardo Labarca foi diretor de *El Siglo*, publicação do PCCh no Chile. Em 2005, confessou ser o redator de “*Una vida por la legalidad*” (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1976), livro apócrifo de Carlos Prats, militar chileno constitucionalista assassinado em Buenos Aires em 1974, no exílio. PEÑA, Cristóbal. “Escritor Eduardo Labarca confiesa Haber escrito libro apócrifo del asesinado militar”. **La Tercera**, Santiago de Chile, s/p., 19 junio 2005.

Suécia e RDA.¹³³

Alguns temas permearam as discussões, como as características do cinema dos exilados chilenos, a situação da produção fílmica no final dos anos 1970 e as perspectivas da mesma. Miguel Littín participou ativamente dos diálogos que, em alguns momentos, foram marcados por tensões entre seus participantes. Houve reconhecimento do grande volume de obras realizadas fora do Chile. Da mesma forma, houve alertas sobre a necessidade de maior intercâmbio com o país de origem e os cineastas que permaneceram em seus países. A questão principal era definir os pontos convergentes que pudessem definir a produção dos exilados.

Miguel Littín acreditava que os cineastas espalhados pelo mundo conseguiriam articular o nacional e o internacional, afirmando, inclusive, que o “espírito” nacional se fez presente nas telas: *“Incluso en una película de Sebastián [Alarcón, URSS,] que no está hablada en castellano, pero está Chile, hay un espíritu chileno y elementos de la cultura chilena que se transmiten, como si la cultura chilena en el cine se hubiese universalizado”* (p. 121). Assim, universalizado, o cinema “de resistência” contribuía para manter viva a defesa da nacionalidade chilena.

Esse discurso buscava conferir unidade à dispersão dos exilados pelo mundo e legitimar sua própria fase “latino-americanista”. Tal ideia foi explorada em 1982 no texto *“Lo desmesurado, el espacio real del sueño americano”*, em que Littín afirmou que não haver limites para a expansão cultural e política da América Latina, onde o Chile evidentemente se inclui. Trata-se da reafirmação da *“clara determinación internacionalista”* dos chilenos, enfatizado no discurso em 1979.

No entanto, houve vozes destoantes durante o debate em Moscou. Sebastián Alarcón expôs a falta de coordenação entre os exilados:

me parece muy importante porque [los cineastas en URSS] al fin pasamos a integrarnos a esta corriente que se llama cine chileno, porque nosotros estábamos bien, bien abandonados. Es cierto que estábamos muy alejados, pero hubo cierto descuido, me parece, de la gente que trabajaba en los países capitalistas, en Latinoamérica (p. 131).¹³⁴

Alarcón afirma que os chilenos que estavam na URSS foram “abandonados”

¹³³ Destacamos a ausência de mulheres no encontro. A cineasta chilena Valeria Sarmiento (apud PICK, 1988) destacou a marginalização feminina no cinema do Chile desde antes de 1973, situação que mudou timidamente nos anos de exílio: “[...] *había una desconfianza enorme con respecto a las mujeres: nosotras podíamos ser asistentes o productoras pero nunca realizadoras*” (p. 376).

¹³⁴ Orientación y perspectivas del cine chileno. **Araucaria de Chile**, Ediciones Michay, Madrid, n. 11, p. 131, 1980.

pelos concidadãos que trabalharam em países do Ocidente. Tal denúncia coloca em xeque a ideia de unidade na resistência à ditadura chilena, em que os esforços são, mais bem, individualizados e dependentes da solidariedade internacional. Assim sendo, constatou-se a necessidade de se criar organismos que pudessem centralizar os filmes realizados no exterior sobre o Chile, fazendo-os circular pelo mundo.¹³⁵

Dessa forma, os artistas discutiram as tendências das últimas produções fílmicas dos exilados, ao final dos anos 1970. Dada a dificuldade em restabelecer contatos com Chile, as temáticas começam a variar, segundo o diagnóstico feito por Cristián Valdés:

el golpe fue el gran tema del cine chileno en estos primeros años del exilio. Pero, como decía José Donoso, ese tema ya se está acabando [...] Me parece que hay dos temas. Uno es el del chileno exiliado en una realidad diferente, sintiéndose desarraigado [...] El otro gran tema [...] es la 'ecranización' de novelas latinoamericanas (p. 125).

Assim como Sebastián Alarcón, José Donoso converge com o excerto acima ao admitir a necessidade do cinema abordar a realidade dos exilados: *“fuera del momento de la revolución misma, es la tragedia del exilio, que es el gran tema de este momento”* (p. 123). Apesar de seguir o caminho das adaptações literárias, Miguel Littín defende a continuidade de um engajamento político: *“ahora se plantea cómo mantener vivo un espíritu solidario con Chile utilizando el cine”* (p. 121). A partir da discrepância entre as tendências dos filmes, houve distintas posturas em relação à arte engajada, ou mesmo panfletária, conforme dito no debate.

José Donoso e Miguel Littín entraram em discussão algumas vezes por defenderem opções temáticas conflitantes: Donoso acreditava na abordagem da realidade dos exilados, e Littín, na temática política, ou seja, na revolução socialista e na luta contra a ditadura. O escritor adverte *“no tomar la postura heroica, que a mí, personalmente, no me gusta demasiado y creo que si se cultiva, esa postura heroica puede ser peligrosa. Ir también a la cosa chica”* (p. 135). O cineasta retruca, por sua vez: *“Hay otro peligro: no se nos vaya a empezar a aburguesar, a debilitar”* (ibidem). Dessa forma, para Littín, tratar de temas variados que não o das explorações sociais ou do imperialismo era um “perigo”, já que tais produções poderiam cair no gosto “burguês”.

Sebastián Alarcón afirma, por sua vez, que uma película com consignas políticas

¹³⁵ Algumas tentativas foram criadas no exílio para reunir a produção dispersa dos exilados, como a Cinemateca Chilena del Exilio (anteriormente chamada Cinemateca Chilena de la Resistencia), fundada em 1974 em Havana por Pedro Chaskel e Gastón Ancevolici.

não agrada qualquer público: “*Yo no puedo salir al público soviético con una película demasiado política, porque tengo que ver las condiciones en que la gente va a recibir esa película*” (p. 131). Littín responde que há lugares onde o nível de consciência política é baixo, como na América Latina, existindo uma “avidez” por tal produção, segundo o cineasta: “*una película que aquí, por su carga política, parece excesiva, allá en América Latina la gente está esperando con avidez verla, porque refleja su vida cotidiana, su lucha, sus aspiraciones*” (p. 132). Para autenticar sua afirmação, o cineasta dá como exemplos as exhibições de *Actas de Marusia* no Brasil, com o “fim” da censura em 1979, e na Bolívia.¹³⁶

Miguel Littín tenta justificar sua posição no debate por viver e “conhecer melhor” a realidade latino-americana, desconsiderando as advertências de José Donoso sobre o desgaste dos temas políticos no cinema.¹³⁷ Além disso, Littín não teme que seu cinema seja chamado de panfletário: “*No importa que de repente se nos diga retóricos. Yo no le tengo miedo a esa palabra, o panfletarios... Es que todo es válido en nuestra lucha contra el fascismo y lo va a seguir siendo después*” (p. 130). Em 1980, em entrevista a Zuzana Pick (1988), o diretor reafirma sua posição: “*es necesario encontrar formas expresivas y caminos más expeditos para afirmar nuestros planteamientos y mantener la llama de la utopía de un cine revolucionario y popular*” (p. 387). Longe de julgar as colocações do cineasta, interessa-nos mais que isso evidenciar a convicção política do chileno tendo em vista outros exilados, que procuraram repensar sua própria experiência.¹³⁸

¹³⁶Vale ressaltar que o mesmo filme gerou confusões de nacionalidade no público europeu. Em determinado momento do debate, Orlando Lübbert diz: “*Por ejemplo, la película Las actas de Marusia de Littín se ha pasado en la televisión de la RDA como una película mexicana y el público pensó que aquello ocurrió en México. Porque falta la información*” (p. 126). No entanto, acreditamos que a estratégia de Miguel Littín foi explorar certa latino-americanização do filme de maneira que o massacre representasse uma constante no passado do subcontinente, conforme discutimos anteriormente.

¹³⁷Entre outras afirmações, José Donoso diz: “*Yo creo que el cine chileno tiene un peligro, el de transformarse en un cine simplemente pedagógico y agarrado a una sola idea [...] El vigor existe, en la tragedia y fuera de la tragedia*”. Orientación y perspectivas del cine chileno. **Araucaria de Chile**, Ediciones Michay, Madrid, n. 11, p. 122, 1980.

¹³⁸Assim constam nas reflexões de cineastas exilados, entrevistados no início dos anos 1980 no mesmo texto de Zuzana Pick (1988), como Orlando Lübbert (“*el cine realizado por los chilenos afuera ya no se puede calificar como chileno porque las circunstancias han ido modelando a la gente*”), Angelina Vázquez (“*hay cosas que han cambiado y que no volverán a ser las mismas porque se incorporan elementos y técnicas nuevas mientras que las visiones políticas se complementarán*”), Antonio Skármeta (“*Creo que una de las grandes cosas que ha tenido el exilio es la capacidad que hemos tenido de abrirnos la cabeza y no seguir siendo los únicos que poseemos la verdad*”) e, principalmente, Raúl Ruiz (“*En los últimos años he sentido la necesidad de explicar América Latina a mis amigos europeos y Europa a mis amigos latinoamericanos*”) (p. 379-384). Na produção fílmica dos exilados, algumas películas expõem o ceticismo com as pautas políticas herdadas dos anos 1960,

Esta auto-avaliação dos cineastas faz parte da percepção de que o exílio não seria temporário. Tal leitura foi, a nosso ver, apontada ainda em 1975 no filme *Actas de Marusia*, conforme analisamos anteriormente. Carlos Orellana (2011) ressaltou o ano de 1978 como um divisor de águas no exílio dos chilenos, pela constatação de que a ditadura não cairia: “[en] *el quinto aniversario del golpe, las expectativas de una rápida normalización de la situación política [...] se replegaban, obligadas a tener en cuenta que el exilio se veía ahora como un fenómeno condenado a prolongarse mucho más de lo que inicialmente se había previsto*” (p. 314). Assim, segundo o autor, os exilados viram que o processo de adaptação às realidades locais era um processo irreversível ao mesmo tempo em que se criou uma “*voluntad de reflexión en torno a las cuestiones fundamentales de la identidad nacional*” (idem).

3.2 Olhar o nacional pela lente latino-americanista: representações do ditador e da revolução

A primeira obra fílmica de Miguel Littín produzida após *Actas de Marusia* foi *Crónica de Tlacotalpan* (México, 1976), documentário elaborado para a televisão mexicana, com a co-direção do cineasta chileno Pablo Perelman e de Jorge Sánchez. Jacqueline Mouesca (2005) diz que este curta-metragem faz “*un recorrido por la pequeña historia de un pueblo mexicano en decadencia que alguna vez conoció un cierto auge*” (p. 105). Devido à inacessibilidade da obra, não poderíamos inferir que tal “decadência” do povoado faria alusão ao México. Vale ressaltar que Pablo Perelman esteve no Chile no primeiro ano de governo militar e dialogou com Miguel Littín sobre a repressão e a situação da cinematografia nacional.¹³⁹

como *Diálogos de exiliados* (França, 1974) de Raúl Ruiz bem como sua filmografia posterior, e *Le journal inachevé* (Canadá, 1983) de Marilú Mallet.

¹³⁹ Pablo Perelman (1948 -), segundo a biografia em RIST (2014, p. 448-449), é um chileno que começou sua formação cinematográfica em Viña del Mar e a concluiu na Bélgica. Retorna ao Chile em 1971, onde acompanha alguns trabalhos fílmicos, incluindo a assistência de direção em *La tierra prometida* (Miguel Littín, Chile, Cuba, 1973). Após o golpe de Estado, continua no Chile, onde co-dirige com Silvio Caiozzi o média-metragem *A la sombra del sol*, que contou com o trabalho do câmera Jorge Müller (FTR-MIR), conhecido pelas filmagens de *La batalla de Chile* (1974-1979), de Patricio Guzmán. Após a estreia do média-metragem, Müller foi preso com a atriz Carmen Buenos (MIR) e ambos foram vistos pela última vez no centro de tortura Villa Grimaldi, em Santiago de Chile. Estão desaparecidos. Diante da repressão, Perelman vive no México entre 1974 e 1979, quando retorna ao Chile. No país, dirige o longa *Imagen latente* (1987), uma reconstituição ficcional do desaparecimento

Os próximos projetos do cineasta chileno estão ligados à história e à literatura latino-americanas. Referimo-nos a *El recurso del método* (1978), *La viuda de Montiel* (1979) e *Alsino y el cóndor* (1982), todas co-produções do ICAIC, realizadas quando Cuba incrementou a ajuda aos diretores chilenos exilados.

3.2.1 *El recurso del método* e as bases de sustentação do ditador na América Latina

Em 1978, Miguel Littín lançou o longa-metragem *El recurso del método*, adaptação do livro homônimo de Alejo Carpentier,¹⁴⁰ e seu roteiro ficou a cargo de Régis Debray, Jaime Augusto Shelley e do próprio diretor, que contou com a colaboração do escritor cubano, superdimensionada nas memórias do chileno.¹⁴¹ As filmagens ocorreram em 1977 no México, França e Cuba.

A trama fílmica acompanha as idas e vindas do Primer Magistrado entre a França e o “seu país”, uma nação latino-americana sem nome, que remete a diferentes geografias, histórias e culturas do subcontinente. Uma vez denunciado na Europa pela repressão em “seu país”, o protagonista tenta se legitimar valendo-se de diferentes artifícios. Após ser derrotado na América, é abandonado pelo embaixador dos EUA e por seus apoiadores. Uma vez refugiado na França, o ditador falece.

O Primer Magistrado, interpretado por Nelson Villagra, não é chamado pelo nome e possui semblante que nos lembra a figura de Porfirio Díaz, e comportamento do protagonista é marcado por traços tragicômicos, que ora o aproximam e ora o distanciam do espectador.¹⁴² Ao longo da narrativa, é cercado de adereços com os quais

de seu irmão. O filme foi censurado pelos militares. Sobre Jorge Sánchez, não encontramos informações.

¹⁴⁰O filme também é conhecido pelo título *¡Viva el presidente!*.

¹⁴¹Em entrevista, Miguel Littín diz que o roteiro ficou a cargo de Alejo Carpentier e do próprio cineasta, minimizando a participação dos demais: “*Después de hablar con Alejo [...] discutimos durante varios días los diversos aspectos de la novela [...] Después nos encontramos de nuevo y discutimos la idea que yo había elaborado sobre el guión [...] Volví a París, reelaboramos los diálogos en cuestión, y el resultado es el guión que tengo en estos momentos*”. GALIANO, Carlos. Conversación con Miguel Littín sobre la adaptación cinematográfica de “El recurso del método”. **Granma**, La Habana, s/p., 16 diciembre 1976.

¹⁴²Dessa forma, discordamos da crítica publicada na **Cinemateca Revista**, Montevideo, n. 09, p. 31, julio 1978, onde ressaltou-se o maniqueísmo no filme: “*Littín deja, según las referencias existentes, que todo transcurra como si fueran capítulos apartes, deshilvanados, dividiendo sus personajes en buenos y malos con el mayor simplismo*”. O maniqueísmo é matizado, ao menos parcialmente, em diversas passagens do filme. Além dos tons tragicômicos do ditador, destacamos a representação dos soldados. Muitos deles são mostrados como “autênticos” representantes das classes populares com toda sua

interage, como espelhos e, principalmente, estátuas neoclássicas, expostas de modo exagerado para ressaltar a ironia sobre o personagem.

Esse exagero também se faz presente na representação das elites. Em certos momentos, há figurantes copiando modas europeias, tal como aparece na cena da ópera, onde mulheres estão com vestidos de luxo e exageradamente maquiadas. Para Kovacs, tal exagero comprova que a cultura não faz de um ditador ou elite alguém propriamente “civilizado”.¹⁴³

Na América Latina, o ditador conduz a política com autoritarismo, sendo que a repressão aos pobres é sempre maior se comparada aos militares e estudantes. A institucionalidade democrática está a favor do protagonista e da elite nacional que o apoia (Imagem 26). A Constituição, na lógica da narrativa, é um documento de fachada que permanece à mercê do poder central. Assim sendo, democracia e ditadura são compatíveis, pois as elites se interessam apenas pela manutenção do poder. Esta também é a posição do “imperialismo” norte-americano representado no filme, pois ele abandona o Primer Magistrado para apoiar as “novas ideias democráticas” do opositor Luis Leoncio Martínez. Essa mudança de postura dos EUA com o ditador pode ser aludida às acusações contra Augusto Pinochet que o país fez sob o Governo de Jimmy Carter em 1977, ou seja, os norte-americanos apoiaram os militares no golpe em 1973 e podem tirá-los do poder quando lhes fosse conveniente.

Imagem 26: O Primer Magistrado em primeiro plano, e a elite política e militar ao fundo, em momento de furor do líder.

cultura porém, em outras cenas, cometem crimes como violação de prisioneiras e execução de civis.
¹⁴³ KOVACS, Katherine S. Miguel Littín's "Recurso del Metodo": The Afermath of Allende. **Film Quartely**, University of California Press, vol. 33, n. 03, p. 24, Spring 1980.

As dependências cultural e econômica são, portanto, as características mais evidentes do regime ditatorial representado em *El recuso del método*.¹⁴⁴ Denunciando os pilares de sustentação da ditadura, o filme busca expressar um problema que afeta não só o Chile de Pinochet, mas o continente à mercê desses poderes políticos. Ao mesmo tempo, ao representar um líder autoritário no exílio, Miguel Littín exerce a liberdade de expressão que, em seu país de origem, seria impossível fazê-lo.¹⁴⁵ Furhammar e Isaksson (1976) certificam tal postura dos cineastas que representam líderes autoritários no exterior: “A uma certa distância, o ditador só podia ser irreal ou cômico [...] Encarar [o ditador] dessa maneira – algo que podia ser feito com segurança – era um modo de desarmá-lo, de tornar o super-homem menor que um homem” (p. 195-196).

Na película de Littín, há alusões cifradas e indiretas à realidade chilena. O exemplo mais evidente está, a nosso ver, na cena sobre o povoado de Nueva Córdoba. Nele, o opositor do Primer Magistrado, Luis Leoncio Martínez, apresenta o general Becerra ao público e anuncia uma série de medidas “reformistas”, cujo objetivo é contrastar com a ditadura. Do alto de uma sacada, Martínez faz o seguinte discurso, cercado de civis e militares e:

Aquí se encuentran reunidas para salvaguardar a la patria las fuerzas más puras de la nación: estudiantes, abogados, la joven oficialidad encabezada por el general Becerra [aplausos] que constituye a no dudar la inteligencia del Ejército y que repudia a los Walters Hoffmann [militar prussiano que apoia o ditador] corruptos y asesinos [aplausos]. Reunidos en legión sagrada hemos redactado un plan completo de reformas que abarca desde la apertura inmediata por juicios por peculado y la investigación de enriquecimientos ilícitos hasta el proyecto de reducción de latifundios y repartición de tierras [aplausos].

Planos distanciados registram a cena, que remete a um teatro político. Luis Leoncio aparece confiante diante da oportunidade de fazer um governo autônomo e, para isso, conta com “as forças mais puras do país”: intelectuais e militares. O público aplaude as propostas e perspectivas apresentadas (Imagem 27).

No entanto, o plano seguinte mostra o incômodo das classes populares, excluídas das propostas divulgadas anteriormente. No gabinete de Leoncio, em plano de conjunto

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ Miguel Littín sobre representar o ditador no exílio: “[...] nosotros hemos logrado expresarnos y poner un militar en las pantallas ya es un acto de agresión, y un acto de identidad y un acto de fortaleza política”. Orientación y perspectivas del cine chileno. **Araucaria de Chile**, Ediciones Michay, Madrid, n. 11, p. 130, 1979.

e estático, um camponês expõe suas expectativas: “*Señores, a nosotros no nos interesa solo un cambio de gobierno, ni... ni las mejoras en la agricultura. Es necesario acabar la explotación del hombre por el hombre. Las tierras son de quienes la trabajan.*” (Imagem 28). Enquanto isso, o general Becerra sai do recinto, desconfortável com o discurso e, do lado de fora, observa com desconfiança a organização que os próprios camponeses fazem para se defenderem do ataque iminente do ditador.

Imagem 27: Luis Leoncio Martínez, ao centro, discursando e prometendo reforma agrária via projeto de lei. À direita, general Becerra.

Imagem 28: No escritório de Luis Leoncio, um camponês, à esquerda da mesa, cobra medidas menos “reformistas”. O personagem aparece “engolido” pelo cenário e se sente tímido no espaço.

As cenas expõem duas visões políticas que traduzem as tensões ocorridas durante o governo da UP no Chile. Por um lado estão os “reformistas”, que não contestam a institucionalidade democrática e luta contra o Primer Magistrado para ocupá-la. Estes constitucionalistas são representados por Luis Leoncio e o general Becerra, que será “comprado” pelo ditador em um acordo secreto. O grupo de políticos e militares fugirá de Nueva Córdoba, deixando os pobres à própria sorte diante do eminente ataque. Por outro lado estão os “revolucionários” camponeses que, liderados por Miguel Estátua, resistiram armados aos militares comandados pelo ditador (Imagem 29). Ao expor o desacordo aos políticos constitucionalistas, o camponês mostra humildade e legitimidade ao questionar as “reformas” e exigir o fim da exploração social.

Imagem 29: Manuel Estátua ao centro reorganiza as forças populares, com a “chama da revolução” atrás. Momento de elogio à resistência armada.

Assim sendo, vemos que há uma síntese dos eventos ocorridos no Chile por meio dos grupos em questão: os “reformistas”, que se configuram como uma alusão às esquerdas gradualistas chilenas (Salvador Allende e PCCh); os “revolucionários”, que representariam as esquerdas rupturistas e movimentos sociais (MIR, a ala radical do PS e o “poder popular”); e o ditador, que se propõe a reprimir Nueva Córdoba e recebe apoio dos Estados Unidos para tal fim, remetendo-nos à preparação do golpe de Estado em 1973. À diferença desse evento, a resistência organizada por Miguel Estátua contra os militares deu certo protagonismo às classes populares no filme, na cena em que buscou monumentalizar o “poder popular” (Imagem 29).

A representação das massas no filme de Miguel Littín possui características semelhantes à realizada em *Actas de Marusia*. Os grupos têm pouca voz na película e fazem coreografias coletivas que conferem certa plasticidade na tela. Na cena de comemoração da suposta morte do ditador, as classes populares estão carnavalizadas, estereotipando o momento e esvaziando qualquer conteúdo político. Os massacres contra os pobres contribuem para a vitimização dos personagens. Por outro lado, a película conta com mais momentos de luta contra os soldados. A cena mais celebrada dessa luta é a que foi organizada por Miguel Estatua, em que a trilha musical é formada por coros. Geralmente, são os líderes quem manifestam os desejos políticos dos grupos, como ocorreu com Miguel Estátua, constituindo-se numa das “vanguardas políticas” na película.

Outras referências ao Chile estão em cenas que remetem a violações dos direitos humanos. Fotografias de mortos em Nueva Córdoba foram publicadas na França, isolando politicamente o ditador. Tal evento faz menção à cobertura da imprensa mundial sobre as atrocidades cometidas no Chile, gerando o repúdio de muitos países contra os militares chilenos. A cena do confisco dos livros que se configuram como uma “*literatura roja*”, para os soldados, incluindo “*La caperucita roja*”, também é outra referência sobre a forte censura exercida no Chile pelos generais. Menções estas que podem, inclusive, se estender também às demais ditaduras na América Latina.

Apesar de ser distribuído nos países produtores e ser exibido no Festival de Cannes de 1978, *El recurso del método* foi recebido com certa reserva pela crítica cinematográfica (MOUESCA, 1988, p. 99-100).¹⁴⁶ Claude M. Cluny, um crítico francês, descreve o filme como uma “Ópera bufônica e comédia de costumes, poema buñueliano sobre o tempo e a culpa [...] nenhuma unidade; nenhum rigor; os planos reunidos, as sequências hábeis, nas quais uma montagem sem convicção não resolve as fraturas”.¹⁴⁷ Também Danièle Dubroux ressalta o “gosto duvidoso pela espetacularização da morte

¹⁴⁶“El recurso del método es la quinta película de Littín que llega a Cannes – la segunda en forma oficial – donde prácticamente ha sido presentada toda su obra como ‘premiere’ para Europa”. **Cinemateca Revista**. Montevideo, n. 09, p. 31, julio 1978. Alfredo Guevara (2003) diz que Favel Lebré, diretor do Festival de Cannes, falou com Miguel Littín “y le planteó que si retiraba los créditos de Cuba de la película [...] podía darle muchas seguridades de que pudiera recibir la película un premio” (p. 430). Tal proposta foi rejeitada pelo cineasta e causou furores em Cuba, devido à tentativa de boicote na França.

¹⁴⁷CLUNY, Claude Michel. Viva el Président ou le Recours de la méthode. **Cinéma**, Paris, n. 243, p. 77, mars 1979. Excerto no original: << Opéra-bouffé et comédie de caractères, poème bunuelien sur le temps et la faute [...] pas d’unité, pas de rigueur ; des plans réussis, des séquences habiles, dont un montage sans conviction ne peut résoudre les fractures >>.

massiva” e reitera as críticas que já haviam sido feitas em *Actas de Marusia*.¹⁴⁸ Da mesma maneira, Alejo Carpentier também faz um balanço negativo da película: “Yo, como autor del libro, tengo algunas reservas sobre ciertos pasajes. Sin embargo, la película ha tenido un gran éxito en Europa” (apud GARCÍA BORRERO, 2001, p. 282).¹⁴⁹

No plano da crítica internacional, Miguel Littín deixou de ser o “cineasta mais avançado na América Latina”, tal como o elogiou a revista *Cahiers du Cinéma* em 1974. Ao final dos anos 1970, outro exilado, Raúl Ruiz, passa a ser destacado pelos franceses como “o grande cineasta” chileno. Vivendo e trabalhando na França, o lançamento de *La hipótesis del cuadro robado* (1978) atraiu a atenção dos críticos e o cineasta passou a ser visto com maior interesse, sendo condecorado com uma edição especial do *Cahiers* em 1983 (MOUESCA, 1988, p. 101).¹⁵⁰ Trata-se de um período que o cinema politicamente engajado passa a ser questionado pela crítica, movimento que Jacqueline Mouesca (1988) destaca:

Por estas fechas [1974], se vivía en el mundo una etapa de febril solidaridad con la causa del pueblo chileno. [...] Con posterioridad, como se sabe, sobrevino el gran viraje ideológico de la intelectualidad francesa, y las cosas en este caso particular – el de Chile – cambiaron drásticamente. Littin, muy elogiado hasta entonces, pasó a tener una consideración sensiblemente distinta (p. 95).

¹⁴⁸DUBROUX, Danièle. Le Recours de la Méthode (M. Littín). *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 290-191, p. 30, juillet-aout 1978. Excerto no original: << *Aller et retour qui frisent rapidement la répétition compulsive, déjà monotone. Répétition par ailleurs suspecte, à cause de ce qui y pointe d'un goût douteux pour le spectaculaire de la mort massive* >>.

¹⁴⁹Alejo Carpentier reclama a Julio García Espinosa (2008) na carta escrita em 12.02.1978 o fato de que Leo Brower, responsável pela trilha musical, não o consultou para pensar a música no filme. Sugeriu a inclusão de canções de época para ressaltar o elemento de “música-calendário” que compõe sua obra escrita. Vale lembrar que Carpentier era musicólogo. Da lista sugerida, constatamos a presença no filme de *La Adelita* e *Adiós, adiós, lucero de mi vida* (p. 349-350).

¹⁵⁰Raúl Ruiz (1941-2011) foi um cineasta chileno cuja obra é caracterizada pela irreverência, humor e experimentação artística. Da mesma geração que Patricio Guzmán e Miguel Littín, Ruiz esteve relacionado com a literatura, a televisão e o teatro. Caso raro entre os diretores, militava no PS, porém defendia a autonomia da arte frente às exigências políticas. Dirigiu diversos filmes, como *Tres tristes tigres* (1968), considerado um dos marcos iniciais do Nuevo Cine Chileno. Durante o governo da UP, dirigiu muitas películas como *Nadie dijo nada* (1971), transitando pelo documentário e pela ficção, realizando diversos experimentos. O último filme dirigido no Chile antes do golpe de Estado de 1973 foi *Palomita blanca*, onde retrata a juventude chilena. Partiu para o exílio, passando por Argentina, Marrocos, RFA e França, onde dirigiu seu primeiro longa no exterior, *Diálogos de exiliados* (1974), filme rejeitado pelos compatriotas no exílio por retratar de forma irônica a vida inglória dos chilenos em Paris. Ao longo dos anos, distanciou-se dos debates com os concidadãos militantes, ainda que sua filmografia é marcada pela ponte entre a América Latina e a Europa. Os elogios ao cineasta estão presentes no *Cahiers du Cinéma* n. 287 (abril 1978), quando Ruiz é considerado um “corajoso” por tomar uma posição diferente aos demais cineastas chilenos (p. 19). O número 345 da revista francesa, em 1983, é dedicado integralmente à obra de Raúl Ruiz, privilégio concedido anteriormente a cineastas como Sergei Eisenstein, Orson Welles e Alfred Hitchcock.

No México, Miguel Littín passou a encontrar dificuldades para continuar filmando. *El recurso del método* não ganhou nenhum Ariel em 1979, prêmio mexicano de cinema, justamente o contrário do que ocorreu com *Actas de Marusia*, que, em 1976, monopolizou as premiações do mesmo evento. Cineastas criticaram a “injustiça” que o filme de Miguel Littín sofreu no festival, que ignorou a obra.¹⁵¹ A película só foi exibida no México em 1981 e tal atraso para o lançamento foi visto como uma represaria do governo de José López Portillo à “herança maldita” do governo de Luis Echeverría (PÉREZ TURRENT, 1988, p. 245-246).

3.2.2 *La viuda de Montiel*: entre selvas, rios e promessas da revolução

La viuda de Montiel é a adaptação cinematográfica dirigida por Miguel Littín em 1979, a partir do conto homônimo de Gabriel García Márquez. O texto retrata o decadência da viúva de don José Montiel, autoritário comerciante que se enriqueceu com a ajuda de militares. A adaptação do texto para o cinema foi protagonizada por Geraldine Chaplin, filha de Charles Chaplin, e contou com a presença do escritor colombiano nas filmagens, ambos apoiadores da Revolução Cubana (VILLAÇA, 2010, p. 77, 194-195). O chileno Nelson Villagra fez o papel do patriarca Montiel.

As filmagens ocorreram em Tlacotalpan, Veracruz, entre maio e junho de 1979, com estreia internacional na XII Muestra Internacional de Inverno do México, ocorrida no final do mesmo ano. O filme contou com a produção da Cooperativa de Producción Río Mixcoac (México), Macuto Filmes (Venezuela), Macondo Filmes (Colômbia), ICAIC (Cuba) e Marusia Filmes (México).¹⁵² A Universidad Veracruzana foi quem deu

¹⁵¹En la entrega de los arieles, *El recurso del método* fue injustamente ignorada: cineastas. **Uno Más Uno**, México D.F., p. 16, 20 diciembre 1979.

¹⁵²Não encontramos referências sobre a produtora Marusia Films, porém deduzimos que seja vinculado a Miguel Littín ou ao produtor de *La viuda de Montiel*, o irmão Hernán Littín, pelo fato da instituição ser do México, residência do cineasta, e pelo nome fazer alusão ao filme *Actas de Marusia*. Miguel Littín criou produtoras para seus filmes, como ocorreu em *El chacal de Nahueltoro* (1969) e *La tierra prometida* (1973) – ambas através da Cinematográfica Tercer Mundo –, ocorre com *La viuda de Montiel* (1979) – Marusia Films – e acontecerá em *Acta general de Chile* (1986) – Alfil Uno Cinematográfica – e *Sandino* (1990) – Miguel Littín Producciones. Ainda sobre família, destacamos que a esposa do cineasta, Ely Menz, sempre auxiliou o diretor desde que ele foi diretor de programas no Canal 09 no Chile e, desde então, mediu projetos cinematográficos. Além disso, Menz atuou como atriz em filmes no exílio, como *Diálogos de exiliados* (Raúl Ruiz, França, 1974) e *Prisioneros desaparecidos* (Sergio Castilla, Cuba, 1979). A família de Miguel Littín continuará a seu lado na produção de *Alsino y el cóndor* (1983) e *Sandino* (1990), acarretando problemas junto aos espanhóis

os maiores aportes à realização do filme, graças à mediação de García Márquez e do reitor Roberto Bravo Garzón. Profissionais ligados ao ICAIC também participaram da realização: Nelson Rodríguez (montagem, como em *La tierra prometida*), Leo Brower (trilha musical, também em *El recurso del método*), Reynaldo Miravalles (ator, também em *El recurso...*), Raúl García (som, como em *La tierra...*) e os chilenos Patricio Castilla (fotografia, assistente de direção em *La tierra...*) e Nelson Villagra (ator, trabalhou em outros filmes de Miguel Littín). Entre os atores, há mexicanos e venezuelanos, além de populares e estudantes das localidades filmadas. Miguel Littín prossegue com a estratégia de misturar atores profissionais e não-atores. A presença do ICAIC na filmografia do chileno mostra a colaboração ao cineasta ao longo dos anos 1970.

O roteiro, a cargo de Miguel Littín e José Agustín, deu extensão e complexidade ao conto de Gabriel García Márquez. O filme é marcadamente alegórico na forma fílmica, com diversas fragmentações de temporalidades. No enredo, Adelaida vive atormentada com a morte do esposo don José “Chepe” Montiel, autoritário latifundiário de um povoado latino-americano sem nome. Entre sonhos e delírios da viúva, acompanhamos o enriquecimento de Montiel, enquanto a riqueza é roubada pelos inimigos da família ao mesmo tempo em que plantas invadem gradativamente o casarão. Revoltados com a exploração exercida pelo patriarca, agora falecido, os populares do vilarejo iniciam uma rebelião contra a família, preparando uma situação “pré-revolucionária”. Ao final do enredo, a viúva se afunda em um rio.

No filme, Montiel é um pobre morador do povoado que usurpa a riqueza local intimidando os inimigos do governo militar. Uma vez milionário, o personagem mantém relações com o *alcalde*, posto assumido por um tenente, e usufrui de sua nova condição social, mantendo a repressão aos rivais ricos e aos pobres. A institucionalidade democrática mais uma vez se coloca a serviço do autoritarismo. No filme, ao definir o futuro de seu filho Pepe, o patriarca afirma: “*Yo tengo todo arreglado con el alcalde y el senador. Cuestión de influencia, compadre...*”. O “acordo” entre o *alcalde* e um senador indica que a estrutura de governabilidade foi mantida com o regime militar, a serviço das oligarquias repressoras e ligadas ao governo.

A morte de Montiel fez com que o *alcalde* militar tomasse a riqueza do defunto. Diante da resistência de Carmichael, administrador das propriedades de Montiel, em

facilitar a concessão dos bens do defunto ao militar, o funcionário é detido e abandonado na prisão. Dessa forma, a película explicita que não importa aos militares quem sejam seus apoiadores, pois são considerados descartáveis conforme o interesse. Esta mesma lógica foi exposta em *El recurso del método* na relação entre o “imperialismo” e o ditador: este mantém-se no poder enquanto for pertinente aos altos poderes econômicos.

A tomada do casarão pelas plantas representaria, no filme, a decadência da oligarquia. Por outro lado, esta ocupação pode sugerir também o avanço da revolução. A dissolução da ordem oligárquica dá espaço para o avanço guerrilheiro por terra (florestas) e água (rio) e, com ele, a promessa da revolução. Sabemos da proximidade do grupo pela menção da empregada Hilária: “*Dicen que cortaron las alambradas, que quemaron los establos, y también dicen que por el río vienen guerrilleros que hablan de igualdades, y que después de 100 años todo comenzará de nuevo*”. Dessa forma, a “vanguarda”, personagem coletiva presente na filmografia de Miguel Littín, é apenas sugerida nas entrelinhas do discurso fílmico.

O “povo” aparece de modo mais enfático no enredo quando a morte de Montiel é confirmada. Uma série de planos curtos registra o ataque ao touro de propriedade do oligarca e, correndo em direção ao casarão (a câmera no ombro corre junto), os populares se manifestam ostentando a cabeça e os testículos do animal, partes do corpo que metaforizam a inteligência e a virilidade do patriarca. No entanto, todos permanecem alinhados à frente de Adelaida e do cotejo fúnebre, tal como as “massas” foram representadas, em alguns momentos, em *Actas de Marusia*. Ou seja, o “povo” que não tem a “condução” de uma “vanguarda” se contém frente à autoridade (Imagem 30).

As referências à ditadura chilena em *La viuda de Montiel* aparecem de modo mais indireto do que no filme anterior. São referências abrangentes sobre as situações opressivas na América Latina. Quando se inicia o relato sobre a origem da riqueza de Montiel, Mamá Grande relembra a chegada do *alcalde* indicado pela recém instaurada ditadura militar: “*restablecerá el toque de queda, la guerra contra la subversión, los juicios sumarios, las proclamas expeditas, [...] Llamará los ciudadanos para que denuncien a los opositores al Gobierno. [...] Y seguirá pasando mientras existan en la tierra pobres y ricos*”. O relato da personagem nos faz recordar o início da ditadura chilena, quando os militares, emitidos pelos meios de comunicação, convocaram a sociedade a denunciar os “subversivos”. Em outros momentos, vemos paredes com a

declaração “*abajo la dictadura*”, menção clara à resistência aos regimes autoritários no subcontinente.

Imagem 30: Adelaida frente ao protesto da população, que se contém na frente do casarão de Montiel.

Uma sequência indica, a nosso ver, uma breve leitura sobre a situação no Chile. Em uma cena em que Carmichael e um barbeiro conversam, a câmera registra de frente para o espelho uma placa com os dizeres “PROHIBIDO HABLAR DE POLÍTICA” (Imagem 31). Enquanto o barbeiro denuncia a forma de enriquecimento ilícito de Montiel, o cliente defende seu patrão, discussão que subverte o aviso sobre a proibição. No penúltimo plano dessa sequência, a câmera fica do lado de fora do recinto (Imagem 32) e a conversa é registrada à distância, explorando a profundidade de campo, recurso pouco utilizado na filmografia de Miguel Littín:

Carmichael: Nos están comiendo las desgracias y ustedes todavía con odio político. ¡Ya se terminó la persecución!

Barbeiro: El abandono que nos tienen también es persecución.

Carmichael: ¡Eso es literatura de periódicos!

Barbeiro: Es que estamos harto de no hablar. Pocas veces nos cae aquí un hombre imparcial.

Carmichael: Conoce hijo que hay que alimentar. No hay hombre que no sea imparcial.

Imagem 31: Barbearia com o aviso: “PROHIBIDO HABLAR DE POLÍTICA”. A conversa a seguir subverte o aviso.

Imagem 32: Ponto de vista de quem está fora do salão; à esquerda, adereços azuis, vermelhos e brancos.

Na entrada dessa mesma barbearia, há alguns adereços no canto superior esquerdo da tela com as cores azul, branco e vermelho, cores da bandeira chilena. A partir desse sinal cromático, acreditamos que a conversa entre os personagens trate do contexto histórico da ditadura militar chilena, que teve seu período de repressão mais intenso entre 1973 e 1976, e, a partir de então, a violência política passou a ser mais seletiva. Por isso, a referência de Carmichael ao fim da perseguição no diálogo. Em 1977, a ditadura investiu na imagem de tranquilidade no país enquanto os direitos dos

trabalhadores se deterioravam por causa da política neoliberal dos Chicago Boys, daí o “abandono” denunciado pelo barbeiro.¹⁵³ A falta de liberdade de expressão no Chile está sintetizada na frase: “*estamos hartos de no hablar*”, e na placa que se proíbe falar de política. A “*literatura de periódicos*” faz alusão às denúncias contra o regime pela imprensa internacional.¹⁵⁴ Nesse ínterim, a imparcialidade é impossível, segundo o filme: ou se está do lado dos que reprimem (Carmichael), ou dos que são reprimidos (barbeiro). O distanciamento da câmera pode fazer referência à condição de exilado do narrador da película, acompanhando a conversa fora do espaço do debate, que, por sua vez, representaria metaforicamente o Chile.

La viuda de Montiel estreou em um festival no México em 1979, porém nunca entrou em cartaz no país. Havíamos destacado anteriormente a dificuldade de Miguel Littín no México, retaliado indiretamente pelo governo de López Portillo, que desmontou a indústria de cinema reformada por seu antecessor Luis Echeverría. O filme só voltou a ser exibido no México em 1986 em sessão da Cineteca Nacional.¹⁵⁵ Durante as exibições em festivais, nem mesmo a atuação de Geraldine Chaplin não pode salvar o filme das críticas negativas publicadas em revistas especializadas (MOUESCA, 1988, p. 101-102).¹⁵⁶

Em seu enredo, o filme apresenta um universo político que se metamorfoseia em imagens “maravilhosas” (no sentido do “real maravilhoso”) para sugerir uma situação revolucionária que se descortina na América Latina. Os rios e a floresta que aparecem em *La viuda de Montiel* podem remeter à progressão das forças insurgentes na América Central no mesmo período, que estariam “devorando” a antiga ordem social. Porém, são referências indiretas e abstratas. Daí a necessidade de representar de forma mais realista

¹⁵³ Segundo Carlos Huneeus (2005), o período entre 11.09.1973 a 11.07.1974 foi marcado por uma intensa repressão descentralizada e pela abertura econômica ao mercado internacional. Em 11 de julho de 1974, Pinochet assumiu como presidente da Junta de Governo, concentrando maiores poderes. Com a crise do petróleo no mesmo ano, os gremialistas, ala radical e conservadora da UC, e os Chicago Boys, economistas da UC com pós-graduação na Universidade da Califórnia, entraram no governo e instituíram uma ferrenha política neoliberal, consistindo em importações de bens de consumo, endividamento externo, perdas salariais, demissões de funcionários públicos e privatizações. A partir do discurso de Chacarillas em 1977, Pinochet inicia o processo de institucionalização do regime com vistas à perpetuação no poder, culminando na Constituição de 1980 (p. 296-298).

¹⁵⁴ Em *El recurso del método*, o Primer Magistrado havia reclamado das denúncias feitas pela imprensa internacional contra os massacres que promovia em “seu país” latino-americano, numa alusão semelhante à cobertura da repressão no Chile de Augusto Pinochet.

¹⁵⁵ CARRO, Nelson. Cineteca Nacional. *La viuda de Montiel*. **Tiempo libre**, México D.F, p. 58, julio 1986.

¹⁵⁶ Apesar das críticas negativas, o filme conquistou o Colón de Oro (*ex aequo*) no VI Festival Iberoamericano de Huelva, e a Makhila de Plata (Segundo Premio) além do prêmio da Asociación Francesa de Cines de Arte y Ensayo (AFCAE) no II Festival del Film Ibérico y Latinoamericano de Biarritz, ambos eventos ocorridos em 1980.

a revolução quando ela se faz vitoriosa e podendo inspirar exemplos. Será o caso da película de 1982.

3.2.3 *Alsino y el cóndor*: o sonho infantil de alcançar a emancipação

Com o fracasso de *La viuda de Montiel*, Miguel Littín ainda tenta seguir seus projetos no México. Com ajuda das redes de sociabilidade construídas no exílio, dirige um curta-metragem no país: *Acuacultura, granjas de agua*, de 1980. Segundo as memórias do diretor, o projeto foi possível graças a Fernando Raful, “*entonces Ministro de Pesca [...] hombre muy influyente dentro de los intelectuales mexicanos de izquierda*”, e “Chaneca”, “*que era la que nos daba trabajo a todos los que estábamos sin trabajo en esa época*” (apud SPOTORNO, 1999, p. 67). Reconhecendo as dificuldades enfrentadas no México e recorrendo aos círculos latino-americanos de contatos, o cineasta levou adiante um projeto fílmico na Nicarágua.

Quarta adaptação cinematográfica seguida, *Alsino y el cóndor* faz uma releitura do livro *Alsino*, escrito pelo chileno Pedro Prado em 1920, para a realidade nicaraguense. O filme lançado em 1982 fez uma leitura alegórica da Revolução Sandinista por meio da história de um menino que sonhava querer voar. A película é de grande importância para a Nicarágua, porque foi a primeira realização ficcional do Instituto Nicaraguense de Cine (INCINE), se constituindo assim como uma forma de “certidão de batismo audiovisual” da revolução de 1979.¹⁵⁷

As filmagens ocorreram no segundo semestre de 1981 em Ticuantepe, cidade próxima à capital, Manágua, com presença de atores profissionais e não-atores no *cast*, dando continuidade à proposta de mescla de intérpretes na filmografia de Miguel Littín. Na fotografia, o cubano Miguel Herrera, que trabalhou nos filmes *Lucía* (Humberto Solás, Cuba, 1968) e *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, Cuba,

¹⁵⁷ A Revolução Sandinista na Nicarágua chamou a atenção de diversos cineastas chilenos e estrangeiros. Marilú Mallet (*El Evangelio de Solentiname*, Canadá, 1978), Orlando Lübbert (*Residencia en la tierra*, RFA, 1979), Leutén Rojas e Leopoldo Gutiérrez (*Nicaragua: el sueño de Sandino*, Canadá, 1982), Angelina Vázquez (*Apuntes nicaragienses*, Finlândia, 1982) e Wolfgang Tirado com Jackie Reiter (*Gracias a Dios y a la Revolución*, Nicarágua, 1981; *La granja abierta*, 1982; *Concierto por la paz en Centroamérica*, 1983; *Nicarágua, la otra invasión*, 1984; *A la sombra de la guerra*, 1986; *Son nica*, 1986) filmaram a realidade nicaraguense. Trata-se de uma nova fase do exílio, no qual os chilenos procuram sair de seus países de asilo na Europa, principalmente, para se aproximar do Chile, passando por países de língua espanhola da América Latina (REBOLLEDO, 2006, p. 121).

1969), falece em meio às filmagens e é substituído pelo compatriota Pablo Martínez. Devemos destacar ainda que Cuba ajudou o país centro-americano a criar sua indústria de cinema, produzindo diversas obras sobre a Nicarágua, vínculo que foi se enfraquecendo ao longo dos anos de 1980 (VILLAÇA, 2010, p. 186-189).¹⁵⁸

Filme composto de passagens alegóricas com outras realistas, *Alsino y el cóndor* é constituído por um longo *flashback* iniciado a partir da destruição de um humilde povoado. A voz *off* de Alsino alude à paz na região antes da ocupação militar. Os militares foram instruídos pelo norte-americano Frank e o holandês Vanderkalut para perseguir guerrilheiros, que atuavam nas montanhas e eram liderados por Manuel. Enquanto ocorre o confronto armado, o menino retorna ao lar após vender o cavalo da família, passando por aventuras. O ataque aéreo militar destrói o vilarejo onde Alsino morava, voltando-se ao início do filme. O helicóptero de Frank é derrubado pela guerrilha e o menino assume para si a identidade de “Manuel”, como se chamavam os vitoriosos guerrilheiros, voando e erguendo um fuzil.¹⁵⁹

A representação dos oprimidos na película volta à chave da vitimização, algo relativizado em *La viuda de Montiel*. Cenas de repressão militar a civis desarmados pontuam a narrativa em diferentes momentos, constituindo cenas fragmentadas e frenéticas pelo ritmo da montagem. Ao final da narrativa, quando o tenente Garin é isolado e abandonado por suas tropas, o “povo” o ataca. Os planos de comemoração por parte de populares fecham a narrativa e destaca certo protagonismo das “massas”.

É evidente o contraponto entre Frank e Alsino ao longo do filme. O helicóptero pilotado por Frank é o poder bélico “neocolonial”, a tecnologia avançada a serviço do imperialismo na caça aos “subversivos”. A cóndor é desenhada à frente do veículo. Os sobrevoos, que pontuam a narrativa, indicam a posição vigilante e autoritária dentro da hierarquia social representada, além da supremacia industrial e da própria posição do condor em voo. O piloto é portador de uma cultura “colonizadora”: a camisa com o retrato de Marilyn Monroe é uma das evidências da presença da cultura “imperialista” e “alienada” na película.

Por outro lado, a natureza representa o “puro”, o “legítimo”. Relação sugerida

¹⁵⁸ Além de Cuba, vale ressaltar a participação institucional da Costa Rica na consolidação da indústria de cinema na Nicarágua. Cf. LUNST, Stacy Elaine. **A Cinematic Dialogue between Nicaragua and Costa Rica: Shaping a Transnational Cinema through Filmic Exchanges**. 2007. 130 f. Thesis (Master's in Arts) – Faculty of the Graduate School of the University of Kansas, Kansas (Missouri), 2007.

¹⁵⁹ Ainda que não nos ocupemos da relação entre Cinema e Literatura, vale ressaltar que o livro de Pedro Prado ocupa-se de longas descrições da natureza (Valle Central) e, ao contrário do filme, termina o relato de forma trágica para Alsino.

em *La viuda de Montiel*, vegetação e guerrilha se entrelaçam no processo político da Nicarágua. Alsino afirma querer voar como um pássaro e se distancia de don Nazario ao saber que o homem quebra as asas dos tordos para vendê-los. Alsino percorre a extensa vegetação das montanhas, assim como fazem os guerrilheiros, pois todos eles conhecem o território “por dentro”. Uma árvore que aparece reiterada vezes se assume como a mediadora da relação entre o céu e a terra: nela, Alsino subiu diversas vezes para tentar o voo e, no mesmo lugar, o helicóptero foi destruído. Como contraponto cultural a Frank, os desenhos do menino relatam a luta dos rebeldes em meio à natureza (Imagem 33).

Imagem 33: O caderno de desenhos de Alsino salvo por um guerrilheiro das chamas. Na imagem, a comemoração dos rebeldes próximos à árvore, personagem do filme.

Há um paralelo entre o caderno de desenhos e o filme. A película mostra a trajetória do menino ressaltando os laços com a natureza: o ensinamento de mamabuela a “*distinguir la buena hierba de las malas, las que curan o enferman el cuerpo*”, os passeios de barco, as desventuras pelos matagais em meio às montanhas. Numa tentativa de voo, cai e fica com uma corcunda nas costas. Poderíamos inferir que ele esconderia uma asa, alçada no final do filme quando assume-se guerrilheiro. Nesse sentido, a revolução seria algo “natural”, algo que já estaria “dentro” do personagem. O caderno exhibe os desenhos, entre os quais vemos a natureza exuberante, os guerrilheiros, além do próprio voo sobre as árvores. Assim sendo, registro e narrativa fílmica convergem no relato que associa natureza e revolução. Tal paralelo remete à

relação entre o diário de Gregorio Chasqui e a narrativa fílmica em *Actas de Marusia*.

Os guerrilheiros, personagens atípicos na filmografia de Miguel Littín, aparecem como um grupo heterogêneo, com homens, mulheres e crianças, organizados e sorridentes. O primeiro indício do coletivo surge com Manuel, guerrilheiro infiltrado no Exército. Na sequência em que Alsino sobe uma árvore e observa por uma luneta, vê um casal se amando e diz: “*Hacía mucho tiempo que yo no miraba a Manuel, porque él se había ido a la montaña*”. Ir à montanha significa “ir para a guerrilha”, uma alusão indireta à luta dos insurgentes na Sierra Maestra durante a Revolução Cubana. Mais à frente, Alsino testemunha um massacre de pobres em um rio e afirma: “*Entonces me alejé del rio, buscando los rumbos de Manuel*”. Uma vez no acampamento clandestino do agrupamento, um soldador declara que “*Aquí todos nos llamamos Manuel*”. Ou seja, ser um “Manuel” é assumir-se como guerrilheiro.

O amor entre Manuel e Rosario constitui um importante eixo narrativo quase despercebido. Ele é um guerrilheiro infiltrado entre os militares, e ela, a camponesa batalhadora que representa o “povo”. Quando Manuel é encontrado morto, Rosario o enterra na beira da lagoa, fundindo guerrilheiro e terra, na lógica da “natureza revolucionária”. A morte dará início ao avanço e vitória dos insurgentes sobre os inimigos, e o corolário da vitória “popular” é a morte do *mayor* pelos pobres, liderados por Rosario. Vanguarda e povo constituem uma relação na medida em que os pobres, sozinhos, são representados como vítimas incapazes. Esta é outra tendência da filmografia do chileno, que tira do “povo” o protagonismo que lhe deseja atestar.

Quando o menino perambula pelos povoados para retornar à casa da avó, Alsino assume o papel de Ulisses, mitológico personagem grego que tenta retornar a Ítaca após a Guerra de Troia. O personagem de Homero é usualmente referenciado como símbolo dos exilados em sua luta para retornar à terra natal (SZNAJDER, RONIGER, 2009, p. 12). Isto posto, o personagem alude, de forma indireta, à luta dos exilados para retornar ao Chile.

Alegoria de um país exilado, acreditamos que o enredo de *Alsino y el cóndor* é um relato sobre a promessa da revolução. O povoado antes da ocupação militar remete a um paraíso, em alusão ao Chile antes do golpe de 1973 (e mitificado pelos exilados no exterior), em alguma medida. A tentativa frustrada de voo pode ser associada à experiência da UP, que não conseguiu a autonomia frente ao “imperialismo”. As aventuras no trajeto de volta ao lar, as experiências do exílio. A queda do *mayor* pelas mãos do “povo”, a desejada derrubada de Augusto Pinochet. A queda do helicóptero

alude à vitória sobre o “imperialismo”. E o voo do menino remete à revolução e seu futuro promissor (Imagem 34). Por esta maneira pouco transparente de narrar, acreditamos que *Alsino y el cóndor* trata do passado e das expectativas em relação ao Chile.¹⁶⁰

Imagem 34: Alsino no momento do vôo; ponto de vista do guerrilheiro que salvou o caderno de desenhos do fogo.

Produzido com menos recursos orçamentários do que os outros filmes realizados no exílio, *Alsino y el cóndor*, teve boa recepção do público e da crítica. Segundo Jacqueline Mouesca (1988), a película “*consigue con más eficacia y emoción lo que ha sido uno de los propositos dominantes de Littin: transmitir su convicción de una América Latina enfrentada a cambios revolucionarios ineluctables*” (p. 103). A obra foi selecionada para concorrer o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1983, o que aumentou a visibilidade do diretor no meio cinematográfico, já que Miguel Littín conseguira uma segunda indicação para o prêmio; *Actas de Marusia* foi a primeira.¹⁶¹

¹⁶⁰ A imagem de criança com fuzis é recorrente no imaginário sobre a Revolução Sandinista. Em *Alsino y el cóndor*, vemos crianças manejando armas no acampamento guerrilheiro, ou seja, outros “Alsinos” querem “voar” também. Filmes cubanos sobre a Nicarágua também remetem às crianças, como os documentários de 1979 *La infancia de Marisol* e *Douglas y Jorge*, de Bernabé Hernández (VILLAÇA, 2010, p. 186-187). A revista *Cine Cubano* dedicou um “dossiê” ao país centro-americano (n. 96, 1980) com vários depoimentos sobre a revolução e “fotos enormes de meninos com metralhadoras” (ibidem, p. 189).

¹⁶¹ *Alsino y el cóndor* conseguiu dois prêmios especiais de jurado no Festival Latino-Ibero Americano de Biarritz e no FINCL, 1982, e teve exibição fora de competição no Festival de San Sebastián e Veneza no mesmo ano. Premiada no Festival de Moscou em 1983. Miguel Littín foi premiado por sua obra no Festival de San Sebastián, 1982.

Na Nicarágua, o diretor da INCINE, Ramiro Lacayo, lamentou a Alfredo Guevara (2008) a rejeição ao filme no país: “*Aquí Alsino... también tuvo sus críticas negativas de parte de algunos sectores intelectuales*” (p. 416). Referia-se à mesa redonda organizada pela revista *Ventana* em julho de 1982, que reuniu intelectuais e funcionários do governo nicaraguense.¹⁶² Estes, representando a “linha dura” da cultura nicaraguense voltada à valorização da “cultura popular”, criticaram abertamente o tratamento “psicológico” e “humanizado” dos personagens norte-americanos, ao invés de tratá-los como “reais inimigos”. Os críticos fazem referência à cena em que Frank expõe “tormentos psicológicos”, como se fosse um ex-veterano da Guerra do Vietnã, ou seja, uma vítima a mais do “imperialismo”. Ramiro Lacayo e a Rosario Murillo, adeptos da cultura “autoral”, defenderam o diretor chileno e do filme em nome da liberdade de expressão e de criação (BUCHSBAUM, 2003, p. 117-122).

Durante as filmagens de *Alsino y el cóndor*, é possível que Miguel Littín tenha se aproximado dos comunistas chilenos, o que pode ter ocorrido em quatro frentes. Os contatos entre o cineasta e a revista *Araucaria* foi um dos caminhos. Editada por intelectuais do PCCh, a publicação reuniu diferentes ramos da oposição à ditadura e deu espaço ao cineasta, conforme mencionamos anteriormente. A proximidade de Miguel Littín com círculos cubanos é a segunda frente. Os rumores sobre a participação de chilenos comunistas nas guerrilhas na América Central legitimaram a opção armada como via estratégica viável.¹⁶³ Em terceiro lugar, a realização do filme na Nicarágua em contato com quem participou das batalhas, alguns militantes do PCCh treinados em Cuba, reafirmou a “convicção revolucionária” do diretor.¹⁶⁴ A colaboração da comunista

¹⁶² Participaram da mesa redonda Rosario Murillo (editora da revista *Ventana*), que organizou o evento, Leonel Espinosa e Gioconda Belli (Departamento de Propaganda e Educación Política), Ramiro Lacayo e José Daniel Prego (Ministerio de Cultura), Francisco de Asís Fernández (Instituto de Estudio del Sandinismo) e Lizandro Chávez (Biblioteca Nacional Rubén Darío).

¹⁶³ Os comunistas chilenos reviram sua estratégia militar no exílio e passaram a defender o uso das armas como uma estratégia a mais na oposição à ditadura chilena, constituindo a *Política de Rebelión Popular de Masas*, cujo ápice será a criação do FPMR no Chile, fundado por estes chilenos treinados militarmente no exterior. Sobre o “giro tático” do PCCh, Cf. ARRATE, ROJAS, 2003, p. 282-311; RIQUELME SEGOVIA, 2009, p. 116-125. Muitos foram treinados em Cuba (REBOLLEDO, 2006, P. 74). Tal política foi vista com reserva por militantes do próprio partido, como Carlos Orellana e Roberto Ampuero. Cf. ORELLANA, 2011, p. 262; AMPUERO, 2010, p. 121.

¹⁶⁴ Miguel Littín, para a realização do filme, ressaltou: “*hablé com los digigentes, con sus jóvenes combatientes, hombres sencillos, comandantes de la vida...*” (apud GARCÍA BORRERO, 2001, p. 48). Sobre a participação dos chilenos na Revolução Sandinista, BONNEFOY M. et al. (2008) afirma: “*Tras la guerra, los combatientes chilenos – militantes comunistas y socialistas – inmediatamente asumieron la labor de asesorar al naciente Ejército Popular Sandinista (EPS) en todos los niveles [...] Todas las unidades de combate fueron asesoradas directamente por oficiales chilenos, en cada una de las siete Regiones Militares*” (p. 06). Deduzimos que houve certa proximidade entre o cineasta e círculos de poder chilenos na Nicarágua, dado o apoio estatal do país para a realização de *Alsino y el cóndor*.

Isidora Aguirre no roteiro mediou as relações do cineasta com o partido e também com o Chile uma vez que ela não era exilada.¹⁶⁵

Pelo exposto, acreditamos que Miguel Littín não tenha ficado alheio à mudança de paradigma dos comunistas chilenos, acompanhou com interesse a Revolução Sandinista e criou expectativas sobre a vitória contra Pinochet pelas armas, assim como os sandinistas venceram a longa ditadura dos Somoza.

Assim sendo, *El recurso del método*, *La viuda de Montiel* e *Alsino y el cóndor* expõem alguns pontos de proximidade entre si. Em primeiro lugar, os três exibem as bases de sustentação do poder dos líderes autoritários: o “imperialismo” norte-americano e/ou as elites nacionais que ocupavam postos administrativos, dentro da lógica da “democracia burguesa”. Em segundo, as películas apresentam formas alegóricas de representação da sociedade, numa clara tentativa de proximidade com a literatura caracterizada como “real maravilhoso” latino-americano. Tal proximidade expõe a predisposição de Miguel Littín em identificar-se com esse ramo artístico, primordial no subcontinente. Terceiro lugar, as narrativas trazem representações da oposição armada como meio legítimo de “resistência”, com um vínculo entre guerrilha e natureza (Miguel Estátua e as esculturas de animais em *El recurso...*; a vegetação e o rio em *La viudal...e Alsino...*). Por último, a representação das massas enquanto personagem protagonista está atrelada à força da liderança: com os líderes “legítimos”, as massas partem para a ação (Miguel Estátua, os guerrilheiros nicaraguenses); sem uma condução “revolucionária”, as massas param no caminho (os protestos contra a viúva que não avançam em direção a ela).

Com *Alsino y el cóndor*, encerra-se uma fase na vida de Miguel Littín. O cineasta deixa o México e passa a viver na Espanha, em Madrid, onde sinaliza um plano para retornar ao Chile, seguindo o exemplo de diversos chilenos exilados que começaram a exigir publicamente o direito de viver em sua pátria.

3.3 Miguel Littín na Espanha e a experiência clandestina no Chile

¹⁶⁵ Segundo Isidora Aguirre: “*También le debo a la Pérloga [de las flores, 1960,] ‘mi inmunidad’ durante la dictadura, a pesar de los muchos trabajos clandestinos que realizaba, más el haberme afiliado poco antes del golpe al Partido Comunista*” (grifo nosso). HANSON B., Jaime. Encuentro virtual con Isidora Aguirre. **Assaig de teatre**. Revista de l’Associació d’Investigació i Experimentació Teatral, Barcelona, n. 33-34, p. 43-66, 2002.

3.3.1 O exílio do cineasta na Espanha e os novos projetos

Os contatos de Miguel Littín com a Espanha ocorreram ao longo do exílio. Com a dificuldade em realizar projetos fílmicos no México, o cineasta buscou refúgio na Península Ibérica e lá conseguiu visibilidade devido à solidariedade do Estado espanhol aos latino-americanos refugiados e graças ao próprio labor do diretor em entrevistas e eventos no país. A proximidade de Miguel Littín com a Espanha antecedeu sua chegada ao país, em 1984.

Existem antecedentes na relação entre espanhóis e chilenos. O documentarista Patricio Guzmán viveu na Espanha entre 1966 a 1971 e cursou cinema na Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid (RUFFINELLI, 2008, p. 29). Espanhóis retrataram a realidade chilena sob a ditadura, como foi o caso de Miguel de la Cuadra Salcedo (*Toque de queda*, 1973, documentário censurado na TVE) e o exilado espanhol José María Berzosa, na França (*Chili impressions*, 1978, série documental de quatro episódios). Da mesma forma, o programa de entrevistas da TVE, intitulado *A fondo*, era apresentado por Joaquín Soler Serrano nos anos 1970, em que se entrevistou chilenos proeminentes, como Antonio Skármeta, José Donoso e Matilde Urrutia.

O jornal *El País*, fundado em maio 1976, acompanhou a trajetória de Miguel Littín e se constitui como uma fonte relevante para mapear as relações que o cineasta estabeleceu na Espanha. No mês de lançamento do periódico, uma notícia destaca a exibição no Festival de Cannes de *Actas de Marusia*, considerada pelo repórter como uma “*película digna*”.¹⁶⁶ *Actas...* foi exibido na Espanha nos festivais de Benalmádena e Huelva, onde foi premiado, em 1976, e nas salas de cinema em 1978, quando obteve reconhecimento de público e crítica.¹⁶⁷ No entanto, houve censura indireta à exibição da filmografia de Littín na Filmoteca Nacional, o que gerou protestos por parte do diretor

¹⁶⁶S. HARGUINDEY, Ángel. La larga duración de las películas. *El País*, Madrid, s/p., 28 mayo 1976.

¹⁶⁷No Festival de Benalmádena, *Actas de Marusia* foi exibido mais de uma vez: “*de momento, está prohibida por la censura española, pero que, a petición del público asistente al festival, ha sido proyectada ya seis veces allí*”. Gente: Miguel Littín. *El País*, Madrid, s/p., 12 noviembre 1976. Segundo um anúncio do jornal *ABC*, a película, “*aplaudida en todo el mundo*”, estava na quarta semana se exibição em Sevilla. Cines. *ABC*, Sevilla, p. 64, 31 enero 1978. Um crítico de cinema fez um artigo elogioso à película, chamada de “*canto popular*”, “*búsqueda continua de un cierto sentido de la belleza plástica*”, “*realidad poética*”, “*sorprendente y excepcional*”. GALÁN, Diego. *Actas de Marusia: exilio y revolución*. *Triunfo*, Madrid, n. 804, año XXXII, p. 46-47, 24 junio 1978.

chileno.¹⁶⁸

A boa recepção de *Actas de Marusia* na Espanha explica-se pelo interesse do público por obras artísticas produzidas por militantes de esquerda, censurados durante o franquismo. O país vivia um conturbado processo de transição política entre 1975 e 1977. A grande audiência da série televisiva *Curro Jiménez*, em 1977 evidencia essa demanda. Alguns capítulos da obra foram dirigidos por antifranquistas de esquerda, que expuseram as experiências de um grupo de bandoleiros em terras hispânicas. Segundo Manuel Palacio (2012), a série contém uma “*representación de la violencia o de la justicia redentora*” com “*episodios en los que la desesperación de los oprimidos por las condiciones laborales conlleva la lucha social, en ocasiones violenta*”, tal como o mencionado filme de Miguel Littín (p. 180-181). Em 1977, foi exibido na Espanha *El chacal de Nahueltoro*, “*su primera y quizá mejor película hasta el momento*” segundo um crítico, aumentando a visibilidade do diretor no país.¹⁶⁹

Aproveitando-se do momento, Miguel Littín destaca a importância da militância política europeia: “*La libertad de este continente es un regalo que los europeos deben de defender a toda costa [como] ha manifestado. En Europa pueden surgir Pínochets en cualquier momento y en cualquier parte*”.¹⁷⁰ Nesta fala, acreditamos que o diretor faz referência ao “fantasma” do franquismo na Espanha, dada a proximidade entre os ditadores espanhol e o chileno, estando Augusto Pinochet, inclusive, no funeral de Francisco Franco, em novembro de 1975.

No entanto, algumas vozes hispânicas apontaram os limites do cinema de Miguel Littín. Em 1978, um crítico do jornal conservador *ABC* atribuiu ao filme *Actas de Marusia* os epítetos de “*orgía de violencia*”, “*triumfalismo revolucionario*” e “*propicio a la demagogia e a las exageraciones*”.¹⁷¹ Nesse mesmo ano, o *El País* publicou uma avaliação sobre o cinema político e naquela conjuntura destacou certo anacronismo das práticas cinematográficas:

Cuando el cineasta chileno, exiliado en México, Miguel Littin realizó Actas de Marusia, el debate del cine político estaba a punto de agotarse. [...] Littin, esfuerza en componer una obra ambiciosa, un

¹⁶⁸ O Ministerio de Información y Turismo da Espanha impôs a condição de exibir a filmografia de Miguel Littín na instituição “*al solicitar un certificado de origen expedido por el ente oficial de la cinematografía chilena, lo que resulta difícil de obtener tras el golpe de Estado que provocó el actual régimen militar*”. S. HARGUNDEY, Ángel. Miguel Littín protesta por la proyección de “Las actas de Marusia”. *El País*, Madrid, s/p., 18 diciembre 1976.

¹⁶⁹ LARA, Fernando. Contra el subdesarrollo y la pena de muerte. *Triunfo*, Madrid, n. 757, año XXXII, p. 53, 30 julio 1977.

¹⁷⁰ Gente: Miguel Littín. *El País*, Madrid, s/p., 12 noviembre 1976.

¹⁷¹ CRESPO, Pedro. Actas de Marusia. *ABC*, Madrid, p. 51, 17 junio 1978.

*filme coral, épico, que bebe en fuentes tan distintas y contradictorias como Eisenstein o Jancsó, y su aliento épico se desvanece entre movimientos de cámara tendenciosos y algún que otro toque distanciador para complacer a los exigentes. [...] Miguel Littín, queriendo ser artístico e intelectual, ha hecho un filme que carece hasta del más que discreto encanto del cine tercermundista del que ha querido huir.*¹⁷²

A severa avaliação do filme de Miguel Littín evidencia a mudança de percepção da crítica internacional em relação ao cinema engajado, já desgastado no final da década de 1970, quando muitos artistas passaram por questionamentos de paradigmas, como ocorreu com os exilados chilenos que vivenciaram experiências democráticas no exterior. Por sua vez, Miguel Littín procurou manter seus valores políticos que orientaram sua prática política durante o governo da UP.

As notícias do cineasta na Espanha voltaram em 1980, durante exibição de *La viuda de Montiel* no Festival de Berlim. Em 1983, foi publicada a matéria sobre *Alsino y el cóndor* escrita por Gabriel García Márquez na qual se retratava as dificuldades do chileno nas filmagens na Nicarágua.¹⁷³ Nessas duas oportunidades, o escritor colombiano foi a ponte entre Miguel Littín e o jornal *El País* que, a partir de 1983, abriu mais espaço para o exilado chileno.¹⁷⁴ Acreditamos que o cenário mais favorável ao cineasta no país foi graças à indicação ao Oscar pelo filme *Alsino y el cóndor* e a dificuldade em continuar seus projetos no México contribuíram para a decisão da mudança.¹⁷⁵ Outro fator que beneficiou a ida do diretor para a Espanha foi a visibilidade que o Chile voltou a ter no cenário internacional, após o início da onda de protestos contra a ditadura em maio de 1983, tema que abordaremos adiante.

A ida de Miguel Littín à Espanha não foi um fenômeno isolado. Houve uma

¹⁷²TRUEBA, Fernando. Arte y militancia: Actas de Marusia. *El País*, Madrid, s/p., 30 junio 1978.

¹⁷³Una obra de García Márquez, llevada al cine por Miguel Littín. *El País*, Madrid, s/p., 23 febrero 1980; GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Alsino y el cóndor. *El País*, Madrid, s/p., 30 marzo 1983. Em 1979, a película *La viuda de Montiel* ganhou o Cólon de Oro no Festival Iberoamericano de Cine de Huelva, sendo esta a segunda oportunidade: a primeira foi com *Actas de Marusia*, em 1976. Cf. EDUARDO SILES, Luis. El Festival de Huelva homenajea al director chileno Miguel Littín. *El País*, Madrid, s/p., 25 noviembre 1999.

¹⁷⁴Não encontramos uma data específica para a mudança de Miguel Littín do Chile para a Espanha. Na biografia do diretor (SPOTORNO, 1999), este afirma que “*En México estuve viviendo 9 años*”, ou seja, entre 1973 e 1982, e na Espanha, “*cerca de diez años*”, que seria entre 1980 e 1990, despiando o leitor (p. 61, 77). A confirmação documental de sua residência na Espanha vem com uma nota (“*Vive en Madrid, en el exilio*”) no artigo El ojo en el corazón de Chile. Notas de una filmación clandestina. *Araucaria de Chile*, Madrid, Ediciones Michay, n. 32, 1985, p. 71-80. No entanto, cremos entre 1982 e 1984 o cineasta passou a viajar constantemente entre o México e a Espanha, empenhado em um projeto fílmico abortado em julho de 1984 por dificuldades econômicas. Em meio aos preparativos, veio a decisão de residir em Madri.

¹⁷⁵*Alsino y el cóndor* disputou o Prêmio de Melhor Filme Estrangeiro em 1983 pelo Oscar com o vencedor *Volver a empezar*, de José Luis Garci, filme espanhol.

tendência dos exilados chilenos de se dirigir ao país após a morte de Francisco Franco, o “caudillo”, que permaneceu no poder entre 1939 e 1975. Isso ocorreu devido à necessidade dos latino-americanos, na Europa e Oriente Médio, de retomarem o contato linguístico e de buscarem melhores condições laborais, se comparado a encontradas em seus países de asilo (SZNAJDER, RONIGER, 2009, p. 168, 213).¹⁷⁶

A Transição Espanhola abriu portas para intelectuais e artistas exilados da América Latina trabalharem em espaços de cultura e intelectualidade.¹⁷⁷ Com a eleição de Felipe González em 1982, as esquerdas em torno do Partido Socialista Obrero Español (PSOE) conseguem mais espaço no âmbito político e cultural e, com ele, a recepção a militantes políticos latino-americanos. No caso dos exilados chilenos, o Centro de Estudios Salvador Allende abrigou intelectuais, mantendo viva a memória do presidente chileno (SZNAJDER, RONIGER, 2009, p. 236).¹⁷⁸ Em 1984, a redação da revista *Araucaria de Chile* foi transferida de Paris para Madrid. Nessa mesma época, foi criada a *Ediciones Michay*, que publicou obras de exilados chilenos.

Uma vez na Europa, Miguel Littín participou de eventos e tentou produzir uma película. Como jurado, o diretor participa no Festival de Huelva em 1983 e, em outubro do ano seguinte, no II Encuentros de Cine Iberoamericano, evento que se propunha a pensar maneiras de “libertar o espectador”.¹⁷⁹ Os encontros com cinegrafistas da América Latina com espanhóis resultou em co-produções, como *Acta general de Chile*, por exemplo.¹⁸⁰ Ele também manterá contato com Pilar Miró, responsável pela

¹⁷⁶Vale destacar que o exílio na Espanha restringiu-se, em sua maioria, por intelectuais, políticos renomados e artistas, com certa ausência de classes populares exiladas na Europa e proximidades. Os motivos seriam o temor do desemprego na Espanha e a discriminação aos latino-americanos, como o uso por parte de espanhóis os termos “*sudaca*” e “*latinoche*”, utilizados de forma pejorativa em referência aos argentinos. Cf SZNAJDER, RONIGER, 2009, p. 214.

¹⁷⁷Nesse contexto, ocorreu uma inversão do fluxo de exilados entre Chile e Espanha. Ao final da Guerra Civil Espanhola em 1939, republicanos e anarquistas exilados se estabeleceram no Chile com a ajuda do então embaixador Pablo Neruda. NERUDA, Pablo. *Confieso que he vivido*. Buenos Aires: E. Losada, 1974.

¹⁷⁸O Centro de Estudios Salvador Allende deu suporte a projetos futuros de Miguel Littín, aparecendo entre os letreiros finais dos quatro episódios de *Acta general de Chile*.

¹⁷⁹Cf. GALÁN, Diego. España y Latinoamérica proponen un “mercado común” cinematográfico. *El País*, Madrid, s/p., 07 octubre 1984. No Festival de Huelva em 1983, ocorreu uma curiosa briga de Miguel Littín “y Antonio Llerandi, ambos directores de cine, el primero chileno y el segundo venezolano, terminaron la jornada inaugural del certamen a bofetadas. Cuando Llerandi repartía folletos de su película Adiós, Miami, Littín rehusó la oferta y se entabló una discusión verbal. En su rechazo, el chileno empujó al venezolano, quien cayó sobre unas butacas, en plena proyección, y de las palabras pasaron a las manos, hasta que un grupo de espectadores logró separarlos”. Miguel Littín. *El País*, Madrid, s/p., 03 diciembre 1983.

¹⁸⁰Em 1985, foi publicada uma “*Declaración Final de los II Encuentros de Cine Iberoamericano*”, que anuncia como primer presidente o cineasta brasileiro Roberto Farias. *Revista del Nuevo Cine Latinoamericano – C-CAL (Comité de Cineastas de América Latina)*, Universidad de los Andes, año 01, n. 01, p. 134-135, diciembre 1985.

instituição promotora do evento, a Dirección General de Cinematografía del Ministerio de Cultura de España (1982-1985)¹⁸¹ Tal contato ficou mais evidente com a produção da película *Sandino* entre 1987 e 1989.

3.3.2 A “aventura clandestina” de Miguel Littín no Chile

Uma vez sediado na Espanha, Miguel Littín teve a ideia de fazer um projeto que exigiria seu retorno ao Chile. Esse projeto foi mencionado pela primeira vez numa entrevista concedida à Isabel Parra (1983, p. 93) em novembro de 1982 em Paris: *“Buñuel me dijo un día: “no lo haga hasta que regrese a Chile, tiene que hacerlo allá”. Y tiene razón don Luis, creo. A lo mejor coincide históricamente..., así es la vida..., que de repente tengo listo el guión y puedo ir allá a hacer la película...”* (p. 93). O projeto não seguiu adiante, porém em 1985 o retorno ao país foi possível, dentro de um novo projeto.

O retorno oficial dos exilados ao Chile ocorreu a partir de 1978, com a *Ley de Amnistía*. De acordo com Loreto Rebolledo (2006), o artigo 2º do Decreto Ley 2.191 *“teóricamente abría la posibilidad de amnistiar a los presos políticos condenados y a quienes se encontraban cumpliendo penas de destierro fuera del país, lo cual permitía pensar que numerosos exiliados podrían retornar”*, mas o artigo 3º diz que nesses casos os exilados tinham que *“presentar un escrito en el cual ellos se comprometían a no participar en actividad política alguna”* (p. 22). Ou seja, eram vigiados pela CNI, serviço de inteligência da ditadura chilena que substituiu a temida DINA em 1977. Com a chegada clandestina de exilados, diversas ações armadas são lideradas pelo MIR (HUNEEUS, 2005, p. 89). No entanto, todas as tentativas de oposição armada foram vencidas pelos militares chilenos.

¹⁸¹ Pilar Miró (1940 - 1997) estudou na Escuela Oficial de Cine de Madrid, onde Patricio Guzmán formou-se posteriormente. Nos anos 1960 e 1970, a cineasta trabalhou na TVE em diversos cargos, atuou e chegou a ser diretora de séries, como episódios de *Curro Jiménez* (1977), e longas metragens. Entre 1982 e 1985, foi Directora Nacional de Cinematografía do Ministerio de Cultura na Espanha e participou nos Encuentros de Cine Iberoamericano ocorridos em 1983 e 1984, com participação de cineastas latino-americanos, incluindo Miguel Littín, conforme analisamos anteriormente. Em sua gestão, Pilar Miró reestruturou a Filmoteca Española, instituição que guardou diversos filmes dirigidos por chilenos e estrangeiros sobre o Chile, num total de 94 registros encontrados em investigação realizada pela Cineteca Nacional de Chile nos anos 2000 (VILLARROEL et al., 2008, p. 30).

O retorno gradativo dos chilenos ao país de origem foi se intensificando ao longo dos anos 1980, até que o regime começou a divulgar listas de pessoas que não podiam entrar no Chile. O nome de Miguel Littín aparecia nessa relação, o que o motivou a fazer um projeto de filmar, de forma clandestina, a realidade nacional e denunciar a repressão da ditadura no exterior. Miguel Littín iniciou os preparativos para a clandestinidade em dezembro de 1984.¹⁸² O resultado da arriscada missão foi a direção da série de documentários *Acta general de Chile*, transmitida em 1986 pela TVE, que co-produziu a empreitada, concedendo, inclusive, espaço para latino-americanos em suas produções, como roteiros e direções de séries e telefilmes (PALACIO, 2012, p. 180-181, 188). Instituição estreitamente vinculada ao Estado espanhol, a TVE abrigou técnicos e artistas de esquerda que buscavam espaço nessa mídia comandada por setores ligados ao franquismo.

Em 1983 completaram 10 anos de exílio e de ditadura militar. Os balanços sobre a produção fílmica dos exilados chilenos reafirmaram a quantidade de películas realizadas fora do Chile, em contraposição à morosidade no ramo cinematográfico no país.¹⁸³ No entanto, não acreditamos que fosse o fim dessa produção, como defende Jacqueline Mouesca (1988). Para a pesquisadora, houve um “desgaste” do tema do exílio, além de uma ênfase no interior do país com os protestos de 1983 (p. 155-158). Acreditamos, por outro lado, na validade política de películas realizadas no exterior até o final dos anos 1980. Vale lembrar que cineastas chilenos como Sebastián Alarcón (URSS) e Sergio Castilla (Suécia) só retornaram ao Chile em 1990. Após a experiência clandestina de 1985, Miguel Littín voltou ao Chile para algumas estadias em setembro e outubro de 1988 e setembro de 1989, e definitivamente em 1990.

Uma estratégia de divulgação da “aventura clandestina” de Miguel Littín consistiu em divulgar textos e entrevistas que criaram expectativas sobre o lançamento

¹⁸²Não há dados precisos sobre o recorte temporal da permanência clandestina no Chile. Em julho de 1985, uma matéria diz que Miguel Littín “*acaba de llegar de Chile, donde ha rodado durante una semana un extenso testimonio de la situación del país [...]*” (grifo nosso). AUGUSTÍN MAHIEU, José. Miguel Littín: “Mi país está luchando cotidianamente contra la dictadura”. *El País*, Madrid, s/p., 28 julio 1985. Numa entrevista em 1986, o diretor afirma que “*el 03 de abril de 1985 viajaron a Chile diferentes equipos [...] Por supuesto que yo estaba en la ilegalidad [...]*” e, as filmagens, “*dos meses y medio*”. Como hizo Littín su “Acta general de Chile”. *Revista Heraldo*, Buenos Aires, n. 2.780, s/p., octubre 1986. As lacunas nas informações devem-se à proteção dos que auxiliaram no projeto, porém a última informação, publicada pela revista argebtina, demonstra ser a mais plausível.

¹⁸³SARMIENTO, Valeria. Cronología del cine chileno en el exilio 1973/1983. *Literatura chilena, creación y crítica*, Ediciones de La Frontera, Los Angeles, California, XXVII, p. 15-21, enero/marzo/invierno de 1984; PICK, Zuzana. Tradición y búsqueda (1973-1983). *Araucaria de Chile*, Ediciones Michay, Madrid, n. 23, p. 95-106, 1983; LUENGO, Alberto. Los dolorosos frutos del exilio. *El País*, Madrid, s/p., 8 septiembre 1985.

dos episódios. Em agosto de 1985, deu uma conferência na Casa de Chile, no México, para falar de sua experiência aos exilados chilenos no país.¹⁸⁴ Em novembro do mesmo ano, fez parte do júri do II Festival Internacional de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro (II FESTRIO) e falou sobre sua experiência clandestina.¹⁸⁵ No mês seguinte, participou no VII FINCL em Havana, e reafirmou o sucesso das filmagens.¹⁸⁶ Nesse mesmo mês criou-se a FNCL, com a presença do chileno.

Em 1986, Gabriel García Márquez publicou em diversos periódicos americanos e europeus os capítulos que compõem *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, editado em livro depois da exibição do documentário na TVE.¹⁸⁷ Reproduzimos as informações fornecidas por Jacqueline Mouesca (1988) sobre esse *marketing* editorial para conferirmos sua abrangência e relevância:

El texto [...] apareció integralmente en El País de Madrid, La Jornada de México, El Espectador, El Heraldo y El Mundo de Colombia, entre otros diarios de lengua española, y en las revistas Análisis de Chile y Bohemia de Cuba. Versiones resumidas se publicaron en Le Nouvel Observateur y en revistas italianas, alemanas y norteamericanas. El libro fue publicado simultáneamente en ediciones de varios centenares de miles de ejemplares en Madrid, Buenos Aires, Bogotá y México. Hacia mediados del 87 habían aparecido ya varias traducciones en otras lenguas (p. 104).

A nosso ver, o livro de Gabriel García Márquez tem como matriz o artigo de Miguel Littín publicado em *Araucaria de Chile* em 1985 (*El ojo en el corazón de Chile. Notas de una filmación clandestina*) e uma entrevista do chileno ao escritor colombiano. Era a segunda vez que García Márquez retratava as peripécias de filmagem do exilado. Deve-se levar em conta que a colaboração para o lançamento de *La viuda de Montiel* em 1979 passou pelo artigo sobre a rodagem de *Alsino y el cóndor* e pela publicação do livro sobre a clandestinidade de Miguel Littín em 1986, evidenciando uma colaboração do colombiano de longa data, já que os contatos vêm desde o México.

Gabriel García Márquez se tornou assim um importante mediador político e cultural no meio cinematográfico cubano, conforme Mariana Villaça (2010) destacou:

¹⁸⁴ APARICIO, Roberto. Con tácticas guerrilleras, Miguel filmó frente a las metralletas de Pinochet. **El Sol de México**, México, D.F., p. 01, 29 agosto 1985. Vale lembrar que Hortensia Bussi, viúva de Salvador Allende, vivia no país. Sua entrevista ao cineasta aparece no quarto episódio de *Acta general de Chile*.

¹⁸⁵ MILLARCH, Aramis. Um documentário corajoso sobre o Chile torturado. **Estado do Paraná**, Curitiba, p. 11, 25 novembro 1986.

¹⁸⁶ LITTÍN, Miguel. También en la esperanza [1985]. **Cine Cubano**, Habana, n. 115, p. 75, 1986.

¹⁸⁷ No jornal espanhol *El País*, de ampla circulação, os capítulos do livro foram publicados entre 11 e 20 de maio de 1986. No dia 10 de maio de 1986 foi publicada uma matéria sobre Miguel Littín, anunciando a exibição da série na TVE.

A presença constante do escritor Gabriel García Márquez nos festivais e em todo o processo de fundação da Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, conferia mais elos simbólicos entre o atual cinema latino-americano e a literatura identificada com o real maravilhoso (p. 332-333).

Assim sendo, a mediação de García Márquez entre Miguel Littín e os círculos cubanos de poder favoreceu a continuidade dos projetos fílmicos do chileno no exterior. Carlos Orellana (2011) afirma que a série *Acta general de Chile* também foi produzida pela International Network Group (ING), produtora cubana com sede em Madri que tinha aportes financeiros do escritor colombiano (p. 69-70).¹⁸⁸ Não foi por acaso que Miguel Littín trabalhou como diretor dessa empresa enquanto residiu na Espanha, no momento em que planejou o retorno clandestino ao Chile.

García Márquez também foi colaborador da revista *Araucaria de Chile* (editada na Espanha por Orellana), para qual escreveu artigos sobre política e cultura na América Latina em que reafirmava seu papel de mediador político e cultural. Numa entrevista realizada em 1978, o escritor mostrou conhecimento sobre as divisões que pairavam sobre os partidos chilenos de esquerda: “*Soy muy amigo de los comunistas, de los socialistas, del MIR, de los radicales. Yo los veo como una sola cosa y desgraciadamente no son una sola cosa. No están juntos. Están como el perro y el gato. Y yo creo que éste es el mayor triunfo de Pinochet*”.¹⁸⁹ A crítica à falta de unidade não gerou respostas dos chilenos nas edições posteriores, o que evidencia o prestígio de García Márquez e o cuidado, recorrente ao longo do exílio, de não estender debates publicamente sobre as divisões entre as esquerdas.¹⁹⁰ Na análise que faremos de *Acta general de Chile* no próximo capítulo, veremos que o depoimento do escritor sobre Salvador Allende não estará isento de tensões.

La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile (GARCÍA MÁRQUEZ, 2008) é composto por dez capítulos, narrados em primeira pessoa e com uma introdução assinada. Nesta, resume-se as ações do chileno, referindo-se à proibição de entrar no

¹⁸⁸ Uma notícia de 1988 publicada no *El País* confirma a informação: “*International Network Group, que ya colaboró con TVE en Acta general de Chile, de Miguel Littín*”. FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel. Terminado el primero de los seis “Amores difíciles”, escritos por García Márquez para TVE. *El País*, Madrid, s/p., 10 enero 1988.

¹⁸⁹ BALLARES, Ligea. Gabriel García Márquez: sólo cuento cosas que pasan a la gente. *Araucaria de Chile*, Ediciones Michay, Madrid, n. 05, p. 13, 1979.

¹⁹⁰ Êça Silva (2009, p. 116-117) evidencia a importância de Gabriel García Márquez para a revista *Araucaria*. Em 1982, o periódico publicou uma homenagem ao colombiano (edição n. 21) quando recebeu o Prêmio Nobel de Literatura e reproduziu integralmente o célebre discurso do escritor na premiação.

país, à preparação de sua nova identidade no exterior, às formas de filmagem no Chile e a algumas aventuras (p. 09). Chamamos a atenção para a seguinte advertência do escritor: “*he procurado en muchos casos [...] respetar en todos el pensamiento del narrador, que no siempre coincide con el mío*” (p. 10). A delimitação entre as diferenças políticas entre o ponto de vista do narrador (Miguel Littín) e o escritor colombiano não é ressaltada ao longo do texto, no entanto verifica-se uma certa tensão. Na narrativa literária, entrecortada por alguns *flashbacks*, seguimos a peregrinação do diretor pelo país de origem, alguns contratemplos e o panorama da situação repressiva nesse contexto.

A narrativa de García Márquez não segue exatamente o caminho percorrido por Miguel Littín e pelas equipes de filmagem, assim como, na série documental, não há informações precisas sobre essa trajetória. Sobre isso, o escritor colombiano esclarece na introdução do livro a necessidade de se alterar algumas informações: “*Algunos nombres han sido cambiados y muchas circunstancias alteradas para proteger a los protagonistas que siguen viviendo dentro de Chile*” (GARCÍA MÁRQUEZ, p. 10). O importante para o colombiano não era a trajetória das filmagens e sim a “aventura” do cineasta e a forte censura imposta pelos militares chilenos.

Acta general de Chile foi finalizada em maio de 1986.¹⁹¹ No programa *El dominical* da TVE, a reportagem “*Miguel Littín: el hombre que burló a Pinochet*”¹⁹² relatou a experiência do diretor e apresentou trechos da série aos telespectadores, endossando de certa forma a propaganda sobre a “aventura clandestina” do chileno.

¹⁹¹CANÑAS, Gabriela. Miguel Littín termina la película que rodó en Chile clandestinamente. **El País**, Madrid, s/p., 10 mayo 1986.

¹⁹²Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Zq0TP8Gi7YU> >. Acesso em: 06 maio 2015.

4 ACTA GENERAL DE CHILE: DIAGNÓSTICO GERAL DE UMA NAÇÃO

Com um histórico de circulações durante o exílio, direção de filmes e participação em debates, Miguel Littín conduziu um projeto considerado ousado em sua concepção e realização. Como vimos anteriormente, toda a ação para filmar de forma clandestina foi cercada de silêncios para proteger os co-responsáveis pela empreitada no país, o que conferiu certo aspecto mítico e heróico ao projeto.

A novidade na produção de *Acta general de Chile* e sua versão reduzida para as telas de cinema, chamada *Actas de Chile*, não reside no fato de ter sido filmada na clandestinidade e concluída no exterior, algo que outros diretores já fizeram. O inusitado foi a ampla divulgação dos feitos do cineasta chileno, cujo ápice da “propaganda” aconteceu com a publicação do livro de Gabriel García Márquez. Essa obra teve uma distribuição internacional mais ampla do que a série.

Vale lembrar que a série foi planejada para ser exibida em televisão, buscando um público maior em comparação ao das salas de cinema, uma vez que esse suporte tornou-se a mais poderosa experiência social das últimas décadas., “selecionando eventos e personagens a serem lembrados ou esquecidos” (NAPOLITANO, 2005, p. 279). Jesús Martín-Barbero e Germán Rey (2001) analisam as relações entre participação política e meios de comunicação que se constituem, por sua vez, “instrumentos fundamentais de ampliação ou restrição do público. Amplia-se o público, ao fazer visíveis preocupações de atores que, de outro modo, não se notariam, ao estender os limites de reconhecimento dos ‘outros’ [...]” (p. 86). Nos anos 1960, Miguel Littín trabalhou no meio televisivo como roteirista, diretor e diretor de programação, e, ao fazer programas como *Triangulo* (que mesclava filmagens exteriores, entrevistas e debates), afirmava fazer *cine-vérité* (CORTÍNEZ, ENGELBERT, 2014, p. 582). Assim sendo, o chileno aproximava documentário e televisão ao querer aproximar-se da realidade.

Em 1985-1986, o cineasta retorna ao formato da tela pequena porém não adequou a forma fílmica ao padrão televisivo, a nosso ver, escapando a algumas características formais de programas televisivos: “enquadramentos mais convencionais e simplificados”, “busca de textura de imagem realista e delineada”, “cortes rápidos” (planos mais curtos), “narrativas visuais lineares e aceleradas” e “foco em mensagens e estruturas narrativas básicas” (adaptado de NAPOLITANO, 2005, p. 278). Por ser uma

série com episódios delineados e independentes, *Acta general de Chile* também não recorreu à interatividade com o público (nos moldes dos programas de entretenimento), uma das principais características da *néo-télévision*, aproximando-se do modelo de *paléo-télévision* (irradiador do saber), dentro das proposições de Casetti e Odin (1990, p. 10-15).

Assim sendo, analisaremos a estrutura narrativa da série enquanto conjunto de *documentários* porque, a nosso ver, os quatro episódios de *Acta general de Chile* se aproximam do “modo participativo” de narrar, segundo Bill Nichols (2005):

Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo [...] distanciamos-nos da postura investigativa para assumir uma relação mais receptiva e reflexiva com os acontecimentos que se desenrolam e que envolvem o cineasta. Esta última escolha nos leva em direção ao diário e ao testemunho pessoal. É o engajamento participativo do cineasta no desenrolar dos acontecimentos que prende nossa atenção (p. 154, 158).¹⁹³

Segundo o teórico, há um conjunto de documentários no qual o espectador é convidado a compartilhar a impressão da realidade com o diretor, colocado como um personagem em meio à narrativa. Veremos adiante que o convite vai além do ato de assistir aos episódios: a série busca diversas estratégias para legitimar a oposição contra a ditadura pinochetista (pensando estritamente no público espanhol, não seria necessário muito esforço, dado o interesse pelos acontecimentos nas ditaduras latino-americanas e a recém democratização após décadas de governo franquista) e chamar o espectador à mesma “resistência”.

Para melhor entender a estrutura geral da série, cabe esclarecer alguns detalhes sobre a ação clandestina do diretor no Chile. No primeiro semestre de 1985, Miguel Littín coordenou direta e indiretamente algumas equipes de filmagem no país. A primeira, de origem italiana, foi liderada pela jornalista Grazia Carla Francescato, militante ambientalista de esquerda na Itália. A segunda equipe era integrada por argentinos com credenciais europeias. A terceira equipe foi composta por franceses. Além desses grupos, Franquie Fasano, supostamente um argentino, auxiliou o diretor

¹⁹³ Os “modos do documentário” propostos por Bill Nichols são os documentários: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performativo (2005, p. 177). Ainda que tal classificação possa não resistir diante de análises mais aproximadas das obras, a definição para o “documentário participativo” convergiu com o olhar que criamos para a série *Acta general de Chile*.

em suas filmagens pelo Chile. Na documentação, há menções sobre “*equipos juveniles de la resistencia interna*”, chilenos que ajudaram nas filmagens (GARCÍA MÁRQUEZ, 2008, p. 09). A montagem da série foi feita na Espanha por Carmen Frias, experiente no ramo cinematográfico nacional, e sua produção ficou a cargo de Bernadette Cid e Luciano Balducci.

Acta general de Chile é composta por quatro capítulos. O primeiro, *Miguel Littín – Clandestino en Chile*, contou com a ajuda de uma equipe italiana de filmagem e com registros feitos por chilenos não identificados. A abertura mostra uma representação da chegada do diretor em Santiago. Em seguida, acompanhamos entrevistas de líderes de partidos políticos e de movimentos sociais; posteriormente, vemos um cenário de abandono social que acometia Valparaíso. De volta a Santiago, aparecem cenas sobre a *población* La Legua; denúncias da Vicaría de la Solidaridad e da Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD) contra a ditadura pinochetista; o testemunho de um ex-agente da polícia secreta chilena; a repercussão do caso dos degolados pelos militares e, ao final, a organização das mulheres na *población* La Victoria. O discurso anti-imperialista está presente nas referências ao neocolonialismo. Aparecem também os pobres, abandonados à própria sorte que recorrem a formas de ajuda mútua.

O segundo episódio da série está centrado no norte do Chile: as imagens e sons foram captados pela equipe francesa. O título desse episódio é *Norte Grande – cuando fui para la Pampa*, contém análises sobre a ocupação humana da região e faz diversas referências históricas, relativas ao período da Colonização espanhola, passando pelo auge da exploração do salitre (1880-1920) e pelo governo de Salvador Allende. Alguns entrevistados fazem referências, em tom de denúncia, à estagnação econômica e à falta de políticas contra a pobreza.

Duas sequências com alusões históricas, compostas de ampla documentação visual, destacam o passado econômico e social da região do Pampa chileno e engrandece os legados de José Manuel Balmaceda, Luis Emilio Recabarren e Salvador Allende, vistos como defensores do proletariado nacional e dos recursos minerais da região.¹⁹⁴ Um desfile militar em Copiapó, que remete ao fascismo, fecha o capítulo. As

¹⁹⁴ José Manuel Balmaceda (1840-1891) foi presidente do Chile entre 1886 e 1891. Membro do Partido Liberal, tentou fazer uma série de reformas urbanas no Chile e acabar com o monopólio inglês sobre o salitre, sendo rememorado pelas esquerdas gradualistas como um presidente que buscou a soberania nacional frente ao “imperialismo inglês”. O presidente suicidou-se na embaixada argentina em Santiago no final da Guerra Civil de 1891, conflito entre as forças bélicas do Congreso Nacional e de

imagens mostram a Cordilheira dos Andes, as jazidas de minérios e o deserto nos Pampas. Vale ressaltar que Miguel Littín não aparece nas imagens por não ter ido pessoalmente à região.

De la frontera al interior de Chile - La llama encendida é o título do terceiro capítulo, que contém imagens captadas pela equipe argentina e registros de Santiago captados pelos italianos. O episódio começa com discursos sobre o exílio e mostra Isabel Parra e alguns chilenos exilados na Argentina. A narração transita por Puerto Montt, depois pela Araucanía, na qual há referências aos mapuches, Santiago, onde aparece o movimento estudantil. Passa também por Isla Negra (residência de Pablo Neruda) e por Concepción, local das minas de carvão de Lota e Schwager.

A entrevista com os membros do FPMR ocupa parte da narrativa desse episódio: nela, o grupo justifica e defende as ações armadas contra a ditadura militar chilena. O episódio é finalizado com imagens de enfrentamento público de jovens contra os militares, e o discurso fílmico se refere ao “exemplo” de Salvador Allende. O episódio reforça a visão fascistizante das Forças Armadas chilenas e o abandono do país, marcado pela opressão e desigualdade social provocadas pelos militares no poder.

Finalmente, na última parte, *Allende, el tiempo de la historia*, há uma homenagem a Salvador Allende, com entrevistas de pessoas próximas ao presidente e exposição de ampla memória sobre o golpe militar de 1973. O episódio encerra-se com imagens de enfrentamento de chilenos contra os militares.

Para analisar *Acta general de Chile* e apontar os nexos da série com o contexto histórico, propomos sua divisão em quatro eixos. No primeiro, veremos como foram construídas as oposições entre os testemunhos dos residentes e as ações dos militares. No segundo, desconstruiremos a representação espacial do Chile nos episódios, destacando de que forma os contrastes geográficos se entrelaçam com o discurso audiovisual. No terceiro eixo de análise, apresentaremos as diferentes representações artísticas, relacionadas às formas de luta política. No quarto eixo, analisaremos a monumentalização da figura pública de Salvador Allende e a presença protagonista do PCCh na narrativa fílmica.

Balmaceda que visava à queda de seu governo. Lembramos que Luis Emilio Recabarren (1876-1924) foi um dos fundadores do PCCh no Chile em 1912. Político, escritor e teatrólogo, ajudou na organização dos trabalhadores no norte do país, criando periódicos, sindicatos e teatros. Foi colocado como personagem importante por Miguel Littín em *Actas de Marusia*, quando explicou o que era o socialismo para Gregorio Chasqui.

4.1 O “narrador clandestino” e a construção das personagens

Ao longo dos quatro episódios, Miguel Littín constrói uma autorrepresentação audiovisual, fazendo diversas reflexões em voz *over*. O cineasta compôs algumas estratégias para comprovar sua presença em território chileno, pensando numa possível campanha de desprestígio encabeçada pelos militares. Essa maneira como o diretor fez a “representação de si” traz novidades estéticas em relação à sua filmografia.

A abertura do primeiro episódio expõe as principais características da autorrepresentação de Miguel Littín presentes em toda a série. Nela, acompanhamos a narração em *over* do cineasta enquanto o vemos saindo da Estación Central em Santiago, simbolizando a chegada ao país. Vestido como “burguês”, corte de cabelo que aumenta a fronte e com expressão facial séria, o diretor deixa-se filmar na saída da estação, próximo a um ponto de ônibus e depois em um carro em movimento.

Um *raccord* olhar simula seu ponto de vista dentro do veículo, através do qual acompanhamos as fachadas de prédios na Alameda Bernardo O’Higgins, principal via de trânsito que corta a cidade. Essa montagem sugere que Miguel Littín observa pontos de referência da cidade. Os três elementos em questão (a voz *over*, a presença do diretor em tela e a simulação de seu ponto de vista) constituem-se como as principais formas de autorrepresentação de Miguel Littín na narrativa e definem uma maneira de desafiar a forte censura militar.

A voz do cineasta ocupa grande parte da narração *over* em toda a obra. A condução lenta estrutura uma dimensão subjetiva que indica sua posição política. Esta estratégia permite que Miguel Littín revele seu engajamento por meio do qual denuncia a ditadura. Essa narração em voz *over* do diretor deixa transparecer uma subjetividade que, em postura diferente à narração do tipo “voz de Deus”, explicita uma mediação da realidade e tem o intuito de motivar o espectador a identificar-se com a luta dos opositores do regime.

Em relação à presença em tela, destacamos os lugares públicos no Chile pelos quais Miguel Littín deixou-se filmar ao longo dos episódios: Santiago (Estación Central; Plaza de Armas; Iglesia San Francisco; Alameda Bernardo O’Higgins; Parque Florestal; Museo de Bellas Artes; ponte Los Carros, próximo ao Mercado Tirso de Molina/La Vega), Valparaíso (dentro de ascensor) e Palmilla. Além dessas localidades, o

chileno aparece na entrevista do FPMR e caminhando na Cordilheira dos Andes.

Voltando do Chile, o cineasta deixou-se filmar ao lado de alguns dos entrevistados do quarto episódio: Fidel Castro, Danilo Bartulín¹⁹⁵, Joan Garcés¹⁹⁶ e Oscar Soto,¹⁹⁷; os três últimos estiveram ao lado de Salvador Allende no 11 de setembro de 1973. Também fora do Chile, escutamos sua voz em *off* quando entrevista Miria Contreras, ex-secretária do presidente. A autorrepresentação ao lado dos exilados e de figuras públicas que defenderam os chilenos no exterior sugere um bloco homogêneo de oposição à ditadura no Chile.

A aparição de Miguel Littín na tela é uma estratégia que evidencia o “autor” da obra, mas há outras instâncias narrativas (montagem, trilha musical e voz *over*) que falam pelo personagem, calado na maioria dos registros que aparece em público no Chile. Isso ocorria para não chamar a atenção da vigilância militar, pois a câmera e o microfone próximos a ele o exporiam perigosamente. Por esse motivo, as imagens frequentemente são enquadradas em planos gerais ou médios, raramente em primeiro plano.

Existe uma única aparição que explicita a mensagem direta do cineasta ao espectador. Na sala de edição fílmica, Miguel Littín faz uma intervenção antes dos créditos iniciais no terceiro episódio, falando diretamente à câmera (Imagem 35):

Chile, desde la frontera, de la Cordillera de los Andes al interior mismo de las minas de Lota y Schwager en el sur. Chile, desde los testimonios de los exiliados que una y otra vez intentan regresar a Chile, pero son impedidos al usar ese derecho legítimo por la dictadura militar, a los combatientes que en el interior mismo de las poblaciones populares, amparados en la fuerza de las masas, luchan con las armas en la mano por derrocar la dictadura.

¹⁹⁵Danilo Bartulín foi preso pelos militares e levado ao campo de prisioneiros de Chacabuco, no norte do Chile, em meio ao deserto. Foi “descoberto” nesta prisão pelos documentaristas alemães Walter Heynowski e Gerhard Scheumann em *Yo he sido, yo soy, yo seré* (RDA, 1974) e, no exílio, relata a experiência no La Moneda ao lado de Salvador Allende em *Más fuerte que el fuego* (RDA, 1978), dos mesmos diretores.

¹⁹⁶O advogado espanhol Joan Garcés foi acessor político de Salvador Allende durante a UP e, quando saiu do Chile, publicou o livro **Allende y la experiencia chilena – Las armas de la política**. Madrid: Ediciones BAT, 1976.

¹⁹⁷Oscar Soto, segundo Carolina Espinoza (apud OÑATE et al., 2005), passou por México, Cuba e Espanha (os mesmos países nos quais Miguel Littín convivia), onde teve destaque como “*Jefe de la Unidad de Cuidados Intensivos y Cardiología de la Clínica Ruber de Madrid y Jefe de Sección del Hospital General de Segovia*” (p. 40).

Imagem 35: Início do terceiro episódio, o cineasta em Madrid, na mesa de montagem.

O comentário induz o espectador a uma leitura do terceiro episódio e reafirma a posição engajada do diretor. Defendendo a estratégia de luta armada, seguindo a tendência nos filmes realizados no exílio (principalmente *Actas de Marusia* e *Alsino y el cóndor*), legitima a posição dos “combatentes” que lutam no Chile contra a ditadura.

A mencionada fala de Miguel Littín ocorre no exílio, na mesa de montagem parcialmente iluminada, com o diretor enquadrado em plano americano e olhando diretamente para a câmera. A exibição do dispositivo narrativo, que pontua a série principalmente nos dois últimos episódios, atua como a constituição imagética de uma “terceira voz fílmica” que dialoga com os preceitos políticos defendidos na narrativa pelas demais vozes. No caso de *Acta general de Chile*, a primeira voz seria a do diretor em *over*, e a segunda, dos testemunhos registrados.¹⁹⁸

Ao longo da construção audiovisual da “autorrepresentação” de Miguel Littín, é recorrente a mudança de ponto de vista para simular seu olhar. Com exceção do segundo episódio, onde Miguel Littín não aparece em cena, os demais constroem jogos de olhares para reforçar uma dimensão política da série. Com essa estratégia, busca-se

¹⁹⁸ Ignacio del Valle (2014) faz observação semelhante quando analisa o primeiro documentário de Miguel Littín, *Compañero presidente* (1971), constituindo uma permanência na filmografia do cineasta (p. 400-401). O próprio cineasta reconhece sua mediação da realidade, reivindicando uma categoria autoral em sua obra: “*Pero en todo lo que he hecho como documentales, he participado interrogando yo mismo la realidad o interpellándola como una voz, siempre asumiendo el cine como asume su obra un novelista o un músico, como un autor*” (LITTÍN apud SPOTORNO, 1999, p. 50). A presença humana na mesa de montagem remete ao documentário de Dziga Vertov *Um homem com a câmera* (*Tchelovek s Kinoapparaton*, URSS, 1929), nas cenas em que Elisaveta Svilova manipula as películas na mesa de montagem.

transmitir ao espectador o sentimento de reencontrar o país de origem, compartilhar seu olhar e convidá-lo a ingressar nas fileiras da oposição.

O cineasta, na condição de personagem, se insere num amplo grupo de opositores da ditadura militar chilena. Trata-se da “resistência chilena” posta na tela, na qual participam exilados e chilenos que permaneceram no país. O grupo é formado por intelectuais, movimentos civis e militares, pessoas pobres e artistas. Interessa-nos aqui analisar esses grupos e observar as convergências e/ou divergências entre eles.

No primeiro episódio, há uma sequência com entrevistados de variadas vertentes de oposição no Chile, que englobam militantes de esquerda até ex-colaboradores dos militares. Fanny Pollarolo (“*Fundadora de la Comisión Nacional Contra la Tortura*”, de acordo com a legenda) e Patricio Hales (“*Profesor Universitario, Movimiento Democrático Popular*”) expressam discursos mais incisivos contra os militares chilenos. Por outro lado, Andrés Zaldiviar (“*Ex Ministro del Gobierno de [Eduardo] Frey, presidente de la Internacional Democracia Cristiana*”), Ricardo Lagos (“*Economista Partido Socialista*”) e Radomiro Tomic (“*Democracia Cristiana, 1970 Candidato a la Presidencia*”) mostram-se “moderados”, com estratégias de oposição que não visam o enfrentamento com os uniformizados. Enfim, Monica Madariaga (“*1973 Asesora Jurídica de Pinochet, 1977 Ministra de Justicia, 1983 Ministra de Educación*”) e Federico Wilioughby (“*Ex Secretario de Prensa de la Junta Militar*”), apoiadores do golpe de Estado de 1973, expressam reticências em relação ao governo. Com exceção de Madariaga, os demais entrevistados são unânimes em defender o término do regime.

O advogado Gustavo Villalobos abre uma sequência que valoriza o tema dos direitos humanos. Ele representa a Vicaría de la Solidaridad, organização de ajuda humanitária às vítimas da repressão militar, que foi liderada pelo cardeal Raúl Silva Henríquez. Em seguida, as mulheres da AFDD fazem suas denúncias. Victoria Díaz reclama pelo pai, desaparecido desde 1976. Violeta Morales Saavedra busca o irmão, desaparecido em 1974. Sola Sierra Henríquez quer localizar o esposo preso em 1976. Victoria afirma ter se organizado com outras mulheres para buscar os parentes em campos de concentração, hospitais e necrotérios, já que não encontraram respaldo na justiça. Todas elas dão seus depoimentos frente ao mural dos desaparecidos, cada uma com o retrato do familiar desaparecido fixado na blusa, iconografia característica para tratar do assunto.¹⁹⁹ Ainda sobre os direitos humanos, destaca-se o protagonismo das

¹⁹⁹A AFDD nasceu em 1975 com apoio dos setores progressistas da Igreja Católica e do movimento sindical (na figura de Clotario Blest), engajou-se em diversas manifestações públicas desde então, e

viúvas dos três degolados pelos militares chilenos, caso que repercutiu negativamente no país e fora dele.²⁰⁰

No segundo episódio, entrevistados conduzem partes da narrativa e denunciam a paralisia econômica no norte do país, assim como a desigualdade social e o regime de medo imposto pelos militares. Andrés Sabella fala do protagonismo dos trabalhadores de Antofagasta, presença humana que sobreviveu em terras inóspitas. Sergio Aguirre, um relegado em Inca de Oro,²⁰¹ denuncia as precárias formas de sobrevivência dos moradores. A câmera registra o cotidiano do povoado e locais precários de trabalho e faz uma crítica à ditadura ao constatar a imobilidade econômica da região.

O marasmo social, político e econômico prossegue na entrevista aos pescadores, imobilizados por não poderem organizar cooperativas. Outro *relegado*, não identificado, concede entrevista dentro de um restaurante vazio (outra constatação da apatia social e econômica) e afirma sofrer discriminação por ser condenado da justiça militar. Enquanto prossegue seu relato em *off*, no plano imagético os planos do militante são alternados com imagens do pacato cotidiano. O longo movimento no filme de mostrar a paralisia econômica e social do norte do Chile é fechado com a entrevista de um senhor que vive em meio às ruínas de uma mina salitreira abandonada, expressão visual do contexto histórico. Volodia Teitelboim fecha a participação dos políticos no episódio, tecendo argumentos elogiosos a Luis Emilio Recabarren e a seu labor junto aos operários no início do século XX.

Na terceira parte, quatro intelectuais chilenos exilados na Argentina conversam sobre as tentativas de retornarem ao Chile em 1984. O diálogo é acompanhado pela

marcou presença em documentários realizados no Chile e no exílio, como *Recado de Chile* (Cinemateca Chilena de la Resistencia, Chile, Cuba, 1979), *Chile, ¿hasta cuando?* (*Chile: When Will It End?*, David Bradbury, Austrália, 1986) e *En nombre de Dios* (Patricio Guzmán, Chile, Espanha, 1987). No entanto, *Un minuto de sombra no nos ciega* (Walter Heynowski, Gerhard Scheumann, RDA, 1976) e *No olvidar* (Ignacio Aguerro, Chile, 1982) também destacam familiares, no geral mulheres, buscando entes desaparecidos. No cinema dos estrangeiros sobre a ditadura chilena, o filme mais conhecido acerca do tema é *Missing – Desaparecido* (*Missing*, Estados Unidos, México, 1982), de Costa-Gavras, sobre o caso do norte-americano Charles Horman.

²⁰⁰ Em março de 1985, três membros do PCCh foram sequestrados por carabineros (polícia urbana nacional) e os corpos degolados foram encontrados nas proximidades do aeroporto Padahuel. Eram eles: o pintor Santiago Esteban Nattino Allende, o professor Manuel Leonidas Guerrero Ceballos e o sociólogo da Vicaría de Solidaridad José Manuel Parada Maluenda. O caso chocou a opinião pública chilena; o processo levou à prisão alguns comandos dos canabineros e à demissão do general golpista César Mendoza. O documentário *Chile, ¿hasta cuando?* (*Chile: When Will It End?*, David Bradbury, Austrália, 1986) também retrata o caso dos degolados.

²⁰¹ Uma prática comum da ditadura era enviar opositores políticos a povoados distantes e deixá-los sob tutela da polícia local. Os relegados contavam geralmente com apoio da Igreja Católica, e não poderiam sair do povoado. No cinema, a vida de Ramiro, professor de Matemática condenado a ser *relegado* por assinar protesto contra desaparecimento de amigo, foi o tema de *La Frontera* (Espanha, Chile, 1991), dirigido por Ricardo Larraín.

câmera, como se esta participasse da conversa, uma forma de aproximar o espectador daqueles homens. A sequência dos chilenos em Buenos Aires revela a importância da oposição “desde o exterior”. No episódio de homenagem a Salvador Allende, Fidel Castro, Gabriel García Márquez, Hortensia Bussi e sobreviventes dos ataques ao La Moneda em 1973 relatam aspectos da vida do presidente. Todas são figuras públicas que vivem no exterior e que tinham vínculos políticos ou familiares com o presidente. A aparição de Miguel Littín ao lado de alguns deles busca sua legitimidade enquanto membro da “resistência”.

Apesar do espaço reservado aos políticos e militantes políticos, são os pobres que, supostamente, teriam algum destaque ao longo dos episódios. No primeiro, moradores das *poblaciones* de La Legua e La Victoria, historicamente combativas na reivindicação de direitos sociais, expressam insatisfação contra a ditadura. No caso de La Victoria, os discursos das mulheres são enfáticos em evidenciar a repressão que os militares impuseram aos residentes, invadindo e prendendo pessoas sem ordens judiciais. O documentário destaca três formas de auto-organização das mulheres: o *compremos juntos*, as *ollas populares* e um grupo de canto. O primeiro remete à experiência das Juntas de Abastecimiento y Control de Precios (JAP) durante o governo da UP, em que os pobres revendiam produtos a preço de custo e denunciavam o mercado negro abastecido pelas elites. As *ollas populares* são organizadas para alimentar os mais necessitados. Finalmente, vemos um grupo de mulheres cantando a música religiosa *Buenas nuevas pa' mi pueblo*.

No segundo e terceiro episódios, por sua vez, algumas vozes sintetizam as insatisfações populares. Em Inca de Oro, Felisa expõe seu lado humanitário ao acolher os relegados que chegaram ao povoado, mas demonstra “baixa consciência” política. Em seguida, um pescador constata o abandono das cooperativas, mal vistas pelos militares, em contraposição ao privilégio dado pela ditadura aos grandes comerciantes. Um senhor, residente em uma mina abandonada, fecha os depoimentos dos excluídos no segundo episódio. Os demais humildes que aparecem nessa segunda parte da série são mostrados trabalhando em péssimas condições, o que salienta a falta do amparo da legislação trabalhista. As ruas vazias, com pedestres cruzando-as eventualmente, exhibe a apatia social imposta pelos militares.

No terceiro episódio, seguem-se as representações dos pobres. Descendentes dos mapuches aparecem em tela, porém não escutamos suas vozes. Os homens trabalhando nas minas de Lota e Schwager são mostrados apáticos. As mulheres em Concepción são

exibidas em grupo, conversando e lavando roupas. Em *off*, escutamos a voz de uma delas que reclama das precárias condições de vida e da necessidade de defesa frente à violência militar. Ao final do episódio, alguns entrevistados reaparecem lembrando, brevemente, a época da presidência de Salvador Allende. No final do quarto episódio, repete-se a estratégia: algumas mulheres relembram a importância de Allende e de sua memória para a oposição aos militares. Estas representações dos pobres marcam uma continuidade na filmografia de Miguel Littín: os pobres são apresentados como vítimas do sistema político repressor.

Outro sub-grupo da “resistência chilena” é constituído pelos chamados de “vanguarda”, pois são mostrados na série como portadores de uma “legitimidade revolucionária” e estariam “à frente” no processo de oposição. Tratam-se dos estudantes universitários e dos membros do FPMR. A presença desse último grupo tem destaque no terceiro episódio.

Os jovens aparecem no primeiro episódio durante entrevistas na *población* La Legua, expressando insatisfação com o governo militar, desejando uma “*nueva primavera*”, com um “*gobierno democrático y popular*”. Ao final do capítulo, uma jovem apresenta-se na sequência sobre La Victoria e comenta a situação precária das crianças naquela localidade. No segundo episódio, alguns estudantes expõem brevemente os motivos pelos quais o governo militar deve cair. As tímidas aparições dos jovens são contrastadas com o maior espaço concedido no terceiro episódio.

Nesse episódio, os estudantes e o grupo FPMR (também formado por jovens) são os destaques na oposição. Os primeiros aparecem em um ato ocorrido em praça pública. Após as imagens do discurso, vemos os jovens cantando e protestando. Em seguida, um universitário expõe o “exemplo” do movimento estudantil para a oposição à ditadura no Chile: “*todo lo que hemos conseguido pasa necesariamente por la movilización unitaria, es el mejor ejemplo que da el movimiento estudiantil al resto del país*”. Trata-se de uma “voz autorizada” dentro do movimento de resistência à ditadura que “ensina” o caminho “correto”, ou seja, a unidade. A partir daí vem a ratificação, pela voz *over* de Miguel Littín, dos universitários como movimento de “vanguarda”: “*Venciendo el día a día de la represión, los estudiantes chilenos han recuperado su lugar situándose a la vanguardia política del país y mostrando a través de la unidad el camino para el retorno de la democracia*”.

O terceiro episódio abre ainda espaço para a entrevista feita com os membros do FPMR em uma de suas últimas sequências. Este grupo foi o braço armado do PCCh,

criado em 1983 como expressão da política dos comunistas de se valer de “todas as formas de luta” contra Pinochet. O coletivo realizou ações armadas no país, como apagões e desvios de cargas de alimento para distribuição nas *poblaciones*, com o fim de desestabilizar o governo militar (ÁLVAREZ, 2011, p. 193-253). Nesse ponto, vale lembrar que parte do FPMR foi composta por chilenos exilados que receberam treinamento militar em Cuba e Nicarágua, além de outras experiências bélicas no exterior. No referido capítulo, a bandeira do grupo está fixada na parede aparece atrás dos militantes, e Miguel Littín se exhibe na cena como forma de comprovar sua presença no Chile “clandestino”.

Na entrevista, os representantes do FPMR contestam a “*aparente tranquilidad*” que vive o Chile, pois haveria um “*volcán oculto*” que estava prestes a surgir, numa referência às ações clandestinas e a mobilização política em marcha. Questionados por Miguel Littín sobre as acusações de terrorismo, os entrevistados afirmam que Augusto Pinochet seria o verdadeiro terrorista, ao sequestrar, abandonar e assassinar os pobres. Sobre o projeto de país que o grupo defendia, diz-se sobre a construção de Forças Armadas mais “progressistas” e “populares”. Os militantes afirmam que os protestos apontam para a “*sublevación nacional de masas*”, um “*gran despertar*” das “*masas alzadas*” nas cidades, com jovens protestando em ações de massas, com apoio popular.

Não vemos referência às ações do grupo armado no espaço público; no entanto, a última fala de um dos entrevistados ressalta o ânimo popular em derrubar o regime (“*Para el pueblo chileno, Allende sigue vivo; y sigue vivo y se prolonga en la lucha del Frente Patriótico Manuel Rodríguez*”), o que é respondido pela narrativa com as imagens de enfrentamento entre civis e militares. Acreditamos que estas imagens foram captadas por uma das equipes de filmagens chilenas, cujas identidades de seus membros foram preservadas.

Entretanto, sabe-se que alguns câmeras se engajaram contra a ditadura e fizeram diversos registros de repressão nas ruas de Santiago. Pablo Salas é talvez o mais conhecido deles: co-dirigiu documentários e contribuiu para o Teleanálisis, jornalismo em vídeo que documentou as ações da ditadura militar. Sobre esse contexto histórico, Salas afirmou:

Yo me acuerdo que había mucha tensión después de los degollados (1985). Un año las viudas de los degollados iban a hacer una marcha en el bandejón central frente a La Moneda, todos los viernes a las 1 de la tarde. Llegábamos 10 para la 1 y estaba lleno de pacos [carabineros]. Y esos momentos eran súper tensos. Te miraban, estábamos nerviosos, pero cuando empezaba y veías a las mujeres,

prendías la cámara y te olvidabas de lo que estaba a tu alrededor. También me pasaba con las manifestaciones del Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo. [...] Y en lugares emblemáticos como el Cuartel Borgoño, la iglesia San Francisco o ir a pararte frente a la CNI, era para cagarse de susto (apud YÁÑEZ, 2013).

As memórias do câmara descortinam o panorama repressivo que *Acta general de Chile* apresenta em algumas imagens. No contexto dos três degolados pela ditadura, em março de 1985, os *carabineros* reprimiam toda forma de manifestação pública. O nervosismo a que se refere no relato expõe uma tensão social na qual Miguel Littín chega para filmar. O texto também reforça a necessidade de se filmar alguns pontos estratégicos da cidade, lugares onde os protestos eram frequentes. Assim sendo, Pablo Salas conviveu nesse contexto e registrou as tensões do período, o mesmo para o qual o diretor retorna do exílio e realiza suas ações clandestinas.

Após a entrevista ao FPMR, seguem as mencionadas imagens de confronto entre *carabineros* e jovens, seguidas de entrevistas a civis. Uma dimensão geracional é levantada pelo narrador em *over*: os jovens que estão combatendo a ditadura eram crianças durante o governo da UP e se recordam vivamente de Salvador Allende. Alguns dos entrevistados confirmam o dado, relatando conquistas sociais do período 1970-1973 e contrapondo-as à situação repressiva após o golpe de Estado. Muitos deles deram depoimentos ao longo dos dois primeiros episódios de *Acta general de Chile*, testemunhos estes que são retomados na sequência com o objetivo de evidenciar um discurso convergente entre eles: a ditadura tinha que terminar e o exemplo do presidente no La Moneda inspirava a ação combativa contra os militares.

Os discursos de oposição à ditadura giram em torno de quatro grandes temas. O mais reiterado deles trata da imobilidade econômica no Chile. Longas sequências com panorâmicas registram cenários pouco dinâmicos. As palavras “abandono”, “esquecimento” e “pobreza” são os qualitativos mais repetidos no discurso do cineasta para se referir aos contextos filmados. O segundo tema retratado é o imperialismo e a dependência econômica, evidente nos comentários sobre a presença estrangeira na economia nacional e, somado ao discurso sobre a paralisia comercial chilena, como o país segue dependente do grande capital externo. O terceiro tema recorrente é a denúncia da violência excessiva contra uma população que não tem como se defender. Patricio Hales, por exemplo, afirma que a ditadura se impôs e governou pela via das armas e da violência.

Como resposta à constatação do excesso de agressão sobre o “povo”, aparece o

último grande tema nos discursos de oposição, a legitimidade da violência como um dos meios possíveis de resistência. O ápice desse discurso vem com a entrevista ao FPMR, em que surgem imagens de jovens enfrentando policiais e alguns testemunhos, como o da voz em *off* de uma mulher em Concepción:

Veo que hay mucha cesantía, hay hambre, hay miseria y todo lo que puede haber. Porque nosotros en estos momentos nos quedó es la vida, y por lo tanto eso la tenemos que defender cueste lo que cueste. Y también hemos tenido que crear nuevas instancias de organización, ¿no es cierto?. para podernos defender de la represión [...] (grifos nossos).

Por outro lado, *Acta general de Chile* não trata das formas de resistência pacífica defendidas por grupos como o Movimiento contra la tortura Sebastián Acevedo, que aparece brevemente no primeiro capítulo em meio às imagens de repressão militar. Essa aparição é reduzida a um único plano, no qual os manifestantes cantam e dão um grito de guerra que os identifica. Os planos seguintes mostram um veículo dos *carabineros* jogando água e gás lacrimogêneo para dispersar pessoas numa praça pública. Trata-se da posta em cena de uma provável insuficiência das ações pacíficas contra o poderio militar dos ditadores no espaço público, discurso audiovisual inserido numa lógica da necessidade da defesa armada.²⁰²

Os militares e seus apoiadores aparecem em cena com certa frequência. Aqueles são mostrados vigiando as ruas ou marchando pelas cidades. Assim acontece no segundo episódio em duas oportunidades, no norte do Chile, em que se acompanha um desfile militar próximo a um porto. Vários planos exibem pessoas da elite econômica cumprimentando lideranças militares enquanto a voz *over* do cineasta afirma: “*Es en el norte del país dónde se manifiesta con más claridad el proyecto político y social del pinochetismo: el espectro de una sociedad fascista basada en la exaltación externa de los falsos valores de la nacionalidad*”. Ouvimos a marcha tocada pela banda militar em diegese, como se fosse a confirmação musical da hegemonia militar do momento.

A penúltima sequência do segundo episódio mostra novo desfile militar, fechando com novo canto do hino chileno, dessa vez ao lado de crianças, mostradas

²⁰²De acordo com o relato escrito por Gabriel García Márquez (2008), “*Sebastián Acevedo, un humilde minero del carbón, se había prendido fuego en ese sitio, dos años antes, después de intentar sin resultados que alguien intercediera para que la CNI no siguiera torturando a su hijo de ventidós años y a su hija de veinte, detenidos por porte ilegal de armas*” (p. 72). O mineiro recebeu a visita da filha, liberta temporariamente, e faleceu. O Movimiento contra la tortura Sebastián Acevedo, que não figura no livro do colombiano, nasceu a partir do caso acima citado e se engajou no fim da tortura no Chile. Os documentários *Por la vida* (Pedro Chaskel, Chile, 1987) e *En nombre de Dios* (Patricio Guzmán, Chile, Espanha, 1987) destacaram o labor do grupo.

como vítimas do autoritarismo.²⁰³ No discurso de Miguel Littín em *over* sobre a cena da marcha militar, há um contraste entre os trabalhadores do salitre ao final do século XIX, grupo composto em parte por sobreviventes da Comuna de Paris que trouxeram na bagagem o *Manifesto Comunista* (1848) de Karl Marx e Friedrich Engels, enquanto que os chilenos eram treinados na mesma época por oficiais prussianos, herança que orgulha os pinochetistas. Tal origem dos militares chilenos reforça a visão fascistizante que faziam os opositores do regime, relacionando, implícita e anacronicamente, o legado alemão com o nazismo.

Finalmente, os apoiadores do regime também têm presença em alguns momentos. A estreia de uma ópera com temática japonesa, no Teatro Municipal de Santiago, expõe a burguesia pinochetista em um momento de sociabilidade, no terceiro episódio, em que há mulheres com vestidos e adereços “luxuosos” ao lado de homens trajados socialmente. Da mesma forma, as elites aparecem nas exposições militares no norte do país, prestigiando os ditadores. As “classes médias”, entendidas como setores consumistas e satisfeitas com a ditadura, surgem em cena em um *shopping center*, buscando mercadorias. As aparições representam o apoio civil ao regime autoritário e a riqueza e o consumismo ausentes nas classes populares.

4.2 “Chile ou uma louca geografia”: estratégias de demarcação de espaço

A disputa por espaços na luta contra a ditadura é um dos elementos fundamentais para compreender a série *Acta general de Chile*. Dada a predominância de planos abertos, as imagens geográficas são apropriadas pela narrativa para a construção de um discurso audiovisual.²⁰⁴ Filmar esses espaços, ainda que de forma indireta, transforma-se em ação política e a presença de Miguel Littín em tela constitui uma estratégia de autenticidade que demarca uma série de “vitórias” contra a imposição dos militares chilenos. Por essa ótica, a ausência do diretor em tela não significa necessariamente que

²⁰³ Presença frequente na filmografia de Miguel Littín, as crianças são personagens secundárias em *Acta general de Chile*. Da produção fílmica dos exilados sobre o Chile, alguns documentários retratam a realidade dos pequenos no país, como o curta *Rebelión ahora* (Chile, Moçambique, 1983), de Rodrigo Gonçalves.

²⁰⁴ Ressaltamos que não incluímos nesta análise o último capítulo, pois a maior parte das imagens em movimento exibe o estúdio de montagem, os entrevistados, imagens de arquivo e, ao final, algumas cenas de protestos no Chile que não enfatizam uma visão espacial acerca dos conflitos.

ele não esteja por trás das filmagens, o que, contudo, dificulta sua precisão.

A cidade de Santiago constitui a principal personagem na primeira parte da série. Nos planos iniciais, automóveis em movimento, passando pela tela para a esquerda, mostram uma típica manhã de uma cidade grande com seu trânsito em fluxo para o centro financeiro. Os primeiros discursos em *over* de Miguel Littín retratam a cidade como “*descolorida y ausente*”, “*como si Santiago se defendiera para que nadie sepa quién es*”, e que possui “*la infancia dulce y cruel de los hombres y las cosas*”. Enquanto as frases vão preenchendo o espaço sonoro ao lado da trilha musical, vemos nos planos ligados por fusões a Avenida Bernardo O’Higgins com o comércio todo fechado, reforçando a ideia de “cidade escondida”, presente no discurso. Tal noção baseia-se na ideia de que a cidade encobre “verdade”, ou seja, a situação repressiva que acomete o país.

As imagens sobre Valparaíso são melancólicas, dada a constatação da paralisia econômica e social da cidade, que outrora foi o “*el primer y más importante puerto del Pacífico Sur*” segundo o cineasta, que sentencia: “*la riqueza, te digo, no atraca en puerto de Valparaiso*”. No alto dos cerros aparecem imagens de miséria; a narração se refere a estes lugares como espaços onde “*la vida es dos veces más dura, más difícil*”.²⁰⁵ Os planos gerais mostram a lentidão dos ascensores, cartões postais da cidade, como uma metáfora da crise econômica da região. O cineasta aparece em um desses ascensores, olhando para o porto quase imobilizado, num jogo de *raccord* olhar. A sequência se encerra com a representação da cidade abandonada em meio a diversos planos de crianças pobres brincando e adultos solitários circulando pelas ruas de bairro.

As *poblaciones* La Legua e La Victoria são exibidas em tela. Na primeira, um senhor lê um poema de autoria desconhecida e, numa cena onírica, desenhos em preto e branco dramatizam a leitura, que reconstitui a origem daquele povoado. Imagens do lugar aparecem na sequência seguinte, contrastando com a dinamicidade narrada anteriormente. Em seguida, planos abertos registram o cotidiano pacato, com transeuntes circulando pelas ruas vazias. Em La Legua, as mulheres protagonizam as formas de organização que visam ajudar os mais necessitados, dada a situação de

²⁰⁵ As imagens dos telhados das casas remete aos planos semelhantes do curta ...*À Valparaíso* (1962), dirigido por Joris Ivens, posto como uma das referências de *Acta general de Chile* nos letreiros finais dos episódios. No relato publicado em 1985, o diretor reconhece a relação das cenas com o curta de Ivens: “(*recuerdo A Valparaíso, el filme que rodara Joris Ivens en los sesenta, y los ranchos carcomidos por el óxido y el tiempo, los niños descalzos, las mujeres ajadas, los hombres desesperanzados, en cada ventana un rostro espera*)”. Cf. LITTÍN, Miguel. *El ojo en el corazón de Chile. Notas de una filmación clandestina. Araucaria de Chile*, Ediciones Michay, Madrid, n. 32, p. 72, 1985.

miséria. Imagens de pobreza pontuam o plano imagético, constatando a falta de políticas sociais por parte do Estado.

A espacialidade também é representada em ambientes fechados. Na sequência em que o ex-agente da repressão Andrés Valenzuela faz seu relato em que detalha as formas de perseguição e tortura de presos políticos, a câmera o circula registrando-o de frente, lados e costas, alterações marcadas pela montagem. O espaço fechado remete à ideia do início do episódio de “cidade fechada”, onde a verdade precisa “sair à tona”. Posteriormente, a cidade de Santiago é representada mais uma vez com imagens do personagem na rua, como se estivesse seguindo algum “suspeito”. Uma série de fotografias pontua essa passagem, evidenciando como o espaço público é vigiado pelos repressores. As mulheres do AFDD, dentro do escritório da associação, fazem suas denúncias, fazendo com isso com que a noção da “cidade que se esconde” seja reforçada.

Ao final do primeiro episódio, Miguel Littín é mostrado caminhando pelas ruas de Santiago. Imagens de cidadãos humildes em seus pequenos comércios representam o “povo” e a movimentação constante das pessoas próximas ao cineasta dão certa organicidade à cena. A capital chilena mostra-se o espaço do confronto, pois sua representação em geral é feita de maneira dinâmica, havendo uma maior intervenção da montagem, assim como mais movimentos de câmera. Assim ocorre com os planos de enfrentamento entre civis e militares que pontuam algumas sequências do primeiro episódio.

As lutas sociais estão relegadas às imagens do passado na segunda parte, *Norte Grande – Cuando fui para la Pampa*. O documentário abre com planos gerais do deserto do Atacama e a cordilheira dos Andes ao fundo. A lenta panorâmica descreve o ambiente que será o espaço da reflexão do cineasta, ressaltando a solidão como marca característica da região. De acordo com o relato, Diego de Almagro, o “conquistador” espanhol da região, nada teria encontrado naquele lugar senão o vazio. Em seguida, o diretor relembra o auge do salitre na região, amplamente povoada na virada do século XIX para o XX e posteriormente abandonada, por causa do declínio da exploração do minério.

Enquanto a narração discorre sobre o passado, a tela exhibe os cemitérios em meio ao Pampa e “cidades fantasmas”, outrora habitadas por trabalhadores do salitre tal como representada em *Actas de Marusia*. Os longos planos sugerem, visualmente, a situação de desamparo que o território sofre sob o jugo da ditadura militar, enquanto

que, no plano discursivo, escutamos a rememoração de um período marcado por uma luta de classes. O cemitério perdido em meio ao deserto alude uma representação alegórica da derrota das lutas sociais do período anterior à ditadura, como se as cruzes de madeira, as covas expostas e as ruínas dos mausoléus indicassem um passado que não se quer deixar de passar.

As imagens do deserto do Atacama em planos gerais funcionam como rima visual nesse segundo episódio, enquanto que, no plano sonoro, os comentários do diretor fazem reflexões históricas. Da mesma forma que a cidade “se esconde” dos visitantes, o passado de lutas sociais que parece “enterrado” naquelas geografias é revivido pela voz *over*, que expõe um engajamento contra a ditadura militar.

As filmagens das cidades Inca de Oro e Diego de Almagro mostram a imobilidade e o silêncio do som ambiente. Sergio Aguirre, relegado em Inca de Oro, diz que o povoado é isolado propositalmente pela ditadura. No litoral, um pescador expressa sua indignação com o monopólio das atividades econômicas nas mãos dos comerciantes locais, beneficiados pelo regime autoritário. Copiapó e uma cidade portuária não identificada são representadas como cidades sitiadas, ocupadas militarmente.

O terceiro episódio relaciona a nacionalidade chilena à Cordilheira dos Andes, símbolo do país. A cadeia de montanhas é monumentalizada através de planos aproximados, e o aparecimento de Miguel Littín na fronteira expressa o retorno do exilado. A Cordilheira configura-se como afirmação de um romantismo nacionalista, alimentado pelos chilenos no exterior, mas também uma barreira natural para os exilados. Durante a exibição de uma parte da cadeia de montanhas, escutamos uma frase de Gabriela Mistral, lida pelo cineasta em voz *over*: “*Nosotros, al decir ‘cordillera’, nombramos una materia porfiada y ácida, pero lo hacemos con un dejo filial, pues ella es para nosotros una criatura familiar, la matriarca original. Nuestro testimonio más visible*”.²⁰⁶ Ao fim da citação da frase, ouvimos os primeiros acordes e letras da canção *La llama encendida*, interpretada por Isabel Parra.

Há um constante deslocamento espaço-temporal entre Isabel Parra no palco (interior, noite) e a Cordilheira (exterior, dia), além de comentários sobre o exílio em *over* e juntamente com a canção. Ao comentar os significados sobre o exílio, o narrador

²⁰⁶MISTRAL Gabriela. Chile y la piedra. Recado sobre el copihue chileno. **La Nación**, Buenos Aires, p. 224-227, 05 septiembre 1943.

evoca uma série de imagens poéticas: “duro castigo”, “frente perdida”,²⁰⁷ “los ojos cerrados por la ausencia”, “sueño desgarrado”, “calles desoladas”, o “medio-vivir” e a “espera sin tregua del regreso”. Uma transição de planos por fusão de imagens exibem-nos uma conversa entre quatro intelectuais chilenos: Luis Gustavino (PCCh), Eduardo Rojas (MAPU), Jaime Gazmuri (ex-MAPU, PS) e Jorge Arrate (PS). Eles relembram as tentativas frustradas em regressar ao Chile, oficial ou clandestinamente.²⁰⁸

Fechando o bloco narrativo, surge o cineasta atravessando a Cordilheira a pé, sob a canção *En la frontera*, interpretada novamente por Isabel Parra, cuja letra diz:

A cada uno su tierra, a cada uno su gente, / a cada uno su espacio, el sol en su continente. / La prueba de lo que digo al alcance de la mano, / llamada por el amor del latinoamericano. / Sujétense el corazón / que se me va pa'Santiago. / Apúrense que el dolor / es muy fuerte y me hace daño. / Al otro lado está el río y no lo puedo cruzar, / al otro lado está el puente y no lo puedo atravesar. / Aquí me pongo a esperar la respuesta con el sí / y me quedo con ustedes cerquita de mi país (grifos: refrão).

Tal encenação representa certa liberdade de locomoção do cineasta no Chile, e a letra da canção se mostra como expressão dos que não podem cruzar esta fronteira. Em dado momento, o diretor olha para trás como se estivesse se despedindo dos que ficaram para além da Cordilheira, pois os exilados que apareceram até então na narrativa (o grupo em Buenos Aires, Isabel Parra) não retornam presencialmente à tela. O *raccord* olhar faz-nos ver uma parte das montanhas e, planos seguintes, o cineasta prossegue sua autorrepresentação, caminhando em meio à neve enquanto a canção prossegue no plano sonoro.

Nesse terceiro episódio, Miguel Littín aparece com frequência, ao contrário do que acontece no capítulo anterior. Além do registro dele caminhando pela Cordilheira, ele também surge em Palmilla, onde encontra uma das equipes de filmagem e planeja os trabalhos para filmar o Valle Central. Posteriormente, o diretor surge caminhando pela

²⁰⁷ A ideia de “frente perdida” está no livro **Canto general** (1950), de Pablo Neruda, no poema “*Himno y Regreso (1939)*”: “*Patria, mi patria, vuelvo hacia ti la sangre. / Pero te pido, como a la madre el niño / lleno de llanto. / Acoge / esta guitarra ciega / y esta frente perdida. [...]*”. Disponível em: < <http://www.neruda.uchile.cl/obra/obracantogeneral39.html> >. Acesso em: 06 maio 2015. Vale ressaltar que o título da série de documentários *Acta general de Chile* tem inspiração no livro de Pablo Neruda, que foi amigo de Miguel Littín. Da mesma forma, o livro é uma das referências expostas nos letreiros finais dos episódios

²⁰⁸ Em setembro de 1983, o governo militar entregou às companhias aéreas uma lista com 4.942 nomes que estavam expressamente proibidos de pisar no Chile, dentre os quais estavam os quatro entrevistados que, ao lado de Edgardo Condeza e José Vargas, tentaram três vezes entrar no território e não puderam. Ver RAJEVIC, Pía. El largo viaje de seis “globos-sonda”. **Araucaria de Chile**, Madrid, Ediciones Michay, n. 29, p. 181-183, 1985. Outro nome que constava na lista, como dissemos anteriormente, era do cineasta Miguel Littín.

praia de Isla Negra em homenagem a Pablo Neruda. Adiante, o chileno entrevista os membros do FPMR e se deixa filmar ao lado da bandeira do grupo. Já em Santiago, vemos Miguel Littín caminhar pela Plaza de Armas, Parque Florestal e Museo de Bellas Artes. A constante movimentação dos cenários fílmicos ao longo dos episódios procura criar uma sensação de mobilidade no Chile, que vai na contramão da censura imposta pelos militares, como se os deslocamentos representassem uma burla ao impedimento de ir e vir imposto pela ditadura.

Num outro registro, podemos pensar que a diversidade geográfica e as grandes variações de temperatura (calor no norte, o frio do sul, o clima ameno no centro) mostradas na tela se relacionam à ideia do Chile como uma “*loca geografía*”, referência à célebre obra de Benjamín Subercaseaux *Chile o una loca geografía* (1940), mencionada na série. Nesse livro, o autor interpreta os traços do caráter chileno a partir da geografia e da psicologia social. Dessa forma, constrói um discurso acerca da nacionalidade chilena, da qual a série de documentários se apropria para mostrar, por meio de imagens, o significado próprio da “*chilenidad*”.²⁰⁹

Em Puerto Montt, Araucanía, Santa Cruz e Concepción, as imagens expõem a imobilidade e apatia que também estavam em outras regiões periféricas do Chile, filmadas nos episódios anteriores. No primeiro caso, planos curtos na breve sequência mostram, desde o ponto de vista do mar, imagens da última cidade em solo continental. Os comentários descrevem as características do extremo sul do país, sem mencionar a situação econômica e social da região. Ao mostrar a região dos mapuches, descendentes indígenas pobres são enquadrados em ângulos maiores, o que sugere abandono dessa população por parte do Estado. Essas imagens expõem uma modernidade (ruas asfaltadas, prédios, carros, caminhões) que deixa os mapuches à margem daquele cenário (nesse ponto, tal leitura faz-nos recordar o curta de Miguel Littín *Por la tierra ajena*, de 1965).

Concepción é apresentado como o território dos maiores contrastes sociais: “*una realidad maniquea e inverosímil, pero es la realidad*”, afirma a voz *over*. O Parque Isidora Cousiño na cidade de Lota é exibido em detalhes, com estátuas, pequenas lagoas, decorações, passagens para pedestres, como se fosse um “céu”, impressão reforçada pelos comentários do narrador e pelas melodias do piano no plano sonoro. Em

²⁰⁹Na abertura do segundo episódio, as primeiras frases narradas pela voz *over* de Miguel Littín adaptam a seguinte passagem do livro de Subercaseaux: “*Chilli, ‘donde se acaba la tierra’, decían los aimaraes. Y tenían razón: a menos que sea donde comienza*”. Cf. SUBERCASEAUX, Benjamín. **Chile o uma loca geografía**. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2005, p. 56.

oposição, sequências mostrando a parte inferior da região, as minas de Lota e Schwager próximas ao Oceano Pacífico, mostram o contrário: fumaças das minas de carvão compõem uma iconografia da destruição. As minas de carvão pertenciam aos ingleses no início do século XX, e a narração destaca que pouca coisa mudou desde então. Esses lugares, seguindo a leitura que se faz da maior parte do país, explicitam a paralisia econômica e o exploração social, com homens submetidos a formas precárias de trabalho, como verificado nos planos em que homens trabalham na lama, em péssimas condições, sintetizando visualmente a denúncia social.

A câmera explora Isla Negra, indo até à residência de Pablo Neruda e exibindo planos mais abertos, alternados com alguns *closes* e fotografias de arquivo. O cineasta deixa-se filmar caminhando pela praia e cercas de madeira. O espaço foi censurado pelos militares, que proibiram a entrada de visitantes. A casa remete mais uma vez à ideia da “cidade fechada”. Tal como a proibição de entrar no país foi burlada com a ação clandestina, Miguel Littín demonstra a mesma atitude em relação à ordem imposta pela ditadura sobre o lar do poeta. As mensagens deixadas por anônimos mostram as apropriações do espaço: “*porque amaste la libertad, te recordamos, Pablo*”, “*los brasileños te admiran* [19]85”, entre outras. Incluem-se inscrições políticas, com registros de grupos como MIR e Juventudes Comunistas de Chile (JJCC). Apropriação do espaço, poesia e política são elementos sobressalentes na sequência.

Enquanto esses lugares representados no terceiro episódio remetem à paralisia, ao abandono, à estagnação econômica e ao controle social pela ditadura, Santiago é o espaço da rebeldia, do confronto, onde a luta de classes se manifesta de maneira mais explícita. Imagens de confronto entre jovens e formas de ordem pública compõem uma celebração da “resistência”. Uma série imagens com entrevistados rememora o legado de Salvador Allende e sua importância para as lutas políticas contra a ditadura. A imagem do Palacio de La Moneda fecha o episódio, exibido como o espaço da institucionalidade “usurpada” pelos militares chilenos. A mesma canção é executada no plano sonoro enquanto vemos o plano geral com a instituição enquadrada. A luta não é só política: a arte também se engaja nas representações sobre o passado e na luta pela volta da democracia.

4.3 Disputas políticas e culturais em torno do passado nacional

Acta general de Chile agrupa uma série de imagens e sons que constituem visões sobre a realidade nacional que sugerem estratégias para deslegitimar a ditadura militar. Muitas imagens relacionadas às artes se inserem na chave “resistentes” contra adeptos do regime. Procuraremos analisar o significado dessas imagens agrupando-as as produções culturais em: literatura, esculturas e monumentos públicos, teatro, artes plásticas, fotografia, imagens cinematográficas de arquivo e música.

Cabe, de início, esclarecer que nos letreiros finais de cada um dos quatro episódios da série há uma lista de referências: os livros *Chile una loca geografía* (de Bernardo Subercaseux), *Norte Grande – Historia del Movimiento Obrero* (Andrés Sabella), *La Araucana* (Alonso de Ercilla) e *Canto General* (Pablo Neruda), além do curta metragem de 1962 *A Valparaíso* (Joris Ivens). Concentradas nas três primeiras partes, estas obras são mencionadas ou aludidas ao lado de outras menções literárias não listadas.

No primeiro episódio, uma das referências surge de forma expressiva: é o caso do curta-metragem de Joris Ivens, na sequência sobre Valparaíso. Segundo o relato publicado em 1985, Miguel Littín reconhece a afinidade da série com o curta: “(recuerdo A Valparaíso, el filme que rodara Joris Ivens en los años sesenta, y los ranchos carcomidos por el óxido y el tiempo, los niños descalzos, las mujeres ajadas, los hombres desesperanzados, en cada ventana un rostro espera)”.²¹⁰ A representação poética no texto converge com a das imagens, regidas pela lógica do abandono dos pobres pelo Estado chileno. Ainda no primeiro episódio, um *poblador* lê em *off* um poema sem autoria identificada sobre La Legua, enquanto na imagem vemos uma animação em preto e branco. Poesia e narrativa fílmica se alinham na denúncia social.

O segundo episódio apresenta reflexões de dois escritores chilenos, um no Chile e outro no exílio. Ambos autores escreveram sobre a memória operária dos Pampas chilenos. No exterior, Volodia Teitelboim, autor de livros como *Hijo del salitre* (Editora Austral, 1952), testemunha a importância de Luis Emilio Recabarren para a organização dos trabalhadores no norte do Chile nas primeiras décadas do século XX. No Chile, Sabella engrandece a presença humana na região desértica de Antofagasta e faz relações entre a “força” do “*hombre pampino*” e a necessidade dos combates contra a ditadura. Assim, as reflexões da obra *Norte Grande – Historia del Movimiento Obrero* aparecem

²¹⁰LITTÍN, Miguel. El ojo en el corazón de Chile. Notas de una filmación clandestina. **Araucaria de Chile**, Madrid, n. 32, p. 72, 1985.

pela participação do autor no documentário. Da mesma forma, o título do episódio, *Norte Grande – Cuando fui para la Pampa*, dialoga com a mesma obra.

O terceiro episódio concentra as referências literárias atreladas à ideia de nacionalidade. A citação de Gabriela Mistral, referenciada anteriormente, abre o episódio: a identidade nacional passando pela representação do relevo, no caso a Cordilheira dos Andes, “*nuestro testimonio más visible*”, segundo a citação. O território nacional é a principal característica trazida por Bernardo Subercaseux em *Chile una loca geografía*, livro de 1940 que ressalta a “especificidade” geográfica do país, ideia reitada ao longo episódio. Em outro momento, a voz *over* cita o poeta Pablo de Rokha: “*Chile es largo como lazo de arriero* [pessoa que conduz bestas de carga] *y angosto* [estreito] *como catre* [cama de uma só pessoa] *de pobre*”, reforçando a visão cultural e territorialmente nacionalista. Na passagem sobre a história do povo mapuche, o diretor recorre a Alonso de Ercilla, espanhol que redigiu o épico *La Araucana* no século XVII. Na leitura colonial das lutas entre indígenas e europeus, o excerto destaca a “verdadeira” nação, contra a qual os regimes autoritários reprimem.²¹¹

A cena de homenagem a Pablo Neruda traz diversos elogios ao poeta. A sequência foi planejada para dialogar com a poesia: imagens dos escritos de Neruda são conjugadas com fotografias, sons e imagens do mar em movimento, badalos de sinos e filmagens de Isla Negra, onde são exibidos os recados anônimos em seu cercado. Em outro momento, Miguel Littín recita uma poesia sua: “*En todas partes, pan, arroz, manzanas; en Chile, alambre, alambre, alambre*”, em referência ao excesso de cercas e a exclusão social no interior do país. A repetição de “*alambre*” também remete a uma forma reduzida de “*hay hambre*”, aludindo à fome.

As relações com o poeta vão além do episódio: *Acta general de Chile* tem seu título derivado de uma das principais obras de Neruda, *Canto General*, colocada como uma das referências para a série, explicitando o diálogo constante que Miguel Littín busca com a literatura. Em sua carreira, o diretor planejou e realizou adaptações cinematográficas dos textos de Pablo Neruda (projeto de filmar *Canto General*), Patricio Manns (*Actas de Marusia*), Alejo Carpentier (*El recurso del método*), Pedro Prado (*Alsino*) e Gabriel García Márquez (*La viuda de Montiel*). Essa proximidade ocorre, a nosso entender, pelas aspirações do diretor em também ser um narrador

²¹¹ Vale ressaltar um excerto do mesmo livro foi lido por crianças no filme *Actas de Marusia*, no sentido de “aburguesamento” da educação dos filhos de trabalhadores, ou seja, com sentido negativo.

reconhecido, seja por textos autorais publicados,²¹² seja pelos roteiros de suas películas.

Como contraponto aos poetas e escritores apresentados, o documentário menciona um intelectual elogiado por Augusto Pinochet. Trata-se de Nicolás Palacios, autor do livro *Raza chilena* (Editorial Chilena, 1904), obra que defende que a descendência europeia e mestiça do “chileno” o torna uma raça superior, ideia que converge com as teorias racistas do final do século XX (Herbert Spencer, Barão de Gobineau e neodarwinistas). Palacios foi homenageado com uma estátua na cidade de Santa Cruz e, segundo a narração em *over*, Pinochet mandou construir outro monumento em homenagem ao escritor na Alameda Bernardo O’Higgins. A imagem de Palacios, legitimado *post mortem* por um regime autoritário, está alinhada a um conjunto de monumentos que serão contestados pela narrativa fílmica. Trataremos mais adiante dessa disputa ideológica pelos heróis do passado nacional por parte da narrativa, ao elogiar figuras como José Manuel Balmaceda e Luis Emilio Recabarren.

Essas estátuas e monumentos públicos constituem uma referência cultural de conotação negativa em sua maioria, pois foram relacionados à memória oficial-militar, configurando-se como “estratificações rígidas e visuais” da mesma.²¹³

Na primeira parte da série de documentários, vemos a Plaza Baquedano, onde a estátua do general Baquedano está ao centro.²¹⁴ As imagens seguintes exibem o Altar de la Patria e a Llama eterna de la Libertad, monumentos construídos pelos ditadores que evocam ideais de “patriotismo” e “liberdade”.²¹⁵ Na passagem por Valparaíso, o Arco

²¹² Miguel Littín publicou contos em **Cine chileno: la tierra prometida**. Caracas: Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 1974. Posteriormente, publicou os livros **El viajero de las cuatro estaciones**. Santiago de Chile: Ed. Grijalbo, 1989, e **El bandido de ojos transparentes**. Santiago de Chile: Planetaria Chilena, 1999. Além dessas obras, o cineasta procura conferir uma dimensão autoral para seus textos publicados em *Cine Cubano* e *Araucaria de Chile*, conforme analisamos anteriormente.

²¹³ Na série há algumas referências arquitetônicas: as ruínas das minas salitreiras inglesas em meio aos Pampas, o Museo de Bellas Artes (Santiago) e, principalmente, o Palacio de La Moneda, desenhado pelo italiano Joaquim Toesca no séc. XVIII. No entanto, tais monumentos não são explorados pelas narrativas dos episódios.

²¹⁴ Anteriormente chamada de Plaza Italia, como é popularmente conhecida, a Plaza Baquedano divide geograficamente as comunas de Santiago Centro, Recoleta e Providencia. No centro está o Monumento al General Manuel Baquedano, do escultor chileno Virginio Arias. Baquedano foi um dos ícones do Ejército chileno durante a Guerra do Pacífico (1879-1883) e presidente provisoriamente durante a Guerra Civil de 1891.

²¹⁵ A Llama eterna de la Libertad e o Altar de la Patria localizaram-se na Plaza Bulnes, do outro lado da Alameda Bernardo O’Higgins pareando com o Palacio de La Moneda, que aparece em plano distante em um dos enquadramentos da câmera. A Llama foi inaugurada em 11.09.1975 para comemorar o segundo aniversário do golpe de Estado e constitui-se de uma labareda de fogo simbolizando a “chama da liberdade patriótica”, que nunca se apaga. O Altar de la Patria foi inaugurada em 05.10.1982 e abrigou uma cripta com os restos mortais de Bernardo O’Higgins, líder da independência chilena. Em outubro de 2004, ambos monumentos foram desativados como medida de reparação histórica no governo de Ricardo Lagos. O corpo de O’Higgins está na nova cripta construída no subterrâneo do mesmo lugar do Altar.

Británico e o Monumento a los héroes de Iquique, em referência à Guerra do Pacífico (1879-1884), rememoram a presença “neocolonialista” no país e a “ocupação” militar do espaço público.²¹⁶ A maioria desses monumentos referem-se às lutas militares do século XIX.

O segundo episódio é marcado pela rarefeita presença de estátuas ou monumentos militares. Na entrevista de um político durante desfile militar, uma estátua com duas águias aparece em segundo plano, de modo a aludir a presença dos EUA no Chile, dentro da lógica da narrativa. Por sua vez, o terceiro episódio retoma as referências estatuárias: as sequências sobre Nicolás Palacios, analisada anteriormente, sobre o Parque Isidora Cousiño em Concepción, e a ópera em Santiago trazem mais elementos ligados aos setores “burgueses” e “contrários” à cultura popular.²¹⁷

A ópera entra em outro conjunto que se faz presente na série de documentários: o mundo teatral, com menor espaço entre os demais gêneros. O teatro é representado por duas figuras que aparecem brevemente. A primeira é a atriz Maria Maluenda, em depoimento sobre a morte de seu filho, José Manuel Parada, assassinado pelos militares. Ela não fala de teatro, mas sua figura pública remete aos palcos e à sua atuação junto a movimentos de direitos humanos no Chile.

A segunda figura é Luis Emilio Recabarren, que surge no segundo episódio. Responsável pela organização dos trabalhadores do norte do país nas primeiras décadas do século XX, Recabarren incentivou a criação dos periódicos e teatros, chegando a escrever peças. No primeiro ensaio histórico-visual do episódio, vemos livros e cartazes de época, onde lemos “*Teatro Obrero / HOY SABADO 18*”, “*Hoy gran acon / tecimiento / social / ‘Flores Rojas’*”, “*TEATRO / DEL / Club Internacional de Obreros*”, “*DESDICHA OBRERA / DRAMITA SOCIAL / EN TRES CUADROS*” (de autoria do político), “*OBRAS TEATRALES PARA AFICIONADOS*” (idem) e “*Teatro Obrero*”, seguido de textos jornalísticos. Assim sendo, o “verdadeiro” teatro estaria junto das classes trabalhadoras e setores progressistas da sociedade, enquanto o “falso” teatro (a

²¹⁶O Arco Británico, localizado na Avenida Brasil, é um presente da colônia inglesa em Valparaíso em 1910 como presente pelo centenário de independência do Chile. Foi desenhado pelo arquiteto francês Alfredo Azancot. O Monumento a los héroes de Iquique, na Plaza Sotomayor (em frente ao edifício da Comandancia en Jefe de la Armada) também em Valparaíso, foi inaugurado em 21.05.1886. Projeto estatal desenhado pelos franceses Dennis Pierre Puech e Diógenes Ulysses Maillart, o artefato homenageia os “heróis nacionais” que morreram em combate naval durante a Guerra do Pacífico (1879-1883): Arturo Prat (na parte superior), Ignacio Serrano, Ernesto Riquelme, Juan de Dios Aldea e o “*marinero desconocido*”. Ambos monumentos também foram exibidos no curta-metragem de Joris Ivens ...À Valparaíso (1962), reforçando o diálogo de *Acta general de Chile* com a obra fílmica.

²¹⁷No quarto episódio, há um pequeno monumento em homenagem a Salvador Allende mas que não é explorado pela câmera nem pelo comentário em *over*.

ópera de temática “exótica”) é “consumido” pelas elites chilenas apoiadoras da ditadura.

Tal oposição entre “vítimas” e “algozes” também aparece representada nas artes plásticas.

As pinturas e desenhos que surgem em cena geralmente apoiam a voz *over* ou *off*. Assim ocorre com a animação que interage com a leitura do poema sobre La Legua, no primeiro episódio. Desenhos em branco e preto, claramente delimitados, relatam imageticamente a história da *población*, com a ocupação de terreno, construção de casas, vivência em comunidade e a chegada da polícia ao final do relato, ressaltando o conflito por demarcar a repressão. A construção imagética dialoga com outras cenas ao longo da série em que há contrastes entre claro e escuro (Imagens 36, 37 e 38). Ainda no primeiro episódio, um desenho de mulheres protestando abre a sequência sobre a AFDD.

Imagem 36: Primeiro capítulo, uma das figuras finais da animação feita para interagir com a leitura do poema *La Legua*.

Imagem 37: Terceiro episódio, registro de homem trabalhando em mina de carvão em Lota.

Imagem 38: Quarto episódio, detalhe de fotografia do Estadio Nacional enquanto presos eram torturados.

O segundo episódio apresenta algumas artes visuais. Em sua abertura, vemos estátuas religiosas em um pequeno espaço a beira mar.²¹⁸ Em outra cena, uma placa da

²¹⁸ O tema da religião aparece de modo esporádico na série. Na primeira parte, o padre Guido Peeters, de La Legua, se mostra apreensivo com os possíveis embates entre militares e civis, rejeitando a via armada como meio de resistência; assistimos também a mulheres de La Victoria cantando uma música religiosa, *Buenas nuevas p'a mi pueblo*. No segundo episódio, aparece o pequeno culto acima mencionado e a referência do apoio da Igreja Católica aos relegados em Inca de Oro. No terceiro, assistimos apenas à entrada da Vicaría de la Solidaridad (na entrada próxima à placa MANANTIAL), sem indicações, nas cenas filmadas na Plaza de Armas. As entrevistas das mulheres do AFDD no 1º episódio foram rodadas dentro dessa instituição. No último episódio, um mural aparece com os escritos “CRISTO / NACE / EM / MEDIO / DEL / PUEBLO”. Essas referências breves apontam para a

Coca Cola ganha destaque enquanto militares içam a bandeira nacional, evidenciando, nesta cena, a relação entre imperialismo e ditadura. A imagem gráfica também se presentifica na bandeira do FPMR no terceiro episódio e, na quarta parte da série, há faixas com os logos de partidos (MIR, MAPU), além de uma placa de rua, que manifestantes jogaram pelas ruas de Santiago em 1985, apresentada por Hentencia Bussi onde lemos “Avenida / Salvador Allende / 1908-1973 / BLOQUE SOCIALISTA”. Percebe-se que as referências às artes plásticas até aqui estão ligadas ao espaço público, território das disputas sociais e políticas.²¹⁹

Um ensaio histórico e visual no terceiro episódio é constituído por desenhos e pinturas que remetem ao período colonial. São registros etnográficos e pinturas do século XIX.²²⁰ Elas surgem na mesma cena em que a voz *over* relata a histórica contenda entre os mapuches e os espanhóis, ou seja, enquanto vemos as imagens de conflito na colonização, a narração ressalta a continuidade da repressão aos indígenas nos séculos XIX e XX.

As fotografias, a maioria em preto e branco, formam um repertório iconográfico amplamente explorado pela série como documentos “legítimos” que “autenticam” o discurso proferido pela voz *over*.

A reiteração dos retratos dos desaparecidos políticos chilenos se configura como uma novidade formal na filmografia do cineasta, exclusiva na série. A sequência sobre o AFDD, o caso dos degolados e o testemunho do ex-agente militar Andrés Valenzuela são constituídos por diversos retratos e fotografias.

Em sequência posterior, Monica Madariaga, questionada sobre as violações dos direitos humanos no país, nega veemente tais crimes. Como resposta, assistimos a uma série de retratos, como se a narração representasse os parentes dos desaparecidos que carregam as figuras consigo. Entre essas imagens, estão as do câmara Jorge Müller e sua companheira, a atriz Carmen Bueno, ambos vistos pela última vez no centro clandestino de tortura em Villa Grimaldi em 1974 (Imagem 39). Retratos da repressão aos familiares

concessão de alguns espaços às representações religiosas, ainda que Miguel Littín se coloque contra as “más influências” da Igreja Católica junto aos pobres, como vimos em outros filmes dirigidos no exílio. Posição distinta terá Patricio Guzmán em *En nombre de Dios* (1987), onde analisa as diversas tendências da Igreja Católica em meio aos protestos contra a ditadura.

²¹⁹ Há uma breve aparição de um retrato artístico da viúva de Salvador Allende, pintado pelo equatoriano Oswaldo Guayasamín.

²²⁰ Algumas das imagens do período da Colonização foram publicados em OVALLE, P. Alonso de. **Histórica Relación del Reino de Chile y de las misiones y ministerios que exercita en la Compañía de Jesús**. Roma: Francisco Cavallo, 1646. Dos quadros exibidos, estão *Inés de Suarez*, de J.M. Ortega, e *Fundación de Santiago*, de Pedro Lira, ambos do século XIX.

das vítimas e dos desaparecidos também pontuam a sequência do AFDD (Imagem 40).

Imagem 39: Retratos de Jorge Müller (FTR - MIR) à esquerda e, à direita, Carmen Bueno (MIR), apresentados em meio às demais vítimas.

Imagem 40: Familiares de desaparecidos políticos sendo agredidas por militares.

Na exposição do caso dos degolados, imagens das vítimas aparecem na tela em meio a documentos e reportagens que noticiaram o caso. Dos três assassinados, reitera-se a figura de Manuel Parada, filho dos atores Maria Maluenda e Roberto Parada, através de repetidas exposições de seu retrato. Na entrevista de Andrés Valenzuela, por sua vez, uma encenação de sua presença na rua, supostamente representando a

vigilância da ditadura sobre os suspeitos, é feita por meio de uma série de fotos marcadas na tela pelos sons de máquina fotográfica. É uma forma de “documentar” a ação paramilitar denunciando-a por meio do discurso fílmico.

No segundo episódio, as fotos apoiam a leitura sobre a luta de classes no norte do Chile. Enquanto a narração destaca a incipiente industrialização levada a cabo pelos ingleses no início da exploração mineral na década de 1860, nas imagens vemos as primeiras fotografias de cidades (não-identificadas) da região no século XIX, seguidas das imagens de trabalhadores do salitre.²²¹ Adiante, a figura de Luis Emilio Recabarren é homenageada pela exposição de fotografias do líder. Alguns movimentos de câmera sobre as fotos, a sonorização extradiegética e o trabalho de montagem dessa sequência dão dinamismo à narrativa ao representar o período delimitado entre 1860 e 1920.

Tal dinamismo é maior porque impõe um ritmo mais avançado de exibição. No processo de atribuição de sentido a essas imagens, a narração procura conduzir o olhar do espectador e cria uma monumentalização dos trabalhadores dos séculos XIX e XX, no sentido que o historiador Jacques Le Goff (2003) discute quando afirma ser o monumento um resultado do esforço das sociedades em impor às gerações futuras determinada imagem de si próprias (p. 538) bem como de certa representação da realidade, que é o caso do documentário aqui analisado, a nosso entender.

“De la frontera al interior – la llama encendida” vale-se das fotografias na sequência sobre os mapuches e na homenagem a Pablo Neruda; nesta última, mostra-se fotos dos objetos de coleção particular do poeta (conchas, escritos, a proa de um barco com forma de mulher), além de imagens públicas, como a do poeta ao lado da esposa Matilde Urrutia. O último episódio que, por sua vez, ressalta a figura de Salvador Allende, é composto em sua maioria de fotografias e imagens de arquivo que remetem ao período de governo da UP e do golpe de Estado de 1973.

As mais de 50 fotografias do quarto capítulo compõem parte dos 445 planos exibidos. As primeiras trazem à vida pessoal do presidente, ao lado da esposa e filhas, com destaque para Beatriz Allende. Com algumas exceções, a maioria das fotos refere-se ao golpe de Estado, nas quais soldados e tanques atacam o Palacio de La Moneda, apresentando, inclusive, algumas supostas imagens de Allende tiradas em meio ao conflito.

O derradeiro capítulo também contém a maior parte das imagens

²²¹ A maior parte das imagens fotográficas aparece piscando na tela, como se fosse projetado em precário aparelho que exhibe figuras em poucos quadros por segundo.

cinematográficas de arquivo entre os episódios.

Os registros são utilizados como meios de autenticação dos comentários em voz *over*, da mesma forma que as fotografias. Em alguns casos, em especial no quarto capítulo, imagens são mostradas diretamente da mesa de montagem em Madri, causando falhas na projeção de forma que parecem piscar na pequena tela de visualização. Nesses casos, remete-se à lógica de exposição do dispositivo narrativo em *Acta general de Chile*, como uma visualização da “terceira voz”.

Vale ressaltar que nos anos 1980 diversos cineastas na América do Sul realizaram documentários nos quais as imagens de arquivo remetiam a experiências políticas anteriores às respectivas ditaduras militares. Dentro dessa vertente de uso político do passado no Brasil, Silvio Tendler dirigiu *Os anos JK, uma trajetória política* (1980) e *Jango* (1984), e Luiz Alberto Pereira fez *Janio a 24 Quadros* (1981). Na Argentina, mencionamos *La República perdida* (Miguel Pérez, 1983), *Evita, quien quiera oír, que oiga* (Eduardo Mignogna, 1984) e *La República perdida II* (Miguel Pérez, 1986) (PARANAGUÁ, 2003, p. 64). No lado chileno, *Bajo el signo de la araña* (Walter Heynowski, Gerhard Scheumann, RDA, 1983), *Chile 73 o la historia que se repite* (Miguel Herber, Espanha, 1983), *Acta general de Chile* (Miguel Littín, Espanha, 1986) e *No* (Ronaldo Duque, Brasil, 1988), curiosamente obras realizadas fora do Chile, foram alguns dos exemplos.

O primeiro e o terceiro episódios da série dirigida por Miguel Littín pouco se valem desse tipo de registro. Por outro lado, “*Norte Grande – Cuando fui para la Pampa*” encena dois ensaios de caráter histórico que utilizam diversas imagens de arquivo. No primeiro ensaio, com abundante uso de fotografias, cenas de uma antiga imprensa são exibidas como uma forma de representar o labor jornalístico e teatral de Luis Emilio Recabarren, referenciado pelos comentários na voz *over*. São imagens extraídas do documentário de Angelina Vázquez *Crónicas del salitre* (Chile, 1971), reapropriadas para mostrar, na sequência narrativa, uma série de documentos, livros e jornais do começo dos anos 1920, como se fossem “produtos” daquela máquina em operação.²²²

²²²No site CineChile diz-se que é uma antiga máquina de imprensa da época de Recabarren: “*La vieja imprenta de Luis Emilio Recabarren, se puso en marcha para dar la bienvenida al presidente Salvador Allende en Enero de 1971, en su gira por la zona del salitre, más de mil kilómetros al Norte de Santiago*”. Crónica del Salitre. **CineChile**, Santiago de Chile, s/d. Disponível em: < <http://www.cinechile.cl/pelicula-1068> >. Acesso em: 06 maio 2015. Lembramos que há uma cena elogiosa ao labor de Recabarren, representado junto aos pobres e próximo às máquinas de imprensa, em *Actas de Marusia*.

No segundo ensaio histórico, enquanto vemos longos planos dos Pampas chilenos, o narrador menciona a Guerra do Pacífico e os esforços do presidente José Manuel Balmaceda em nacionalizar o cobre no século XIX; falaremos sobre o personagem histórico mais adiante. Voltando à narrativa do segundo episódio, as imagens dos Pampas são substituídas por outra, só que movimento, cujo objetivo é o de retratar a exploração do salitre. São 48 planos que narram visualmente a evolução tecnológica da extração do minério, começando por uma incipiente extração, com homens, crianças e mulheres quebrando pedras de salitre (quase uma citação a *Actas de Marusia*), até chegar a máquinas gigantes que dinamizam a exploração.²²³

A narração da cena descrita acima destaca o desenrolar do conflito bélico entre Chile, Peru e Bolívia no século XIX e as vantagens que a Inglaterra teve com a vitória chilena, que, na lógica da teoria da dependência que marca a reflexão, culminou com a exploração do minério que financiou o crescimento econômico europeu. A justaposição entre a exploração do salitre pelos ingleses no século XIX pela voz do narrador e a exibição do desenvolvimento tecnológico do século XX na tela mostra uma montagem vertical som-imagem que ressalta uma forma de pensar a História como repetição dos fenômenos, em que a exploração inglesa (narração) foi substituída pela presença dos Estados Unidos na economia chilena (imagens do século XX chileno).

Fica evidente como o passado chileno é trabalhado no campo das lutas políticas do presente (1985-1986, momento da realização do documentário), na forma em que o historiador Alcides Freire Ramos (2002), se referindo ao cineasta Joaquim P. de Andrade, explicita:

A vontade de falar a respeito do presente levou-o, considerando a estratégia que adotara, a propor uma relação entre o passado-presente em que, sem dúvida, não é, apenas, o passado que estaria ajudando a entender o presente, mas os problemas enfrentados no presente (...) é que orientam a retomada/releitura do passado (p. 302-303).

No quarto episódio, são mais de 200 planos com imagens de arquivo, quase metade do documentário. Podemos dividir os registros em quatro blocos. O primeiro é composto por filmagens realizadas em passeatas e discursos de Salvador Allende no Chile, incluindo comemorações de sua eleição e posse em 1970. A principal imagem desse bloco é a que aparece o título do episódio, “*Allende – el tiempo de la historia*”: o

²²³Os primeiros planos de imagem de arquivo, dão plano geral do cobre em plongée até a primeira explosão, foram utilizados no documentário *La spirale* (Armand Mattelart, Jacqueline Meppiel, Valérie Mayoux, França, 1975), porém não foi possível identificar a origem todas as imagens em movimento desta sequência.

leiteiro no centro da tela, o personagem de perfil em plano americano, gesticulando para o público que ocupa a outra metade do enquadramento; a cena é congelada para que o escrito fique evidentemente relacionado à sua figura.

O segundo grupo exhibe os momentos de crise da UP, como o boicote econômico ao Chile, a composição do gabinete cívico-militar, o assassinato de Arturo Araya Peters e as comemorações do terceiro ano de governo. O terceiro conjunto tem filmagens relacionadas ao golpe de Estado, em que prevalecessem imagens do bombardeio ao Palacio de La Moneda. O último grupo registra os primórdios da ditadura militar, incluindo o pronunciamento da junta de governo e imagens de pessoas presas ou mortas. A progressão dos blocos evidencia um movimento que vai da “festa”, passando pelo “drama”, finalizando com a “derrota”, convergindo com a leitura do período da UP feita pelo sociólogo Tomás Moulián (PINTO VALLEJOS, 2005, p. 05). Ao final desse episódio há uma exposição de planos que trazem protestos no Chile de 1985, uma tentativa de propor a superação desse trauma pela luta na esfera pública.

As principais fontes audiovisuais do quarto episódio são os documentários *Venceremos* (Pedro Chaskel, Héctor Ríos, Chile, 1970), que mostra as imagens de comemoração da vitória de Salvador Allende nas urnas; *La batalla de Chile – la lucha de un pueblo sin armas* (Patricio Guzmán, Cuba, França, Venezuela, 1975-1979), principalmente os discursos públicos, o assassinato de Araya Peters, cenas do golpe de Estado, o pronunciamento militar na televisão e imagens de repressão do início da ditadura; *Septembre chilien* (Bruno Muel, Théo Robichet, França, 1974), quando exibidos registros coloridos dos militares nas ruas e do funeral de Pablo Neruda; *¡Compatriotas!* e *Yo he sido, yo soy, yo seré* (Walter Heynowski, Gerhard Scheumann, RDA, 1974), em especial o ataque ao palácio de governo em 1973 e imagens de violação dos direitos humanos pelos militares; finalmente, de *La Spirale* (Armand Mattelart, Jacqueline Meppiel, Valérie Mayoux, França, 1975) vem os breves planos sobre os documentos da International Telephone and Telegraph (ITT) e cenas do golpe de Estado.²²⁴ O uso dessas imagens evidencia o cruzamento de laços de solidariedade no exterior, além da reiteração e reapropriação das imagens de arquivo sobre o Chile para a constituição de novos discursos audiovisuais.²²⁵

²²⁴Em *Actas de Chile*, a versão reduzida da série de documentários, lê-se a seguinte mensagem nos letreiros finais: “Agradecemos la inestimable colaboración de: Santiago Álvarez, Aura Films Italia, Heynowski & Scheumann”. De fato, a parte correspondente à homenagem ao presidente no filme contém mais imagens da filmografia dos documentaristas da RDA do que na série.

²²⁵Destacamos que *Acta general de Chile* “esqueceu” do documentário *Compañero presidente*, de 1971,

A sequência sobre os momentos de conflito no Palacio de La Moneda é a maior do último capítulo da série, ocupando cerca de 28 minutos de um total de 55. Nela, Joan Garcés, Danilo Bartulín, Oscar Soto e Miria Contreras testemunham os momentos vividos no 11 de setembro de 1973 ao lado de Salvador Allende. Fotografias e imagens cinematográficas de arquivo pontuam a narrativa. A trilha musical orquestrada procura transmitir um suspense com picos de volume sonoro, como em um dos últimos relatos de Miria sobre o homenageado. O mesmo trabalho com a música ocorre na sequência seguinte, que mescla os respectivos relatos dos quatro militares chilenos no pronunciamento de 1973 às imagens de arquivo e fotografias da ação dos militares e suas vítimas.

A trilha musical de *Acta general de Chile* foi composta e executada por Ángel Parra e, juntamente com um repertório musical composto pelo chileno, constitui um dispositivo narrativo explorado pela narrativa fílmica. Outras canções foram executadas na série por Isabel Parra.

Nos letreiros finais dos capítulos, estão listadas as referências musicais, composições conhecidas do grande público da época: *Arriba quemando el sol* (Violeta Parra), *Canto a la Pampa* (“derechos reservados”), *La llama encendida* (Isabel Parra), *Sujéténme el corazón / Me gustan los estudiantes* (Violeta Parra), *En Lota la noche es brava* (Patricio Manns).²²⁶ Com exceção da última, as demais são executadas no plano sonoro da série em diferentes momentos que mapearemos aqui. Há ainda outras canções na série, porém não foram listadas.

Muitas das canções são utilizadas como comentadoras das cenas em que aparecem, constituindo-se, assim, como articulações fílmicas de caráter épico, como utiliza Claudiney Carrasco (1993):

Em seu aspecto épico, de interferência do narrador, a canção na trilha musical de cinema se assemelha ao coro da tragédia grega clássica. Ela pode de infiltrar na narrativa como um comentário, como a voz de um personagem ausente, ou mesmo como o ponto de vista de um determinado personagem (p. 84).

ao não utilizar nenhuma imagem de arquivo. Este filme gravou as entrevistas de Salvador Allende ao intelectual Régis Débray, permeadas por muitas tensões. Voltaremos a esse tema adiante.

²²⁶ A música de Patricio Manns faz parte do álbum *Entre mar y cordillera* (Demon, LPD-021, 1966), que contém a faixa título de *Por la tierra ajena*, primeiro curta metragem de Miguel Littín. Outra proximidade entre Manns e Littín é o filme *Actas de Marusia*, com base no livro homônimo do cantor. No entanto, em 1986, a mencionada canção não foi localizada nas narrativas dos quatro episódios. Em *Actas de Chile*, observamos que a lista de músicas foi modificada. No lugar das canções *Me gustan los estudiantes* e *En Lota la noche es brava*, entraram *La tierra prometida* (Luis Advis, Miguel Littín) e *Alsino y el cóndor* (Leo Browner).

A estratégia de empregar a canção como “comentadora” das cenas faz-se presente no primeiro episódio. Como exemplo, mencionamentos a religiosa *Buenas nuevas pa mi pueblo*, cantada por mulheres. Em certos momentos, suas vozes em diegese são mescladas ou sobrepostas pela interpretação de Parra em extra-diegese. Trata-se de um esforço em unir chilenos dentro e fora do país na mesma canção. Reapropria-se da letra, cuja intenção é o seu uso político tendo em vista o contexto de oposição à ditadura: “*Caerán los que oprimían / La esperanza de mi pueblo. / Caerán los que comían / Su pan sin haber sudado. / Caerán con la violencia / Que ellos mismos han buscado / Y se alzaré mi pueblo / Como el Sol sobre el sembrado*”. A referência à “violência que eles [os militares, no caso] mesmo buscaram” retoma o discurso da defesa armada contra a ditadura chilena, assim como a relação entre política e natureza, presente no final da estrofe, que está em sintonia com as narrativas de *La viuda de Montiel* e *Alsino y el cóndor*, conforme analisamos anteriormente.

Na abertura do segundo episódio de *Acta general de Chile*, o som de vento divide espaço com a narração do cineasta e com a canção *Arriba quemando el sol*, composta por Violeta Parra e executada no documentário por Ángel Parra. O título do segundo episódio, “*Cuando fui para la Pampa*”, refere-se às primeiras letras: “*Cuando fui para la Pampa / llevaba mi corazón / contento como un chirigüe / pero allá se me murió / primero perdí las plumas / y luego perdí la voz / y arriba quemando el sol...*”. A voz *over* faz referência às origens do Estado-nação chileno ao comentar o significado de Chile na língua aimará (“*donde se acaba la tierra*”), a chegada do explorador espanhol Diego de Almagro, a Guerra do Pacífico e a exploração salitreira dos séculos XIX e XX. A montagem vertical som (canção, som do vento e reflexão histórica na narração) e imagem (deserto e cadeia de montanhas) é construída de modo a representar um passado “enterrado” naquelas terras inóspitas.

A *Canción del Pampa* é executada três vezes ao longo do segundo episódio.²²⁷ A música foi o eixo principal nos dois ensaios históricos e volta para encerrar o capítulo no mesmo momento que um trem cruza as montanhas na tela. São casos em que as imagens e as reflexões estão agregadas em torno da canção. A voz *over* sintetiza na última frase do segundo episódio os ensaios realizados: “*Balmaceda, Recabarren, Allende, el salitre, el cobre, el hombre se conjugan en una sola frase en la historia de Chile*”. Imagens e voz da narração se unem às canções, constituindo-se como uma

²²⁷ Vale lembrar que Ángel Parra havia interpretado a mesma canção em *Actas de Marusia*, na cena que rememorou o massacre de trabalhadores em Iquique.

estratégia audiovisual de adesão do espectador, que se identifica com a música dada sua reiteração. Ou seja, a *Canción del Pampa* não é apenas comentadora, mas um polo de referência também.

Em “*De la frontera al interior de Chile – La llama encendida*”, a música tema é executada por Isabel Parra (também composta por ela como parte de um repertório produzido no exílio) e leva o título da segunda parte do episódio. O refrão reafirma uma convicção que se mantém apesar do tempo transcorrido: “*Aunque pasen días / Aunque pasen años / La llama encendida / No se apagará*”. Ela é executada duas vezes neste terceiro capítulo e mais uma vez no quarto. Na primeira oportunidade, a intérprete aparece em um palco, lugar indefinido, enquanto a voz *over* rememora os dramas do exílio, sequência que introduz a entrevista com exilados em Buenos Aires. Na segunda oportunidade, a trilha musical encerra o mesmo episódio, exibindo o Palacio de La Moneda restaurado. No sentido de adentramento que o título do episódio sugere, acreditamos que a “chama” estaria relacionada ao exemplo de Salvador Allende em seu último dia. A terceira execução da música ao final do último capítulo reitera, a nosso ver, a relação entre a “chama” e o legado do presidente, pois a escutamos enquanto imagens de depoimentos sobre o líder político e protestos massivos vão fechando a narrativa.²²⁸ Isabel retorna no plano sonoro ainda no terceiro episódio para executar *En la frontera*, cuja extensão é apropriada pelo plano imagético ao exhibir Miguel Littín caminhando no gelo.

As canções *América insurrecta* e *Arauco tiene una pena*, executadas por Ángel Parra em sequência, tematizam a sequência sobre os mapuches. A primeira consiste numa adaptação de excertos do livro *Canción general*, de Pablo Neruda, evidenciando maiores diálogos entre a literatura, a música e o cinema.²²⁹ A segunda é de Violeta Parra e evoca antigos espíritos indígenas ao final das estrofes (Huenchullán, Curimón, Manquilef, Callfull, Callupán, Pailahuán) e é mais uma “voz” comentadora da sequência, conforme o excerto: “*Arauco tiene una pena / que no la puedo callar / son*

²²⁸ Em entrevista realizada em 1980, Miguel Littín já havia se referenciado à ideia de “chama” em uma entrevista, quando falou da importância em se manter a “*llama de la utopía de un cine revolucionario y popular*”. Cf. PICK, 1988, p. 387.

²²⁹ Para a letra da canção, foram utilizados os seguintes versos do poema “*América Insurrecta (1800)*” em **Canto general** (1950), de Pablo Neruda: “*Nuestra tierra, ancha tierra, soledades, / se pobló de rumores, brazos bocas. / Una callada sílaba iba ardiendo, / congregando la rosa clandestina, / hasta que las praderas trepidaron / cubiertas de metales y galopes. / Fue dura la verdad como un arado / [...] / Patria, naciste de los leñadores, / de hijos sin bautizar, de carpinteros, / de los que dieron como un ave extraña [...]*”. Disponível em: < <http://www.neruda.uchile.cl/obra/obracantogeneral21.html> >. Acesso em: 06 maio 2015.

injusticias de siglos / que todos ven aplicar / nadie le ha puesto remedio / pudiéndolo remediar / levántate Huenchullán”. A estrofe enfatiza a longa injustiça sobre os indígenas no Chile, enquanto a voz *over* traz informações confirmando a situação, como assassinatos e roubos de terras. Composições de Violeta Parra retornam ao terceiro episódio ao escutarmos Ángel interpretar *Me gustan los estudiantes*, e os sinos da Catedral de Santiago tocarem a linha melódica de *Gracias a la vida*. As músicas de Violeta Parra (*Arauco tiene una pena*, *Me gustan los estudiantes* e, antes, *Arriba quemando el sol*) são importantes para a identificação do público, e as imagens enfatizam o significado das canções.

A música de abertura do último episódio é *Salvador Allende*, composta por Miguel Littín e Ángel Parra e tem sua execução pelo músico e suas letras lidas pelo cineasta, concomitantemente. A letra dessa canção é uma reinterpretação de um texto teatral de Pablo Neruda, reforçando os vínculos entre ramos artísticos.²³⁰ Em seguida, o músico interpreta sua composição *Compañero presidente*. O espaço musical é voltado para a homenagem ao líder político, assim como o próprio episódio se predispõe a fazê-lo. Ao final desse episódio, duas canções (não identificadas) de Ángel Parra e *La llama encendida*, interpretadas por Isabel, dão o fundo sonoro às imagens de repressão, testemunhos de populares, murais e protestos massivos.

Observamos que, além do uso das canções como “comentadores épicos” e como elementos fundamentais para a identificação do público, outros recursos musicais são utilizados ao longo dos episódios. Os militares são representados em marchas no segundo e terceiro capítulos. Outra estratégia é a construção do “tema” musical, o *leitmotiv*, presente na abertura e fechamento do primeiro episódio, que é composto por um instrumental à base de sopro (com características andinas) e cordas. Este tema retorna em algumas passagens no terceiro e quarto episódios e representam reflexões subjetivas do cineasta, dentro da lógica da autorrepresentação que analisamos anteriormente. A mesma base instrumental compõe a trilha musical da série, constituindo-se como a textura musical da série. Ela assume variadas formas, às vezes apenas com uma flauta, servindo de comentário melódico às diversas sequências. É o que ocorre com a longa entrevista de Sergio Aguirre, relegado em Inca de Oro, no

²³⁰“*Esta es la larga historia de un hombre encendido: / Natural, valeroso, su memoria es un hacha de guerra / Es tiempo de abrir el reposo, el sepulcro del claro bandido / Y romper el olvido oxidado que ahora lo entierra*”. NERUDA, Pablo. **Fulgor y muerte de Joaquín Murieta**: bandido chileno injusticiado en California el 23 de julio de 1853. Santiago: Editorial Zig-Zag, 1967, p. 21. A canção de utiliza as duas primeiras frases, reapropriando-se das mesmas para homenagear o presidente.

segundo episódio. As cenas de sua fala são alternadas com imagens de pobreza da região que, por sua vez, têm como fundo sonoro uma linha melódica que retorna a cada situação apresentada.

4.4 A monumentalização a Salvador Allende, os valores da democracia e o elogio aos comunistas

Ao longo dos quatro capítulos da série, há inúmeras menções ao presidente Salvador Allende, de breves alusões nos primeiros episódios até sua monumentalização no último. Fanny Pollarolo menciona o presidente chileno no início do primeiro episódio, ao afirmar: “[...] *lo que nos había enseñado Allende a tantos otros, ¿no? ¡Orgullo!, reafirmación de nuestras propias convicciones*”. A citação enfatiza o “legado ensinado” aos chilenos. Em seguida, na sequência sobre os degolados, a voz do cineasta narra como ocorreu a demissão do general golpista Cesar mendoza devido às acusações no caso dos degolados, e cita: “[...] *a quien el presidente Allende llamó ‘general rastrero’ [...]*”. A menção tem como base o último discurso de Allende via Radio Magallanes no momento do golpe de Estado de 1973.

Já no encerramento do capítulo inicial, a voz *over* novamente se refere ao líder: “*Pienso entonces en el hombre que el 11 de septiembre enfrentó solitario su destino para legarle a este pueblo una bandera...¿Vive Allende, me pregunto, en la memoria de los chilenos? ¿Vive su pensamiento, su acción, su coherencia en la memoria del pueblo?*”. Tais questões visam testar a memória popular sobre o presidente, elogiado como um “herói” que tinha pensamento e ação coerente; tal leitura ecoa nos demais capítulos.

As comparações entre José Manuel Balmaceda, Luis Emilio Recabarren e Salvador Allende estão presentes no segundo episódio.²³¹ Em dos ensaios audiovisuais

²³¹ Vale ressaltar que Miguel Littín já havia trabalhado com personagens históricos em obras que dirigiu no Chile. No próprio *Manifiesto de los cineastas de la UP* de 1970 encontramos menções aos “heróis nacionais”: “*A rescatar la figura formidable de [José Manuel] Balmaceda, antioligarca y antiimperialista. Reafirmemos que [Luis Emilio] Recabarren es nuestro y del pueblo. Que [José Miguel] Carrera, [Bernardo] O’Higgins, Manuel Rodríguez, [Francisco] Bilbao [...] son los cimientos fundamentales de donde emergemos*”. Trabalhando no Canal 9, fez um *teleteatro* de O’Higgins, de Fernando Debesa. No filme *El chacal de Nahueltoro*, um professor ensina aos presos, dentro de uma lógica “burguesa”, os valores patrióticos de Arturo Prat. Em *La tierra prometida* (1973), o mesmo Arturo Prat, agora “revolucionarizado”, aparece em meio à batalha dos camponeses contra os policiais

do episódio, a voz *over* compara os esforços de Balmaceda e Allende relacionado às tentativas de nacionalização do cobre. Segundo a voz *over*, Balmaceda teria sido vítima do “*capital inglés*” em 1891, e Allende, do “*imperialismo norteamericano*”. Posteriormente, Volodia Teitelboim ressalta a importância de Luis Emilio Recabarren para a organização laboral no país. Uma trilha instrumental finaliza a entrevista e dá entrada a três fotografias do homenageado. A voz *over* afirma: “*Si bien, Recabarren fue la semiente, Allende fue la explosión*”. Uma fusão de planos retira Recabarren da tela e o substituí pela foto de Salvador Allende ao lado da bandeira chilena. No plano sonoro, gritos coletivos de “*Allende, Allende...*” dividem espaço sonoro com o barulho de uma explosão característica da extração mineral, cuja imagem que ocupa a tela²³² e fecha a sequência. A visão histórica que rege esta comparação é etapista, por ser o período 1970-1973 um estágio “superior” aos demais.

Portanto, na comparação de Salvador Allende com Balmaceda e Recabarren, o primeiro se destaca em relação ao seus antecessores: o documentário sugere que a Balmaceda faltou a base materialista, e ao sindicalista, a força para comandar um país inteiro. No plano sonoro, gritos coletivos das “massas” evocam o presidente socialista, um dado sonoro que visa legitimar sua figura. No final do segundo episódio, escutamos a voz *over* dizer: “*Balmaceda, Recabarren, Allende, el salitre, el cobre, el hombre, se conjugan en una sola frase en la historia de Chile*”. Nessa frase, percebemos uma visão etapista da história nacional: os três principais líderes políticos, hierarquizados, representam momentos importantes para a gradativa nacionalização dos meios de produção, ou seja, a extração de minérios.

No terceiro episódio, a referência ao presidente retornará com vigor ao final da entrevista ao grupo FPMR, quando o cineasta pergunta aos dois “rodriguistas” a importância do líder.²³³ Um deles afirma: “[...] *es un símbolo que nosotros también recorremos, el Allende que está con el fusil en la mano, que se enfrenta a quien [desrespecta] la Constitución, a quien avasalla el pueblo*”. Nessa resposta, o entrevistado constrói a imagem de um Salvador Allende guerrilheiro, empunhando o fuzil para defender o regime democraticamente eleito. Tal imagem foi veiculada

para oferecer sua espada ao espectador. Recordemos de Luis Emilio Recabarren em *Actas de Marusia*, na sequência em que ensina o marxismo a Gregorio e demais trabalhadores.

²³² A imagem da explosão da jazida de minérios veio do documentário do cubano Santiago Álvarez *De América soy hijo... y a ella me debo* (Cuba, 1972).

²³³ “Rodriguista” refere-se a um membro do Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR). O nome Manuel Rodríguez (1785-1818) faz menção a um dos líderes nacionalistas da independência do Chile, tido como “guerrilheiro” durante a guerra da Reconquista Espanhola (1814-1817), sendo transformado em mito para as esquerdas rupturistas.

internacionalmente por uma fotografia tirada no La Moneda (Imagem 41).²³⁴

Imagem 41: Autoria desconhecida. Trata-se da imagem que alimentou o imaginário sobre o presidente no dia do golpe de Estado de 11 de setembro de 1973.

A imagem construída pelo entrevistado traz um Salvador Allende preparado para o confronto armado. Ao finalizar a entrevista, o “rodriguista” afirmou: “*Para el pueblo chileno, Allende sigue vivo, y sigue vivo y se prolonga en la lucha del Frente Patriótico Manuel Rodríguez*”. Como resposta afirmativa à frase, seguem imagens de confronto entre jovens e militares pelas ruas e *poblaciones* de Santiago. Assim sendo, o discurso fílmico legitima o uso das armas para resistir à ditadura e reforça uma visão do presidente que seguiu, no momento de decisão, a mesma estratégia.

Os últimos planos do terceiro capítulo mostram o Palacio de La Moneda reformado. A instituição é rememorada como o lugar de sacrifício de Salvador Allende. A memória do líder apresentada no documentário sugere que ele represente a “chama acesa” (conforme a canção de Isabel Parra, que fecha o episódio no plano sonoro) a qual incentiva os chilenos a lutar pela queda do regime autoritário. A voz *over* diz que até 1973 o país foi governado “*aparentemente por la razón*” e, desde então, “*por la fuerza*”, remetendo-se ao lema da bandeira nacional. Fica a questão se é possível “*recuperar la*

²³⁴No documentário *Más fuerte que el fuego* (Walter Hoeynowski, Gerhard Scheumann, RDA, 1978), a fotografia em questão foi analisada e reafirmada como sendo do último dia de vida do presidente, em uma longa argumentação. No site da Fundación Salvador Allende (FSA), por sua vez, descreve-se a controvérsia sobre a origem da imagem e afirma que, na verdade, foi tirada na tentativa de golpe que ocorreu no país em 29.06.1973. Disponível em: <<http://www.fundacionsalvadorallende.cl/archivo/centro-de-documentacion/archivo-fotografico/salvador-allende/golpe-militar/>>. Acesso em: 06 maio 2015.

razón”, ou seja, recuperar a democracia.

As menções ao presidente são frequentes no último episódio, “*Allende – el tiempo de la historia*”. Fotografias, excertos audiovisuais, documentos sonoros, testemunhos e músicas de homenagem compõem um variado acervo sobre o personagem, conforme analisamos anteriormente. Nas primeiras sequências, enfatizam-se as comemorações em torno de sua eleição e algumas medidas do governo, como a nacionalização do cobre. Em *over*, Miguel Littín refere-se a Salvador Allende nos seguintes termos: “*En la voluntad de Allende, en la serenidad de sus palabras, encontrábamos, ¿recuerdas?, la respuesta a la inquietud que nos golpeaba la conciencia. Sus palabras traducían la justicia posible, su voluntad rompía el tiempo, transformándolo*”. Ou seja, prossegue-se o elogio ao líder, algo sinalizado nos primeiros episódios.

Do conjunto de imagens e sons do quarto capítulo, ressaltamos três características gerais, relacionadas à construção da figura do presidente e à elaboração de uma cronologia dos eventos desde 1970. A primeira característica é que as menções estão relacionadas a momentos em que Salvador Allende está em contato com o público. A segunda característica geral da construção do episódio refere-se ao drama vivido pelo presidente na fase crítica do governo e durante o ataque ao La Moneda em 1973. O Palacio é transformado em palco do drama político, na qual se enfatizam as decisões pessoais do líder, como se estivesse solitário.

Finalmente, como terceira característica do episódio está o conjunto de memórias sobre o homenageado, que o confirmam como um “exemplo”, um “herói” nacional, o “espírito” mobilizador das ações contra a ditadura. Depoimentos das mulheres pobres confirmam essa visão, e a última entrevistada termina o depoimento sorridente, imagem congelada por alguns segundos para ressaltar uma memória afetiva. A relação entre líder e massa, uma das problemáticas centrais na filmografia de Miguel Littín, constitui uma linha de permanência em sua obra no exílio.

Da mesma forma, permanece na filmografia do chileno a tensão entre revolução e democracia. São recorrentes ao longo da série as retóricas que reivindicam o fim da ditadura militar, no entanto pouco se discute sobre os projetos políticos para o futuro. A democracia é qualificada por meio do relato de uma mulher em La Victoria. Segundo ela, a exigência dos chilenos era de uma “*democracia plena*”, exigindo “*el derecho a la salud y la vivienda [...] nosotros eligiendo quien nos gobierne, nosotros andando libres en la calle, sin temor*”. Na série, Miguel Littín afirma que em 1973 os militares

“*usurparon el poder en Chile*” e “*acabaron con 150 años de vida democrática*”, discurso em *over* ao final do segundo episódio.

O FPMR, por sua vez, ressaltou que um dos objetivos é “*recuperar la democracia*”, dentro de um projeto de luta unitária “*empleando todas las formas de lucha, incluyendo la armada*” e formar, futuramente, Forças Armadas “*progresistas, democráticas, de acuerdo con la realidad nacional*”. Finalizando o terceiro episódio, a narração fala em “*recuperar la razón*” como metáfora da recuperação da democracia. Vemos, até aqui, que as análises sobre a importância da democracia apontam para uma positivação (e não necessariamente uma qualificação) do sistema político.

A abertura do quarto episódio, no entanto, exhibe o depoimento de García Márquez sobre Salvador Allende, que subverte a importância do sistema democrático:

Su virtud mayor fue la consecuencia. Pero el destino le deparó la rara y trágica grandeza de morir defendiendo a bala el mamarracho aporrillado del derecho burgués. Defendiendo una Corte Suprema de Justicia que lo había repudiado y había de legitimar a sus asesinos. Defendiendo un Congreso miserable que lo había declarado ilegítimo pero que había de sucumbir complacido ante la voluntad de sus usurpadores. Defendiendo la libertad de los partidos de oposición que habían vendido su alma al fascismo. Defendiendo toda la parafernalia aporrillada de un sistema de mierda que él había propuesto aniquilar sin disparar un tiro.

A “*parafernalia aporrillada de un sistema de mierda*” refere-se ao mesmo sistema político defendido pela maioria dos chilenos que foram para as ruas desde maio de 1983. A cada referência dita, a imagem ilustra um excerto cinematográfico de arquivo: ao “*mamarracho aporrillado del derecho burgués*”, vemos filas de soldados entre a câmera e o presidente, em *travelling* para a esquerda; ao “*Congreso miserable*”, sua fachada; ao “*fascismo*”, um plano frontal de militares cavalgando; à “*parafernalia aporrillada*”, militares manejando armas e instrumentos musicais. Assim sendo, a democracia, até então elogiada, é colocada em questão, pois o discurso desqualificador do sistema político na época de Allende não é deslegitimado pela montagem (no caso, pela instância narradora), que trabalha a favor do discurso.²³⁵

²³⁵ Como assinalamos em outro momento, não era a primeira vez que o colombiano havia feito declarações “polêmicas” sobre os chilenos: em 1979, concedeu uma entrevista no qual acusou as esquerdas de deixarem Allende sozinho no La Moneda: “*A Allende – dice – lo dejaron morir solo como un perro. Yo creo que estas cosas, ahora, hay la obligación de decirlas. Todos dicen que lo hizo la CIA. Pero yo creo que hay que decir también algunas cosas que hasta este momento han sido tabúes. Y ésta que digo es uno de ellos*”. Cf. BALLADARES, Ligeia. García Márquez: Sólo cuento cosas que le pasan a la gente. **Araucaria de Chile**, Ediciones Michay, Madrid, n. 05, p. 17, 1979. O debate não seguiu adiante pela revista. No mesmo ano da entrevista, o colombiano e Miguel Littín estavam envolvidos com a realização da *La viuda de Montiel*.

A narrativa da série em 1986 atropela a cronologia dos eventos da UP para concentrar os esforços analíticos e interpretativos no momento do golpe de Estado e nos crimes dos militares chilenos. Não explora temas controversos nos anos 1970-1973, como as constituições de gabinetes cívico-militares, o “poder popular” e a ausência de uma política militar, além de “esquecer” a visita de Fidel Castro ao país em 1971 e o “*tanquetazo*” de julho de 1973. Não podemos deixar de mencionar que, nos anos 1970-1973, Miguel Littín era cético em relação à “via chilena ao socialismo” e à “excepcionalidade chilena”, ou seja, a crença de que o socialismo pela via eleitoral só seria possível no Chile por causa da “longa” tradição democrática. As contestações a esses valores transparecem em *Compañero presidente* (1971) e *La tierra prometida* (1973), além da própria experiência do cineasta, quando apresentou a renúncia da Chile Films devido às querelas com setores da UP.

Chama-nos a atenção a ausência do documentário de 1971 entre os excertos cinematográficos da série. *Compañero Presidente* registrou a entrevista de Salvador Allende a Régis Débray, ocorrida em 1970. Acreditamos que tal lacuna deve-se às tensões causadas entre o presidente e o cineasta à época das filmagens (DEL VALLE D’ÁVILA, 2012, p. 475-478). Assim sendo, em nome da “unidade na luta” em 1986, temas incômodos do passado foram deixados de lado.

Por outro lado, essa “unidade” viabilizou, a nosso ver, a concretização do projeto fílmico do diretor, pois acreditamos que as filmagens clandestinas ocorreram graças à aproximação com o PCCh no exílio, conforme apontamos anteriormente. Compartilhamos da hipótese levantada por Êça Pereira da Silva (2009, p. 79) de que Miguel Littín contou com a estrutura clandestina do PCCh no Chile, o que facilitou ao cineasta conseguir a entrevista com os membros do FPMR. Assim sendo, a narrativa de *Acta general de Chile* abre espaço para que o PCCh manifeste sua participação na história nacional (passado) e na luta contra os militares (presente). Vejamos como os comunistas chilenos são destacados na série.

Desde o primeiro episódio da série, os comunistas marcam presença na tela, ainda que o símbolo da foice e do martelo não seja exposto. Militante do PCCh, Fanny Pollarolo abre a sequência de entrevistas respondendo o que significa viver sob a ditadura. Victoria Díaz, da AFDD e também das JJCC, reclama pelo pai, Victor Manuel Díaz Lopez, desaparecido desde sua prisão em 12 de maio de 1976 pela DINA. Victor Díaz era o subsecretário geral do partido, e sua detenção foi uma das maiores derrotas dos comunistas no Chile. Sola Sierra Henríquez, do mesmo partido, busca pelo

comunista Waldo Ulises Pizarro Molina, preso em 15 de dezembro de 1976 em Santiago junto a Fernando Ortiz Letelier, então responsável pela organização após a queda de Victor Díaz. A presença das mulheres comunistas em cena é carregada de significados, não explorados pela narrativa porém evidentes a um público engajado politicamente na época.

No segundo episódio, Andrés Sabella, histórico militante comunista, dá seu testemunho sobre a importância da região para a organização do proletariado e para a resistência aos ditadores. O senhor que vivia na mina abandonada deu entrevista recordando um amigo comunista de Copiapó, e sua voz ressalta a importância da organização: “*Claro que casi todos los mineros eran comunistas*”. Nos dois ensaios históricos com ampla base documental, Luis Emilio Recabarren é colocado em primeiro plano. Além de ajudar na criação de sindicatos, imprensa e teatros obreiros, foi um dos fundadores do Partido Obrero Socialista (POS) de Chile em 1912 que, dez anos depois, tornou-se o PCCh. Volodia Teitelboim, um dos principais nomes da Comissão Política do partido no exterior, diretor da revista *Araucaria de Chile* e entusiasta da resistência armada contra a ditadura, também destacou o legado do líder obreiro.

A comparação realizada pela voz *over* entre José Manuel Balmaceda e Salvador Allende está inserida em um conjunto de valores políticos defendidos pelos comunistas chilenos. Balmaceda era elogiado por tentar nacionalizar as riquezas nacionais no século XIX pela via democrática-institucional, tal como Allende fez em 1971. O historiador comunista Hernán Ramírez Necochea publicou em 1958 o livro *Balmaceda y la contrarrevolución de 1891* (Editorial Universitaria S.A.), fazendo uma leitura que se aproxima da visão fílmica acerca do legado morto em 1891. Em 1971, a Chile Films tentou levar adiante um projeto fílmico biográfico acerca do líder, que seria levada a cabo pelo descendente Fernando Balmaceda, também comunista. Trata-se, portanto, de uma figura mítica entre as esquerdas chilenas, em especial o PCCh, e presente na narrativa da série de documentários. Da mesma forma, Miguel Littín adere parcialmente à ideia da “excepcionalidade chilena”, discurso defendido pelas esquerdas gradualistas durante o governo da UP (PINTO VALLEJOS, 2005, p. 27-28), ao afirmar no final do segundo capítulo que os militares interromperam “*150 años de vida democrática*”.

O terceiro episódio apresenta comunistas ilustres, como Isabel Parra, Luis Gustavino (em Buenos Aires) e Pablo Neruda. Nas inscrições anônimas em torno de Isla Negra, vemos referências à JJCC, como na pedra em que a sigla aparece ao lado de “ALLENDE / VIVE”. O giro por Lota também é significativo dentro da história dos

comunistas do país: trata-se de um tradicional pólo do partido ao longo do século XX.²³⁶ A entrevista ao FPMR expõe o lado mais combativo do PCCh, concedendo espaço para a exposição das principais linhas de pensamento e estratégia de ação política.

No último capítulo, Luis Corvalán, secretário geral, e Victor Manuel Díaz aparecem em planos distintos ao lado de Salvador Allende, nas imagens cinematográficas de arquivo. As bandeiras e gritos de PCCh ou JJCC durante as comemorações do terceiro ano de UP também aparecem em tela, como um meio de comprovar o apoio das siglas ao presidente. Em meio às cenas sobre a crise do governo, na morte do militar Arturo Araya, o comentário em *over* reconhece a existência de militares constitucionalistas, outra ideia defendida pelos comunistas. Nos funerais de Pablo Neruda exibidos em imagens de arquivo, uma mulher puxa o coro das JJCC.

Os outros partidos de oposição à ditadura têm certo espaço. No primeiro episódio, Patricio Hales do Movimiento Democrático Popular (MDP), agremiação das esquerdas chilenas entre 1983 e 1987, fez denúncias. Nas sequências finais do último capítulo vemos bandeiras do MAPU e do MIR. Dessa forma, veicula-se a ideia da unidade política, ressaltada em algumas passagens. No primeiro episódio, vemos a notícia durante a exposição do caso dos degolados: “*COBARDÍA Y / FALTA DE / UNIDAD / PERMITEN / LOS / CRIMENES*”; no último capítulo, aparecem os cartazes “*ACUERDO POPULAR: / DERROCAR LA DICTADURA*” e “*UNIDAD Y COMBATE / CONTRA EL GOLPISMO*”. Visualmente, os apelos de unidade são reiterados, porém esta união tem seus percalços e encobriram algumas tensões do período da UP.²³⁷

Além do apoio dos comunistas chilenos e seu “dispositivo clandestino”, acreditamos que as filmagens de Miguel Littín no Chile foram possíveis graças ao histórico clandestino dos alemães Gerhard Scheumann e Walter Heynowski, que realizaram documentários sobre o Chile durante doze anos. As filmagens dos primeiros

²³⁶Em 1947, o PCCh apoiou a greve dos trabalhadores do carvão de Lota e região. Diante do apoio, Gabriel González Videla rompe o pacto entre o PR e o PCCh, expulsa os comunistas dos ministérios e persegue-os com base na chamada “*Ley maldita*”, prendendo militantes em Piságua. Esta prisão foi reativada nos anos 1970 para fazer um novo campo de detenção dos opositores da ditadura militar. Em 1973, o alcalde de Lota era o comunista Danilo González, fuzilado pelos militares. Agradecemos a Carine Dalmás e Rolando Álvarez pelos esclarecimentos sobre a relação entre os comunistas e a comuna. O episódio de 1947 é um dos eventos que invalida, a nosso ver, a tese da “excepcionalidade chilena”, defendido pelos próprios comunistas chilenos.

²³⁷Em palestra proferida no México em agosto de 1985 aos exilados chilenos do país, o cineasta afirmou a “unidade na resistência” na concretização do projeto: “*Esto es un film – agregó – que nace, surge y se realiza como una acción unitaria de la izquierda chilena, de los sectores anti-dictatoriales, de los sectores progresistas y los sectores populares. Entre todos ellos aportaron los fondos para que esta película pudiera llevarse a cabo*”. Apud APARICIO, Roberto. Con tácticas guerrilleras, Miguel filmó frente a las metralletas de Pinochet. *El Sol de México*, México, D.F., Espectáculos, p. 01, 29 agosto 1985.

anos da ditadura ocorreram com permissão dos militares, pois os documentaristas passavam-se por repórteres da RFA. Nos documentários, o apoio aos comunistas chilenos é evidente, sendo um canal de divulgação do pensamento e das estratégias do partido no cinema. No entanto, os diretores expuseram em *Un minuto de sombra no nos ciega* (RDA, 1976) dificuldades em continuar os trabalhos no Chile devido à repercussão de seus filmes no exterior e à nova lei sobre estrangeiros de 1975. A dupla dirigiu uma obra em homenagem a Salvador Allende em 1978, *Más fuerte que el fuego*, com destaque para o relato de Danilo Bartulín, exilado no México; o médico também dá seu testemunho no quarto episódio de *Acta general de Chile*.²³⁸ O último documentário dos alemães sobre a ditadura chilena foi *Imágenes desde Chile* (RDA, 1985), realizado a partir de fotografias da repressão militar no país. Assim sendo, construíram uma longa experiência e uma rede de contatos no Chile (a qual esta pesquisa não localizou indícios claros) que provavelmente deram suporte à “aventura” de Miguel Littín.

1986 foi anunciado como o “*año decisivo*” pela oposição à ditadura: o lançamento de *Acta general de Chile* juntamente com a publicação de *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* visavam somar esforços para a resistência aos militares. A exibição da série na TV Española aconteceu nos dias 06, 13, 20 e 27 (domingos), sempre às 23h30min. Nesse mesmo ano, o seriado chegou a ser exibido no III FESTRIO em sua versão completa, com os quatro episódios.²³⁹ Além do FESTRIO, ocorreram exibições nos Festivais de Veneza, Toronto, Huelva e Havana.²⁴⁰ A revista *Araucaria de Chile* fez uma festa em homenagem ao cineasta, no momento em que se comemorava também o nono ano de existência da revista.

O documentário passou quase despercebido pela crítica cinematográfica. Carlos Orellana afirma que o documentário só chamou a atenção da opinião pública após o atentado contra Pinochet em 07 de setembro de 1986, organizado pelo FPMR (ORELLANA, 2011, p. 69, 72). A ditadura incendiou quase 15.000 edições do livro de Gabriel García Márquez sobre a aventura de Miguel Littín em dezembro do “*año decisivo*”, em Valparaíso, o que aumentou a fama da experiência do chileno e favoreceu o sucesso de vendas da publicação.

²³⁸O médico também aparece na prisão de Chacabuco em *Yo he sido, yo soy, yo seré* (RDA, 1974), de Gerhard Scheumann e Walter Heynowski.

²³⁹MILLARCH, Aramis. Um documentário corajoso sobre o Chile torturado. **Estado do Paraná**, Curitiba, p. 11, 25 novembro 1986.

²⁴⁰Em 1987, a série foi exibida no Festival Internacional de Cinema de San Francisco (EUA) em maio e na Resenha Internacional de Cinema pela Paz em Latina (Itália) em julho. Em agosto de 1988, foi exibida no Festival Latino, em New York.

CAP. 5 OS ÚLTIMOS PROJETOS NO EXÍLIO E O “REENCONTRO” DOS CINEASTAS NO CHILE

Após a realização e a exibição de *Acta general de Chile*, Miguel Littín continuou seu labor na Espanha e levou adiante o projeto de fazer uma película sobre Augusto Sandino. A superprodução foi concluída após três anos de dificuldades em lidar com equipes de filmagem e de denúncias por parte de periódicos mexicanos e espanhóis, matérias que comprometeram a carreira do cineasta no exterior. Círculos de solidariedade mantidos no exílio também começaram a se desagregar, obrigando o chileno a se readequar às novas situações. O retorno oficial ao Chile foi o capítulo final da longa estadia internacional e inaugurou uma nova fase em sua vida, a ser iniciada em meio à insegurança em relação à “nova democracia” chilena, regida pelo “pragmatismo político” e pelo neoliberalismo.

5.1 As tensões nos círculos de solidariedade

O projeto de Miguel Littín em retornar clandestinamente ao Chile em 1985 rendeu uma extensa cobertura jornalística, conforme vimos anteriormente, em especial no jornal espanhol *El País*. Com a exibição de *Acta general de Chile* na TVE, o cineasta iniciou uma peregrinação em festivais internacionais e planejou novas realizações confiando em seus contatos no exterior. No entanto, o cineasta deparou-se com problemas na Espanha e em Cuba, vendo-se obrigado a se readequar às novas situações.

A recepção da série de documentários exibida pela televisão na Espanha ficou dividida, como podemos notar na análise de quatro cartas de exilados chilenos dirigidas ao jornal *El País*.²⁴¹ Na primeira, publicada em 30.07.1986, o autor se refere à expectativa de assistir à série que fora, segundo ele, transformada em “*rechazo y vergüenza*” devido a uma “*visión maniquea de la realidad chilena*” e “*su exaltación de*

²⁴¹ JILIBERTO, Cote. Miguel Littín: una versión maniquea. *El País*, Madrid, Cartas al director, s/p., 30 julio 1986; CASANUEVA O., Héctor. Chile y García Márquez. *El País*, Madrid, Cartas al director, s/p., 04 agosto 1986; DONAIRE CELIS, Carlos. “Acta general Chile”. *El País*, Madrid, Cartas al director, s/p., 05 agosto 1986; HERNÁNDEZ, Gabriela. “Acta general de Chile”. *El País*, Madrid, Cartas al director, s/p., 09 agosto 1986.

ese supuesto brazo armado del pueblo chileno”, em referência ao FPMR.

Em 04.08.1986, outro leitor dirigiu suas críticas às depreciações de Gabriel García Márquez em relação à democracia no Chile e afirma que “*la mayoría de los chilenos tratamos de recuperar ese libre juego democrático y pluralista*” e “*el propio Salvador Allende fue por muchos años presidente del Senado, de lo cual en muchas ocasiones manifestó sentirse orgulloso*”. As duas cartas revelam terem sido escritas por defensores da via parlamentar na oposição à ditadura chilena, razão pela qual a série, que defende uma postura mais combativa, foi criticada.

As duas outras cartas, de 05.08.1986 e 09.08.1986, minimizaram as críticas e valorizaram a série. A primeira refere-se à obra como “*valioso registro histórico, como una crónica humana de la resistencia cotidiana de un pueblo y como una obra estética que resume la hermosa y trágica historia de un país*”. Já a segunda epístola, também escrita por um chileno, agradece à TVE pela exibição da série porque foi uma oportunidade “*para que millones de españoles tengan la posibilidad de sensibilizarse frente a nuestro drama*”. Ao divulgar estas últimas cartas, fica evidente o interesse da linha editorial do *El País* em contrabalançar as críticas a uma obra financiada pelo Estado ibérico.

Miguel Littín recebeu um prêmio de “Periodismo” em dezembro de 1986, concedido pela Asociación Pro Derechos Humanos, por se tratar de um “*consagrado cineasta chileno, destacado defensor y gran cronista, a través de sus películas, de los derechos y las aspiraciones de su pueblo*”.²⁴²

Ainda como exemplo de receptividade positiva da série, Miguel Littín foi homenageado em um evento organizado pela revista *Araucaria de Chile*.²⁴³ O encontro, uma “*cena ofrecida [...] al cineasta chileno [...] y dentro de los festejos del noveno aniversario de la revista*”, ocorreu em Madri em 1986. Nesse evento Carlos Orellana proferiu um discurso, publicado no periódico. No texto, o editor elogiou a série de documentários, ao referir-se a ela como “*una lección cinematográfica en cuatro partes*”. Deu destaque para o último episódio, ao afirmar que “*el tema de Allende será siempre un punto obligado en la reflexión de los chilenos sobre su país*” e passar pela biografia do líder político “*constituye más que una lección política*”.

²⁴²DE LA CUADRA, Bonifacio. La juez Manuela Carmena, premio nacional Derechos Humanos 1986. *El País*, Madrid, s/p., 06 diciembre 1986.

²⁴³ORELLANA, Carlos; LITTÍN, Miguel. “Araucaria” festeja a Miguel Littín. *Araucaria de Chile*, Ediciones Michay, Madrid, n. 36, p. 199-203, 1986. As próximas citações de Carlos Orellana e Miguel Littín são referentes a esta publicação.

Além disso, Orellana destacou o excerto do discurso de Salvador Allende (em imagem de arquivo) no qual o presidente ressaltara a questão da “*violencia revolucionaria*”, o que levou o editor da revista a reconhecer publicamente a validade das ações do FPMR (p. 200-201). Quando o evento ocorreu, o grupo já havia fracassado no intento de assassinar Augusto Pinochet numa emboscada, a pior das “*grandes decepciones*” do ano, segundo Orellana.²⁴⁴

No discurso de Miguel Littín, afirmou que os homenageados eram “*hombres y mujeres que diseminados por el mundo no han dejado ni un solo día de pronunciar el nombre de la patria*” (p. 201). Reafirmando o diálogo com as artes, elogiou músicos, poetas, atores, diretores de cinema e teatro e pintores que se engajaram na oposição ao regime chileno. Após fazer referência a sua trajetória pessoal, o cineasta agradece também aos espanhóis, mencionando a presença de Pablo Blanco, Fidel Collados, Fernando Quejido (TVE) e Carmen Frías (montadora) que ajudaram a realizar a série de documentários, além de mencionar Federico García Lorca, Miguel Hernández, Rafael Alberti e Antonio Machado como referências culturais e a solidariedade espanhola (p. 201-202).

Ao finalizar, buscou ditar as pautas da militância política: “*Ahora, más que nunca, debemos luchar por mantener la unidad [...] Ahora más que nunca es necesario sostener nuestro compromiso de ser [...] Deber es redoblar el esfuerzo, [...] deber es no ceder, mantener en alto los principios de compromiso [...]*” (p. 203). Uma vez mais, exortou a “unidade” da resistência, evitando abrir um debate sobre as divergências no seio do movimento.²⁴⁵

As reticências aumentaram após o ataque frustrado a Augusto Pinochet, promovido pelo FPMR em setembro de 1986. A esse ato, seguiu-se, como represália, uma violenta repressão militar no Chile, incluindo: prisão, tortura e desaparecimento de membros do grupo armado; a expulsão do país de padres da Teologia da Libertação; o assassinato do editor de *Análisis* José Carrasco Tapía, revista que havia publicado uma

²⁴⁴No entanto Carlos Orellana era crítico tanto em relação à via armada quanto à saída pactuada para o fim da ditadura (SILVA, 2009, p. 137). O destaque ao discurso de Salvador Allende sobre a “*violencia revolucionaria*”, a nosso ver, foi para não expor as divergências com o diretor da revista, Volodia Teitelboim, defensor da opção armada. No entanto, com relação ao fracasso da emboscada a Augusto Pinochet, expôs sua relutância em relação à via armada.

²⁴⁵Quando esteve no México em agosto de 1985, Miguel Littín afirmou aos chilenos exilados no país que: “*Todos los fondos que [reciba] el film, serán destinados a la insurgencia chilena y llevará como título, Acta General de Chile*”, porém o dado não foi verificado na documentação consultada. APARICIO, Roberto. Con tácticas guerrilleras, Miguel filmó frente a las metralletas de Pinochet. **El Sol de México**, México, D.F., p. 01, 29 agosto 1985.

entrevista de Miguel Littín enquanto esteve clandestino no Chile; a proibição das revistas de oposição; e a queima das 15.000 edições do livro de García Márquez *La aventura clandestina de Miguel Littín en Chile* em Valparaíso.²⁴⁶ No entanto, a emboscada ao ditador aumentou o interesse internacional em relação à série de documentários.

Carlos Orellana acompanhou a trajetória de Miguel Littín no exílio.²⁴⁷ De acordo com o autor (2011), a exibição da série de documentários no Festival de Veneza em 1986 não atraiu a atenção do público: “*Ni críticos ni espectadores mostraron mucho entusiasmo cuando fue proyectada*”. A situação inverteu-se após o atentado a Pinochet, e “*el interés por la película se disparó de inmediato*” (p. 68).

Ainda segundo Orellana, o diretor chileno foi diretor da ING, produtora cubana com aportes financeiros de Gabriel García Márquez e sede em Madri. A empresa tinha como missão produzir um conjunto de adaptações cinematográficas de escritos do colombiano, algo que se concretizou em 1988. No entanto, paralelamente, a ING financiou também a “aventura clandestina” de seu diretor, o que gerou problemas nas contas da empresa devido aos gastos excessivos com o projeto. O relato que citaremos é longo, porém oferece informações importantes para a análise da trajetória do cineasta chileno:

Poco después de la presentación de su film, Littín, que ocupaba la dirección de ING, fue expulsado de ella y en su reemplazo llegó Max Marambio, hombre de la entera confianza del gobierno cubano y, sobre todo, unido por una estrecha amistad a García Márquez. Fue también el fin de la relación de éste con el cineasta chileno, quien a partir de entonces dejó de tener por parte de las autoridades de la isla el reconocimiento y protección de que había gozado hasta antes de su ruptura con Marambio. Las acusaciones contra él apuntaban a un uso indebido de los dineros de la productora, aprovechados al parecer más allá de lo aconsejable en la producción propia (ORELLANA, 2011, p. 68).

O excerto evidencia o embate entre dois chilenos de confiança do governo

²⁴⁶O *El Mercurio* divulgou pequena nota afirmando que foram 14.846 exemplares do livro do colombiano. Cf. Denuncian quema de libros en Valparaíso [1986]. *El Mercurio*, Santiago de Chile, s/p., 25 enero 1987.

²⁴⁷Vale destacar que Carlos Orellana relatou os contatos entre Miguel Littín, a jornalista Pilar Ternera e a especialista em cinema Jacqueline Mouesca com o objetivo de elaborar um livro sobre a carreira do cineasta chileno. Nesse sentido, afirmou: “*Tras dos o tres reuniones, el proyecto abortó. Jacqueline entendió rápidamente que el cineasta quería una obra hecha a su medida, lo que puede ser explicable, pero no necesariamente interesante para quien había ya empezado a cultivar un tratamiento del tema cinematográfico basado en la investigación y en el ejercicio de una visión crítica independiente. Se apartó de la idea, pero aquello le sirvió para emprender una obra propia; así nació, tras una laboriosa elaboración, su primer libro, Plano secuencia de la memoria de Chile. 25 años de cine chileno (1960-1985)*” (2011, p. 71).

cubano, Max Marambio e Miguel Littín, ambos disputando espaço frente aos círculos políticos castristas. O primeiro foi membro do Grupo de Amigos Personales (GAP), grupo militar responsável pela segurança de Salvador Allende, construiu em Cuba uma carreira militar e empresarial até chegar à direção da ING.²⁴⁸ As acusações contra Miguel Littín e o esfriamento das relações com Gabriel García Márquez enfraqueceram politicamente o cineasta que procurou reforçar os vínculos com a Espanha para dar continuidade a seus projetos fílmicos.

No entanto, as tensões na ING não afastaram o cineasta dos círculos intelectuais cubanos, pois continuou membro da FNCL, do C-CAL e do Consejo Superior da Escuela Internacional de San Antonio de los Baños.²⁴⁹ Entre 1987 e 1988, o cineasta escreve dois textos sobre o cinema latino-americano, contribuindo para o processo de “cristalização da memória oficial” em torno do NCL.²⁵⁰

O primeiro texto de Miguel Littín a que nos referimos foi um seminário proferido durante o IX FINCL de La Habana em 1987.²⁵¹ O evento comemorava os 20 anos do Festival de Viña del Mar, de 1967 (VILLAÇA, 2010, p. 333). Segundo matéria publicada em *El País* na Espanha, Chile contou com a maior delegação no festival “*sino la mejor representación extranjera en el festival*”, com “*casi 40 jóvenes cineastas*” chilenos entre exilados (como Miguel Littín, Patricio Guzmán) e os do “interior” do país (Pablo Perelman e Juan Carlos Bustamante entre eles).²⁵² Trata-se portanto, de um festival que reuniu muitos cineastas chilenos residentes no Chile e no exterior, consolidando o processo de aproximação entre eles. O ponto alto desse “reencontro” foi o Festival de Viña del Mar em 1990.

²⁴⁸Na ING, Max Marambio emprega Miria Contreras como secretária da instituição e consegue levar a acabo o projeto de produzir as seis adaptações cinematográficas em 1988, com a co-produção da TVE e da FNCL: *Fábula de la bella palomera* (Ruy Guerra, Brasil), *Milagro en Roma* (Lisandro Duque, Colômbia), *Cartas del parque* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba), *Un domingo feliz* (Olegario Barrera, Venezuela), *El verano feliz de la señora Forbes* (Jaime H. Hermisillo, México), e *Yo soy el que tú buscas* (Jaime Chavarri, Espanha). Segundo Carlos Orellana (2011), “*Ninguna de estas cintas logró el eco o éxito que se esperaba*. (p. 68). O projeto para estes filmes data, ao menos, de 1979, na carta do argentino Alejandro Sadernan a Alfredo Guevara (2008) em 03.03.1979: “*La idea inicial es llevar al cine, en seis medimetros de aproximadamente media hora cada uno, seis cuentos de autores latinoamericanos [...] de los ‘boom’*. [...] *En principio, yo dirigiría uno o dos de los cuentos*” (p. 363). O projeto não foi levado adiante nesta oportunidade.

²⁴⁹Ignacio del Valle (2014) afirma que o C-CAL reuniu-se entre 1979 e 1990, durante os festivais de cinema ocorridos em Havana (p. 76).

²⁵⁰Em 1982, Miguel Littín havia proferido outro discurso celebrativo da cultura latino-americana: “*Lo desmesurado, el espacio real de nuestros sueños*”, que analisamos anteriormente.

²⁵¹LITTÍN, Miguel. Viña del Mar, 1967. Alfredo Guevara, Aldo Francia: el Nuevo Cine de América Latina [1987]. Publicado em: **El Nuevo Cine Latinoamericano en el mundo de hoy**. México, D.F.: UNAM, 1988, p. 27-40. As citações seguintes referem-se a este texto.

²⁵²FENÁNDEZ-SANTOS, Ángel. Festival de La Habana. Renace con fuerza la producción cinematográfica en el interior de Chile. **El País**, Madrid, s/p., 17 diciembre 1987.

O seminário de Miguel Littín, intitulado “*Viña del Mar, 1967. Alfredo Guevara, Aldo Francia: el Nuevo Cine de América Latina*”, fez uma releitura da trajetória cinematográfica dos cineastas presentes no Festival de Cine de Viña de Mar em 1967, evento que intensificara os contatos entre cineastas da América Latina e contribuía para o projeto de criação do NCL. No texto há analogias relacionando o engajamento político com a natureza. Segundo Littín, os anos sessenta foi um período em que “*las grandes masas [...] encontraban su eco natural en una generación de artistas*” (p. 27-28). Fala também de “*una voz subterránea y mineral [que] recorría el continente removiendo sus entrañas*”, de “*un nuevo volcán cambiando de raíz la visión de los hombres y de las cosas*”, de “*ríos de la historia*”, de ações “*fundiendo a fuego [...] el arte y la política*”, ou seja, há certa organicidade entre as ações culturais e a natureza, como se o engajamento político nas artes fosse algo “natural” do ser humano (p. 28, 33, 38).²⁵³

O discurso de Miguel Littín apresenta uma visão homogênea do grupo de cineastas: “*Nuestro cine ha sido como los dedos extendidos de una mano que se ha abierto para participar pluralmente junto a otras tendencias en a tarea del recate cultural*”, mas, diante das ameaças, “*esta mano se ha cerrado como un puño*” e “*se cerrará como un puño cuantas veces sea necesario*” (p. 38). A analogia com a mão reforça a ideia de unidade.

Evidentemente, os conflitos foram deixados de lado no discurso. Ao mencionar a eleição do “comandante” Che como “*presidente honorario*” em “*gran asamblea*” no Festival de Viña del Mar em 1969 (p. 35), Miguel Littín não mencionou o fato de que um grupo de chilenos, dentre eles Raúl Ruiz, contestou a votação e criticou o excesso de retórica política em detrimento das discussões sobre cinema (DEL VALLE DÁVILA, 2014, p. 71-72).

O texto de 1987 também ignorou os nomes de Fernando Solanas e Octavio Getino, do coletivo argentino Cine Liberación, que tinham se destacado nos debates políticos e estéticos dos anos 1960. O título do principal documentário do grupo, *La hora de los hornos* (1968), foi colocado por Miguel Littín numa lista de filmes de maneira sem atribuir as respectivas autorias. Como o cubano Santiago Álvarez foi diretor de um curta metragem de 1966 com o mesmo título, provavelmente Littín

²⁵³Ignacio del Valle (2014) adverte que no evento de 1967 nem todos eram reconhecidamente revolucionários, como reconheceu Alfredo Guevara à época, e que o radicalismo político intensificou-se nos anos seguintes (p. 66-70). Da mesma forma, o pesquisador invalida a afirmação de Miguel Littín no mesmo texto de que em 1967 “*Era la primera vez*” que cineastas latino-americanos se reuniam, pois houveram diversos esforços para tal empreitada desde o final da década de 1950 (p. 65).

excluiu os nomes para provocar ambiguidade. Lembramos que Fernando Solanas e o chileno entraram em discussão no evento de Montreal em 1974 por divergências políticas.

O texto de Miguel Littín contribuiu para a mitificação do NCL nos anos 1980. No período, Cuba passava por uma crise política e financeira que prejudicou a imagem da Revolução no exterior. No entanto, como mostra Mariana Villaça (2010), o ICAIC beneficiou-se com a periodicidade dos festivais de cinema em Havana e com a criação do FNCL e da Escuela de San Antonio de los Baños em meados da década; esses eventos representavam uma “dupla boia de salvação” para os dois grupos de cineastas: os cubanos que não contavam com recursos do Estado para realizar filmes e os latino-americanos, que dependiam da instituição para filmar (p. 332).

Assim sendo, era importante que os diretores identificados com o NCL mantivessem a visibilidade do movimento já que vozes dissonantes questionavam sua validade. Em 1981, Fernando Birri afirmou que o movimento passava por uma “*crisis de cansancio o un momento, por lo menos de reiteración*”; tal afirmação contrastava com a autocelebração do grupo feita por Gabriel García Márquez, Alfredo Guevara e Octavio Getino, além do próprio Miguel Littín (DEL VALLE DÁVILA, 2014, p. 65, 79-82).

Em 1988, o tema da crise do cinema em seus três aspectos principais, produção, distribuição e exibição, passou a ser objeto de preocupação mais explícita. Miguel Littín publica o texto *El cine latinoamericano y su público*,²⁵⁴ onde denunciou o inimigo, ou seja, o “*imperialismo cinematográfico*” dos Estados Unidos, que impedia o acesso dos cineastas latino-americanos “*a su mercado natural, esto es, su público*” (p. 41). Segundo o autor, essa forma de “dominação” tinha o apoio da maioria dos países que “*han entregado*” o público “*al saqueo económico y a la influencia cultural del Imperio*” (p. 41). De acordo com o cineasta, a crítica de cinema legitimava a “dominação estrangeira” exercida sobre o cinema latino-americano.

De acordo com o texto, a “missão” dos latino-americanos seria a “unidade” de forças para alcançar “seu” público. Expressa-se a oposição maniqueísta, própria dos discursos sobre identidade nacional ou regional, entre “nós” e “eles”: de um lado estão “*nuestras pantallas*”, “*nuestras cinematografías*”, “*nuestros pueblos*”, “*nuestros*

²⁵⁴**Cine Cubano**, La Habana, n. 121, p. 48-52, 1988. Também publicado em: **El Nuevo Cine Latinoamericano en el mundo de hoy**. México, D.F.: UNAM, 1988, p. 41-46. As citações seguintes referem-se a esta última versão.

países”, “*nuestras diversas y sin embargo única cultura*”, “*nuestras condiciones de subdesarrollo*”; por outro, estão os “*modelos ajenos*”, “*el cine [que] se hace y se habla en inglés*”, “*enclaves coloniales*” que “*imponen arbitrariamente qué es lo que tiene que exhibir*”. E reafirma uma grande aliança para superar os problemas: “*Es necesario crear un amplio frente de lucha por la recuperación de nuestras pantallas*” (p. 43).

Se para o autor os cinemas europeus não significam modelos estéticos “autênticos” para a América Latina, eles serviam de parâmetros institucionais na busca de soluções. Miguel Littín mencionou algumas medidas colocadas em prática na França, RFA, Espanha e Itália que são exemplares: legislação pertinente, outorga de créditos, trabalho conjunto com a televisão, cotas de exibição. No caso dos países socialistas, intervenção do Estado e Institutos Oficiais. Algumas dessas medidas foram adotadas na Argentina, Venezuela e Colômbia segundo o autor.

Em suma, propôs as seguintes medidas para superar a crise: reforçar o Mercado Común del NCL, intercâmbios com países socialistas, vínculos entre distribuidoras e produtoras, bem como as co-produções com as “*cinematografías más democráticas y progresistas de los países desarrollados*” e do Terceiro Mundo (p. 44). Tais propostas demonstram uma leitura mais “pragmática” da realidade: “*No podemos acudir al fácil esquema que el problema del cine revolucionario solo lo resolverá la revolución*” (p. 45); ou seja, reconhece que a revolução não está mais “na esquina”, como se poderia pensar nos anos 1960/1970. Cabe frisar que essas reflexões do diretor foram feitas durante o processo de filmagem sobre a biografia de Augusto Sandino, conforme veremos a seguir.

Miguel Littín levou adiante esse projeto buscando apoio da TVE. O ciclo de co-produções com Cuba encerrou-se para o chileno.

5.2 O projeto “internacionalista” de *Sandino* e o fim do exílio de Miguel Littín

As relações entre chilenos e espanhóis prosseguiram na década de 1980. A reafirmação do vínculo por parte do governo ibérico de Felipe González foi a organização de um evento de grande magnitude, ou seja, a exposição *Chile vive*, relatada por Carlos Orellana:

En el Círculo de Bellas Artes, uno de los centros privilegiados del

Madrid artístico, durante un mes, a partir de mediados de enero de 1987, se ofreció un extenso panorama de nuestra cultura. De Chile llegó una numerosa delegación de poetas y escritores, gente de teatro, cineastas, músicos, pintores, escultores, bailarines, y con ellos una gran muestra de cuadros, de fotografías, libros, videos y películas, y la posibilidad de asistir a conciertos de música y canto, representaciones teatrales, debates sobre temas políticos y culturales (ORELLANA, 2011, p. 92-93)

Assim como o Festival de Havana de 1987, a exposição *Chile Vive* significou um passo a mais na reaproximação entre os exilados e os chilenos que permaneceram no país. Da mesma forma que o evento abrigou artistas e intelectuais para exporem suas obras na Espanha, o governo espanhol, valendo-se da TVE, ofereceu espaço a alguns diretores e financiou suas películas. Esse foi o caso de Miguel Littín com *Acta general de Chile* em 1986, e o documentário *En nombre de Dios*, de Patricio Guzmán, no ano seguinte. Segundo o jornal *El País*, foram “*dos audaces iniciativas de producción española. Ambos [los directores] llegaron desde fuera a buscar dentro de Chile los rasgos de su catástrofe y la permanencia de la voz de sus gentes por debajo de las botas de los militares que hoy la amordazan*”.²⁵⁵

Como se pode notar, a TVE apoiou o luta pela redemocratização no Chile ao financiar dois projetos que visavam denunciar abertamente o regime pinochetista. Entre 1986 e 1989, a cineasta espanhola Pilar Miró esteve à frente da Corporación de Radio y Televisión Española (RTVE) e facilitou os contatos com cineastas latino-americanos.²⁵⁶

Com dificuldades em encontrar financiamento em Cuba, devido à crise econômica no país (VILLAÇA, 2010, p. 333) e também pelo esfriamento das relações com os cubanos, Miguel Littín recorreu a co-produções internacionais e encontrou novo respaldo na Espanha.

Em julho de 1987, uma delegação espanhola da TVE foi ao México para assinar

²⁵⁵FENÁNDEZ-SANTOS, Ángel. Festival de La Habana. Renace con fuerza la producción cinematográfica en el interior de Chile. *El País*, Madrid, s/p., 17 diciembre 1987.

²⁵⁶Após a saída do cargo como foi Directora Nacional de Cinematografía do Ministerio de Cultura na Espanha em 1985, Pilar Miró volta aos círculos de poder no país ibérico. Entre outubro de 1986 e dezembro de 1988, foi diretora da RTVE até ser pressionada a sair do cargo por denúncias de corrupção por parte do setor do PSOE liderados por Alfonso Guerra, vice-presidente espanhol. Na gestão de Miró, a TVE fez parcerias com Cuba para produzir alguns filmes, como foi o caso de *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (Fernando Birri, Cuba, Itália, Espanha, 1988) e os seis longas-metragens da ING que adaptaram escritos de Gabriel García Márquez, “série” chamada de *Amores difíciles* (1988). A TVE também co-produziu filmes dirigidos por latino-americanos, como *La furia de un Dios (Lo del Cesar)* (Felipe Cazals, México, Espanha, 1988) e *El espectro de la guerra* (Ramiro Lacayo, Nicaragua, Espanha, 1988). Cf. FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel. TVE presenta en el festival de La Habana un plan de coproducciones con Latinoamérica. *El País*, Madrid, s/p., 17 diciembre 1988. Após absolvição das acusações em 1992, Miró desvinculou-se do PSOE e prosseguiu com a carreira cinematográfica.

um convênio, no qual estariam acertadas as produções conjuntas de duas séries para televisão, incluindo uma versão cinematográfica para cada uma delas, dirigidas pelo chileno. A primeira série narraria a vida do ícone latino-americanista Augusto Sandino, uma co-produção entre Espanha, Itália, Inglaterra, Nicarágua e México, e o roteiro ficaria a cargo de Littín e de Tomás Pérez Turrent, dupla que havia trabalhado em *Alsino y el cóndor*. O segundo projeto, abortado, seria a adaptação cinematográfica de *Cerimonia del Alba*, do escritor mexicano Carlos Fuentes, responsável pelo roteiro ao lado de Pérez Turrent.²⁵⁷ O projeto de *Sandino* já estava aprovado desde janeiro de 1987.²⁵⁸

As filmagens previstas para fevereiro de 1988 não ocorreram devido a contratempos na escolha dos atores. Em julho de 1987, Miguel Littín “*seleccionó a [Dustin] Hoffman*” como o intérprete de Sandino; a justificativa era que “*además de ser excelente actor tiene proyección internacional, lo cual servirá para que la película se exhiba en la mayor parte del mundo*”,²⁵⁹ ou seja, o cineasta tinha intenção de contribuir para a crítica ao cinema comercial “alienante”. No entanto, a participação do estadunidense não se viabilizou. As negociações foram até fevereiro de 1989.²⁶⁰ O chileno então selecionou o ator português Joaquim de Almeida, porém fez mistério para revelar o escolhido.²⁶¹ Tomás Pérez Turrent afirma que, além de Hoffman e Al Pacino, nomes como Edward James Olmos, Andy García, Richard Gere, Martin Sheen, Sting, e Francisco Rabal também foram cogitados para o elenco.²⁶²

²⁵⁷ONTIVEROS A., Jorge. En octubre la cinta sobre A. Sandino y L. Cárdenas. **Ovaciones**, México D.F., s/p., 04 junio 1987; México firma convenio de coproducción con España para la cinta “Sandino”. **El Heraldo**, México D.F., s/p., 22 julio 1987; RAMOS VILLASEÑOR, Eleazar. Dustin Hoffman personificará a Augusto Sandino en una película mexicano-española. **El Nacional**, México D.F., s/p., 22 julio 1987; VELEZ, María Luisa. Dustin Hoffman protagonizará a Augusto Sandino, en un filme. **Novedades**, México D.F., s/p., 22 julio 1987; GARCÍA SEGURA, José. Coproducción para filmar la vida de Augusto César Sandino. **El Día**, México D.F., s/p., 22 julio 1987. Em 1991, Carlos Fuentes, ao comentar os projetos teatrais para adaptar *Ceremonias del alba*, diz que “*estoy en conversaciones con Miguel Littín, quien podría dirigir la versión española que, si Dios quiere, se estrenará aquí*” em Sevilla. DEMICHELI, Tulio H. Carlos Fuentes: “Para el novelista, el teatro es la tentación de dar cuerpo a la palabra”. **ABC**, Sevilla, p. 109, 03 marzo 1991.

²⁵⁸Miguel Littín rueda “Sandino”, biografía del líder revolucionario nicaraguense. **El País**, Madrid, s/p., 14 junio 1989.

²⁵⁹RAMOS VILLASEÑOR, Eleazar. Dustin Hoffman personificará a Augusto Sandino en una película mexicano-española. **El Nacional**, México D.F., s/p., 22 julio 1987.

²⁶⁰GALEANA, Edgar. Littín vendrá a contratar a los actores mexicanos para “Sandino”. **Ovaciones**, México D.F., s/p., 10 febrero 1989.

²⁶¹De acordo com um jornal, “*Littín se negó a revelar el nombre y la nacionalidad del intérprete del héroe nicaragüense, aduciendo que era una promesa que se había hecho a sí mismo pues no quiere que la fama del actor interfiera en la imagen de Sandino. ‘Hasta el día de la filmación se sabrá quién es. Desde luego es latino’*”. PACHECO, Arturo. El 2 de mayo se inicia en Nicaragua el rodaje de “Sandino”, de Miguel Littín. **El Heraldo**, México D.F., s/p., 22 abril 1989.

²⁶²Miguel Littín llega a Santiago el sábado. **El Mercurio**, Santiago de Chile, p. C15, 06 septiembre 1988;

Com ares de superprodução, o projeto inicial de *Sandino* mostraria as peregrinações do líder político pela América Central e México e incluiria como personagens os presidentes Lázaro Cárdenas (1934-1940), mexicano, e o nicaraguense liberal José María Moncada (1929-1933). Pelo projeto fílmico esboçado, o chileno destacava o caráter “internacionalista” e anti-imperialista do projeto. Miguel Littín pesquisou cerca de 1.500 itens entre livros e documentos pessoais e oficiais. Tomás Pérez Turrent participou inicialmente na elaboração do roteiro com Miguel Littín, e este prosseguiu com os italianos Giovanna Koch e Leo Benvenuti, o estadunidense John Briley e o nicaraguense Ramiro Lacayo.²⁶³

Entre setembro de 1987 e fevereiro de 1989, o projeto não avançou.²⁶⁴ No período, seguiram os contatos à busca de uma “estrela” para interpretar Sandino, a preparação do roteiro com ampla base documental e a mencionada participação no festival de cinema de Havana em dezembro de 1987. Um fato em especial contribuiu para a postergação das gravações. Em setembro de 1988, a ditadura militar chilena pôe fim à restrição de entrada e saída de cidadãos no país, encerrando oficialmente o exílio dos chilenos, em meio às preparações para o plebiscito que ocorreram em outubro do mesmo ano.²⁶⁵ O diretor chileno interrompeu os trabalhos na Espanha e fez uma viagem ao país.

O retorno de Miguel Littín foi tema de ampla cobertura da imprensa no Chile. A notícia do fim do exílio o surpreendeu em Madrid, onde anunciou o retorno ao país de origem por um tempo para ajudar na campanha do No, afirmando: “*Veo el ‘no’, un ‘no’ tan grande como la Cordillera de los Andes*”.²⁶⁶ Em sua passagem pelo Chile, entre

PÉREZ TURRENT, Tomás. “Sandino”. Historia de un film. **El Universal**, México D.F., s/p., 03 enero 1991.

²⁶³ Sale caravana cinematográfica de México a Nicaragua, filmarán Sandino. **El Día**, México D.F., s/p., 23 abril 1989.

²⁶⁴ No levantamento de fontes, encontramos uma lacuna no recorte temporal referenciado. Cf. Ambicioso filme sobre Sandino, para la televisión española. **Novedades**, México D.F., s/p., 13 septiembre 1987; GALEANA, Edgar. Littin vendrá a contratar a los actores mexicanos para “Sandino”. **Ovaciones**, México D.F., s/p., 10 febrero 1989.

²⁶⁵ O fim do exílio foi anunciado por Augusto Pinochet em 01 de setembro de 1988, quando afirmou que os 430 exilados expressamente proibidos de retornar ao país podiam fazê-lo: “*En la noche del miércoles [01.09.1988], el general Pinochet intervino por televisión con un mensaje insólito. Vestido de terno azul y corbata roja, se dirigió a los ‘compatriotas y opositores’ y en un tono inusualmente moderado hizo un llamamiento a estos últimos para integrarse en la institucionalidad, ‘que se enriquecerá en la discrepancia y en legítimo pluralismo’*”. DÉLANO, Manuel. Pinochet anuncia el fin del exilio. **El País**, Madrid, s/p., 02 septiembre 1988. O plebiscito que ocorreu em 08 de outubro definiu se Pinochet permaneceria no poder político até 1997, seguindo os preceitos da Constituição de 1980. O “No” venceu com 55,5% dos votos, contra 44,01% do “Sí”.

²⁶⁶ Miguel Littín llega a Santiago el sábado. **El Mercurio**, Santiago de Chile, p. C15, 06 septiembre 1988. A citação foi reproduzida de: Director Miguel Littin confirmó su retorno. **Últimas noticias**, Santiago de Chile, p. 34, 08 septiembre 1988.

setembro e outubro de 1988, deu entrevistas e divulgou as filmagens sobre a biografia do líder nicaraguense. Nessa oportunidade, expressou reticências em relação à “bondade” do ditador em terminar com o exílio: “*como sabemos que es una medida electoral y transitoria, tenemos que luchar para que se convierta en una medida legal*”.²⁶⁷ A presença do cineasta contribuiu para fortalecer o movimento de oposição contra a ditadura que via no plebiscito uma real oportunidade de término do regime. Ainda durante essa estadia no Chile, o diretor foi homenageado por profissionais ligados ao audiovisual chileno.²⁶⁸

De volta ao exterior, Miguel Littín retoma a produção de *Sandino*. Conforme as negociações com os atores norte-americanos foram se arrastando, a imprensa mexicana expressou reticências em relação à concretização do filme. A incerteza ocorreu devido à renúncia de Pilar Miró da RTVE na Espanha em dezembro de 1988 e, “*Por ello, los proyectos acordados por ella quedaron pendientes y no se sabe si se realizarán*”, de acordo com um jornal.²⁶⁹ A expectativa no México era de que a película representasse o país nos festivais internacionais, tal como ocorrera com *Actas de Marusia* em 1976.

Na tentativa de responder às inquietações, o diretor vai novamente ao México em abril de 1989 para assinar um acordo de produção na Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica e levar uma equipe técnica e atores mexicanos para a Nicarágua, uma vez que as equipes espanholas tinham sido dispensadas. O cineasta teve que acalmar os mexicanos, que temiam fazer gravações em meio a conflitos armados no país centro-americano.²⁷⁰

²⁶⁷ Con toda la familia llegó ayer M. Littin. **El Mercurio**, Santiago de Chile, s/p., 11 septiembre 1988. A chegada ao país em 10.09.1988 também foi noticiada em: Miguel Littin: “He vuelto para luchar por el triunfo del No”. **La Epoca**, Santiago de Chile, s/p., 11 septiembre 1988; BRODSKY, Roberto. Littin en Chile. “Hay que liberar las pantallas”. **Hoy**, Santiago de Chile, p. 36-37, 19 a 25 septiembre 1988.

²⁶⁸ Littin se reunió con profesionales del cine. **El Mercurio**, Santiago de Chile, p. C14, 15 septiembre 1988; Dieron bienvenida a Miguel Littín. **Últimas noticias**, Santiago de Chile, p. 33, 15 septiembre 1988; Miguel Littin, en su primera reunión con artistas: “Un no tan grande como la cordillera”. **Fortín Mapocho**, Santiago de Chile, s/p., 16 septiembre 1988.

²⁶⁹ En el aire la realización de la película Sandino; no hay fecha. **Excelsior**, Mexico D.F., s/p., 30 marzo 1989. As dúvidas também foram o tema em: BECERRIL, Tricio. Podría cancelarse el proyecto de “Sandino”. **El Sol de México**, México D.F., s/p., 01 abril 1989.

²⁷⁰ De acordo com a matéria, “*Al preguntarle por la seguridad que tendrán los actores y los equipos, Littin aseguró que nadie corre riesgos y que son falsas las versiones de que la zona es un área conflictiva. ‘Hay problemas, es cierto, pero no son de estarse matando a diario en cada esquina, más bien son a nivel político’*”. PACHECO, Arturo. El 2 de mayo se inicia en Nicaragua el rodaje de “Sandino”, de Miguel Littin. **El Herald**, México D.F., s/p., 22 abril 1989. Os temores dos mexicanos continuaram na Nicarágua, onde houve “*rumores en el sentido de que seis actores mexicanos han tenido ligeros problemas durante la filmación de ‘Sandino, General de Hombres’*”. Cf. En problemas varios actores nacionales que participan en Sandino, General de Hombres. **Excelsior**, México D.F., s/p., 30 mayo 1989. Dez anos depois, o diretor (apud SPOTORNO, 1999) reconheceu que as filmagens ocorreram em meio a territórios de conflito entre o governo sandinista e os “contras”,

Nicarágua encontrava-se em crise no final dos anos 1980, enfrentando grupos contrarrevolucionários armados, chamados “*contras*”, apoiados pelos EUA; a falta de recursos por parte da URSS em crise e a pressão do mercado e de setores conservadores que forçaram o governo da Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) se alinhar com o neoliberalismo (ZIMMERMANN, 2006, p. 143-152). As dificuldades econômicas atrapalharam o projeto de Miguel Littín, razão pela qual denunciou um “boicote” ao seu projeto, com a seguinte argumentação:

*Hemos superado los boicots que tienen que ver con la mano negra de la política contra Nicaragua. Hay quienes no ven con buenos ojos que España, México y Nicaragua se unan a través de una película, en donde se habla del primer Vietnam de este siglo, de cuando los marines fueron derrotados por el ejército sandinista. Yo espero que siempre sean derrotados.*²⁷¹

Durante o turbulento processo de filmagem em 1989, ocorreram denúncias de nepotismo e favorecimento ilícito contra o chileno, feitas pela revista espanhola *Tribuna de Actualidad*. Vale lembrar que os círculos políticos cubanos fizeram acusação semelhante ao chileno, expulso da direção da ING anos antes. Os jornais espanhóis enfatizaram a proximidade do diretor com as altas esferas do poder político na Espanha e na Nicarágua:

*Mientras las expulsiones y las demisiones han descabezado prácticamente de profesionales españoles lo que es una producción mayoritaria de TVE, la mujer de Littín controla el dinero y sus hijos, Miguel y Cristina, y el novio de ésta, han sido contratados a pesar de su inexperiencia y viven en un hotel de lujo de Managua. [...] Los miembros del equipo técnico español oyeron comentar a Littín: “El proyecto ‘Sandino’ no se va a parar porque mi amigo Sergio Ramírez ha hecho una llamada a Alfonso Guerra para que se haga”.*²⁷²

A reportagem apresentou indícios de que equipes técnicas espanholas foram demitidas, denunciando a limitação administrativa do chileno por deixar os negócios nas mãos da própria família, ao invés de “valorizar” a presença espanhola na produção, uma vez que o país arcou com a maior parte do financiamento. A imagem pública que se

grupos armados de direita visando a desestabilização política. No relato, afirma: “A veces, al trasladarnos de un lado para otro para seguir la filmación, pasábamos junto a jeeps volados y camiones volcados, alcanzados pocos minutos atrás, aún humeantes. Los campos estaban minados” (p. 79).

²⁷¹ MARTÍNEZ RENTERÍA, Carlos. La lucha por filmar “Sandino”. Entrevista con Miguel Littín. **El Universal**, México D.F., s/p., 24 abril 1987.

²⁷² Graves irregularidades en los 1.500 millones que Pilar Miró concedió a Miguel Littín para rodar “Sandino”. **ABC**, Madrid, p. 15, 10 junio 1989. Sergio Ramírez foi vice-presidente da Nicarágua entre 1986 e 1990, e Alfonso Guerra, vice-presidente da Espanha de 1982 a 1991 e opositor de Pilar Miró, demitida da direção da RTVE em dezembro de 1988.

difundia do projeto de Miguel Littín era de uma “herança maldita” de Pilar Miró.

O chileno, por sua vez, defendeu-se das acusações em 1989 respondendo que não houve “*ningún tipo de retención de los sueldos*”.²⁷³ Qualificou as acusações de “fantasiosas” e “*especulaciones ridículas*” pois os gastos foram “suficientemente justificados” e, finalizando, nega a proximidade com as autoridades políticas.²⁷⁴ Apesar de negar os círculos de influência, o fato de conseguir filmar uma superprodução com elenco internacional numa época de crises econômicas e políticas evidencia a condição privilegiada do diretor.²⁷⁵

No entanto, criou-se um mal estar entre Miguel Littín e os espanhóis. Duas atrizes espanholas, Ángela Molina e Victoria Abril, ausentaram-se na conferência de imprensa convocada em Madri pelo chileno para dar uma resposta enérgica às acusações dos jornais espanhóis. Molina alegou estar “*indispuesta*”, e a segunda enviou um representante em seu lugar. O jornal *El País* publicou uma matéria sobre o assunto, onde lemos: “*En la oficina de la responsable de promoción de la serie, Charo Emina, desmintieron que las actrices no quieran respaldar la serie de Littín*”, ou seja, havia uma percepção do desgaste nas relações entre Miguel Littín e os círculos espanhóis.²⁷⁶

O “projeto internacionalista” concretizou-se, enfim. As filmagens ocorreram entre maio e agosto de 1989, percorrendo os principais lugares da Nicarágua pelos quais Sandino viveu, como Niquinohomo (povoado de nascimento), Granada e Manágua, além de Nova York (EUA), Yucatán e Veracruz (México). Atores profissionais nicaraguenses, mexicanos, cubanos, estadunidenses, portugueses, italianos e espanhóis, além de populares da Nicarágua, compuseram o quadro humano em cena. Tal estratégia evidencia outra continuidade na filmografia de Miguel Littín, ao misturar atores profissionais e não-atores no mesmo elenco.

Além da TVE, que aportou com a maior parte dos 8 milhões de dólares de custo da película e série, a produção também ficou a cargo de Miguel Littín Producciones

²⁷³“Sandino”, de Miguel Littín, una millonaria serie que coproduce TVE, resuelta en familia. **ABC**, Sevilla, p. 89, 14 junio 1989.

²⁷⁴Littín refuta acusaciones “fantasiosas”: “no he gastado dinero de más en ‘Sandino’”. **El Sol de México**, México D.F., s/p., 14 junio 1989.

²⁷⁵Em suas memórias (apud SPOTORNO, 1999), o diretor afirma que, após a saída de Pilar Miró da RTVE, seguiu com o projeto de *Sandino* “*con el apoyo de Antonio Pozueco, director de producciones externas [...] al igual que Manuel Pérez Estremeza*” (p. 79). Sobre as polêmicas ocorridas durante as gravações, diz que “*filmaba de día y me defendía de noche*” e que “*Los sectores más reaccionarios intentaron acusar al proyecto de cualquier cantidad de cosas e incluso llevaron la discusión hasta el Congreso de los Diputados*”, onde foi defendido pelo “Director de TV española” (p. 79-80).

²⁷⁶FERNÁNDEZ RUBIO, Andrés. Ángela Molina y Victoria Abril no acudieron a la presentación de la serie de TVE “Sandino”. **El País**, Madrid, s/p., 20 junio 1989.

Cinematográficas (Espanha), Umanzor (Nicarágua), Beta Films (Alemanha), Silvio Berlusconi-Communications (Itália) e Granada TV (Inglaterra). Vale ressaltar que esta coprodução segue as prerrogativas do chileno no texto *El cine latinoamericano y su público* (1988), quando defendia o discurso da “*frente común*” e das parcerias com “*cinematografías más democráticas y progresistas de los países desarrollados*”, analisado anteriormente.

5.3 Sandino: a busca da inspiração revolucionária e o “perigo” das negociações políticas

O filme narra a biografia de Augusto Nicolás Calderón Sandino (1895 - 1934), popularmente conhecido como Augusto César Sandino, por uma narrativa pautada pelo realismo. Nas primeiras sequências, acompanhamos o nascimento e a infância do protagonista, filho de uma camponesa com o autoritário dom Gregorio, até que o pai leva o menor para viver no casarão da fazenda. Vivenciando a exploração dos pobres, Sandino já adulto integra-se em um grupo de resistência armada contra a intervenção armada dos EUA, quando chega à liderança do movimento. Nessa fase, o protagonista enamora-se de Teresa Villatoro. Quando conhece Blanca Arauz, abandona a primeira amada para casar-se com a nova mulher.

Uma vez empenhado na resistência aos *marines* estadunidenses, Sandino é derrotado na batalha de El Ocotal porém os EUA retiram suas tropas do país após alguns revezes. A estratégia de retaguarda dos estrangeiros é arquitetada por Anastasio Somoza, quem traça um plano para isolar e eliminar o líder político. Uma vez enfraquecido, Sandino é capturado e assassinado a mando do inimigo. A trajetória sandinista é acompanhada pelo jornalista Tom Holte, interpretado pelo cantor norte-americano Kris Kristofferson. O personagem apoia o nicaraguense e relata suas ações no periódico em que trabalha nos Estados Unidos.

A compreensão da obra passa pela mediação do jornalista, que se confunde com o narrador da película. A escrita da máquina e o andamento do filme caminham juntos. Os letreiros iniciais do filme, explicando o contexto histórico da Nicarágua, são o “resultado” do trabalho do intelectual. Vale ressaltar que, para a concepção do personagem, o jornalista foi inspirado na atuação de Carleton Beals, do *The Nation*

(EUA) que entrevistou Sandino durante a luta contra a intervenção militar na Nicarágua, entre 1927 e 1933.²⁷⁷

Quando Tom Holte encontra Sandino, declara a intenção de escrever sobre a organização clandestina do líder nicaraguense: “*tengo la intención de hacer público todo lo que he visto y todo lo que usted me dice*”. Fechando a entrevista, Sandino responde a Holte: “*Vaya, señor Holte, vaya y cuente por el mundo lo que ha visto y oído en ese campamento del pequeño ejército loco*”. A câmera, que mostrou os homens em um plano geral, faz um movimento para a direita como se estivesse levando as palavras do líder político para a mata, lugar da ação guerrilheira.

A fala do protagonista remete a um pedido que o presidente Salvador Allende faz a Régis Debray ao final do documentário *Compañero presidente* (1971), dirigido por Miguel Littín: “[...] *creo que tu, compañero, [...] puedes ayudar mucho diciendo lo que has visto y diciendo lo que queremos*”. A construção audiovisual de Sandino passa por referências latino-americanistas, e o caso chileno é lembrado ainda que indiretamente. E a “condução” das palavras de Sandino para a mata responde ao próprio pedido feito pelo protagonista, como se a câmera levasse sua mensagem para outros lugares, assim como faz o próprio filme (em extradiegese, inserido no circuito internacional de cinema) e os relatos de Holte (em diegese, escrevendo a “verdade”).

O Sandino apresentado ao espectador é um protagonista que apresenta certas virtudes “positivas”, como bondade, coragem e determinação. No entanto, não se trata de um personagem monolítico, pois será vítima de seus próprios “erros” e hesitações ao longo da narrativa. O filme não explora o pensamento político do protagonista: seu nacionalismo e anti-imperialismo são colocados em primeiro plano e suas ações militares remetem a uma estratégia guerrilheira, mas pouco sabemos de seus projetos de nação.

Em vida, sabe-se que o nicaraguense era liberal, constitucionalista e defensor da soberania nacional: “Durante os anos de guerrilha, Sandino sempre reivindicou que a construção do Estado nacional da Nicarágua deveria repousar sobre um governo legalmente eleito, respeitoso da Constituição, nacionalista e anti-imperialista” (SEBRIAN, 2005, p. 43-44).²⁷⁸ Veremos adiante como o filme deixa evidente que o

²⁷⁷ Cf. GROSSMAN, Richard. Solidarity with Sandino. The Anti-Intervention and Solidarity Movements in the United States, 1927-1933. **Latin American Perspectives**, Riverside (California), vol. 36, n. 06, p. 67-79, November 2009.

²⁷⁸ Ainda segundo Raphael Sebrían (2005), enquanto esteve fora da Nicarágua entre 1920 e 1926 Sandino assimilou diversas ideias de diferentes correntes de pensamento político: antiautoritarismo,

caráter “legalista” de Sandino será uma das causas de sua derrota.

As cenas cômicas, românticas e melodramáticas do filme que encenam a intimidade do líder foram estratégias narrativas da película que tentaram atrair público. Mariana Villaça (2010) afirma que os cineastas cubanos nos anos 1980 estiveram preocupados com o desgaste do cinema engajado por parte do público, cansado do “combatismo” e do “denuncismo” reiterados por este tipo de produção fílmica. Com a rejeição, vem a preocupação dos diretores em dialogar com as convenções narrativas do “cinema comercial” como formas de aproximação com o gosto popular: “Passa a ser nítida a preocupação de que os filmes atendessem aos gostos e aos anseios de diversão do povo”, afirma a historiadora (p. 336). A nosso ver, Miguel Littín acompanha este movimento com a concretização de *Sandino*.

A representação dos personagens é permeada pelo maniqueísmo. Os sandinistas são mostrados como valentes soldados, apesar da agressividade com os inimigos, conforme cena em que Sandino repreende-os pelo desrespeito aos soldados mortos em combate. Os pobres fazem parte de uma iconografia que tente à sua vitimização, mostrados geralmente em momentos em que há representações fílmicas da violência militar. Assim, há uma constante na filmografia de Miguel Littín no que tange à fragilidade dos oprimidos, em especial em *Actas de Marusia*, *El recurso del método* e *Alsino y el cóndor*.

No filme de 1990, os soldados norte-americanos e nicaraguenses apresentam-se como os vilões da história. Anastasio Somoza nos é apresentado dançando com a mulher do diplomata dos EUA, o que mostra as boas relações com o “imperialismo”. A representação de Somoza segue o estereótipo do “inimigo astuto”: cínico, aproveitador e sempre bem vestido. A figura autoritária do capitão Hatfield, líder dos *marines* que ocuparam a Nicarágua, expressa a arrogância imperialista e certo racismo. Vale destacar que Hatfield é interpretado pelo ator Dan Stockwell que, em *Alsino y el cóndor*, havia encarnado Frank, igualmente um agente do “imperialismo” norte-americano.

Augusto é reconhecido como um “herói nacional” ainda na infância. Isso ocorre quando o menino chega à oficina de cerâmicas na fazenda do pai (Imagens 5, 6, 7 e 8). Olhando timidamente pela janela, vê um senhor no ofício. O “*viejo alfarero*” amassa um punhado de barro, olha para o garoto e diz: “*tierra mezclada con agua, fundida por el*

anticlericalismo, anticapitalismo (em diálogo com os anarquistas), defesa de legislação social e união de forças progressivas (socialistas) e anti-imperialismo (comunistas). Além disso, seguiu preceitos da maçonaria e do espiritualismo mexicano (p. 40-42).

fuego; eso es Nicaragua, salvador”. No contra-plano, o menino está atrás da janela, ao lado de um jarro de água feito de cerâmica, com uma pequena chama atrás de si. Em seguida, vemos o artesão abrir a comporta do forno, sorrir e dizer ao interlocutor dentro da oficina: “... *y también el infierno*”. O artesão chama o jovem de “salvador”, como se soubesse do “destino” do pequeno, como o futuro líder político que “libertaria” a Nicarágua.

Imagem 42: O discurso do “*viejo alfarero*” sobre os elementos naturais é realizado enquanto amassa um punhado de barro com água.

Imagem 43: Sandino atrás de um vaso de água e à frente da mata, da terra e do fogo.

Imagem 44: O “*viejo alfarero*” sorri enquanto se refere ao “inferno”. Letreiros com o nome do diretor aparecem neste momento.

Imagem 45: Câmera desce para enquadrar a labareda, ainda com o nome do cineasta impresso na tela.

Na cena, o “*viejo alfarero*” (cubano Reinaldo Miravalles, uma das poucas concessões da Ilha ao filme) faz o discurso que sintetiza natureza e política (Imagem 42), constituindo outra linha de continuidade na obra de Miguel Littín, principalmente em *La viuda de Montiel* e *Alsino y el cóndor*, quando veicula as duas instâncias. A terra, a água e o fogo, são os elementos icônicos que cercam o menino (Imagem 43) e estão presentes nas cenas de batalha entre sandinistas e soldados; tais componentes da natureza referem-se, respectivamente, às trilhas na mata, às chuvas e às chamas das explosões. Voltando à sequência analisada, a cerâmica que aparece ao lado do pequeno Sandino traduz visualmente a síntese entre os elementos naturais e relaciona o vaso com o futuro líder político, como se este fosse um “produto da terra”, “fundido” com o fogo,

ou seja, com as armas.

O “inferno”, mencionado pelo “*viejo alfarero*”, seria portanto uma alusão à guerra que estava por vir, algo que seria do agrado do homem, que sorri enquanto pronuncia a palavra (Imagem 44). Acreditamos que o conflito que se anuncia seja algo esperado pelo senhor, como uma forma de concretizar a “libertação nacional”. A imagem das chamas no forno aberto (Imagem 45) remete a uma ideia presente na série de documentários *Acta general de Chile: “la llama encendida no se apagará”*. A inscrição do nome do chileno na tela em frente às chamas representa, a nosso ver, a adesão do diretor ao valor político de combate armado que se faz referência.

No nascimento de Sandino, há um “duplo batismo” que marcará a crise de identidade política do líder. Por uma parte, don Gregorio nomeia o filho correndo a cavalo, demarcando sua posição oligárquica: “*si es varón, llámale Augusto*”, nome de origem latina que significava “majestade” ou “venerável” na época de Roma. O “segundo” batismo vem com as mulheres pobres cantando para o bebê Sandino, nome materno de origem camponesa, iniciando-o na cultura popular. Assim sendo, Sandino teve sua formação dividida entre a oligarquia e o campesinato. Será como mediador entre a oligarquia e as camadas populares que Sandino inicia seu “pequeno exército de loucos”:²⁷⁹ utiliza sua fortuna para financiar a luta armada e tem como iniciador político o artesão da fazenda. A entrada do protagonista em um povoado é vista com desconfiança, até que as armas, pagas pelo recém-chegado, começam a chegar para o bando. Sandino utiliza sua condição sócio-econômica para conquistar adeptos entre os pobres e formar o grupo armado.

A vida entre os dois mundos, elitizado e popular, gera um impasse na vida íntima do líder. Seu amor é dividido entre Teresa Villatoro, guerrilheira, e Blanca Arauz, a telégrafa. A primeira sela a adesão de Sandino à causa anti-imperialista, quando se amam envoltos na bandeira sandinista. Além disso, Teresa é a líder das mulheres e crianças do grupo de Sandino, e está sempre na frente de batalha, mostrando-se ativa e autônoma por ter vivido em meio ao ambiente rural. Blanca, por sua vez, representa a modernidade e o conservadorismo, pois ela é a telégrafa que ajuda Sandino na circulação de informações e é católica, o que obriga o líder a casar-se na Igreja.

²⁷⁹ Trata-se da nomenclatura dada pela poeta chilena Gabriela Mistral quando descreveu o grupo como “*pequeño ejército de locos de voluntad de sacrificio*” em 1931. Cf. LEONOR GONZÁLEZ, Marta. Gabriela Mistral: La defensora del “Pequeño ejército loco”. **Luis E. Aguilera – Desde el andén de los sueños**, 11 enero 2014. Disponível em: < <http://www.luiseaguilera.cl/index.php/internacional.html> >. Acesso em: 06 maio 2015.

A indecisão de Sandino em relação às questões amorosas também está presente nas ações políticas. São momentos em que a esperada “convicção revolucionária” é abalada, impedindo que os objetivos sejam alcançados. Quando teve a oportunidade de vencer os *marines* encurralados na batalha de Ocotal, o líder não levou em consideração os conselhos de Francisco Estrada em avançar e preferiu tentar uma proposta de armistício com os *marines*, que rejeitaram. Tal decisão, somada à resistência dos estrangeiros, causou um impasse na batalha e gerou tempo suficiente para chegar os reforços aéreos norte-americanos dispersarem os guerrilheiros, que sofreram uma grande derrota.

Sandino muda a estratégia: deixa de atacar em campo aberto e passa a adotar a guerra em meio à selva. É a fase que o líder reata o amor com Teresa, pois Blanca encontrava-se presa pelos militares nicaraguenses. Nesta conjuntura, Sandino vence uma batalha, consolidando sua posição de opositor do governo nacional. Sabendo da fragilidade conjugal de Sandino, Somoza manda libertar Blanca, causando transtornos na vida íntima do guerrilheiro. Os inimigos jogam com a fraqueza sentimental do líder rebelde e avançam sobre o acampamento clandestino, dispersando os sandinistas. Nova derrota bélica, gerada a partir da indecisão amorosa de Sandino: destinos do líder e da nação mediados pela chave melodramática.

A última hesitação de Sandino aconteceu após a negociação de paz em 1933. Alertado por Holte que Somoza traía o acordo, reprimindo os pobres, fica a dúvida se o protagonista deve pegar em armas novamente. A decisão de Sandino foi a tentativa de convencer o então presidente Juan Bautista Sacasa, do Partido Liberal, a exonerar Somoza do cargo oficial, ou seja, recorrer aos meios democráticos institucionais para solucionar a repressão. O tom da decisão de Sandino é de despedida aos companheiros e lamentação, parecendo aceitar o “destino” de ser assassinado em Manágua. De fato, Sandino é detido, sendo traído por Somoza e por Sacasa e, depois, fuzilado. Não se demonstrou surpreso com a prisão, como se tivesse consciência do que aconteceria; no entanto, sua constatação foi traduzida em uma frase: “*me engañaron mis políticos*”. As imagens de seu corpo desnudo sendo jogado numa vala comum com as outras vítimas remetem às do Holocausto, numa leitura fascistizante dos militares nicaraguenses por parte da representação fílmica.

A imagem final de Sandino na narrativa é em uma foto tirada ao lado do pai e do irmão Sócrates, enquanto escutamos as palavras finais do filme: “*He tenido un sueño. Una gran olla procedente del Pacífico inundaba toda la Nicaragua, como se un mar se*

vaciase en el otro. Sólo las grandes ígneas de los volcanes sumergían". Segundo a "profecia", a "inundação" sobre a Nicarágua e a referência ao vulcão relacionam mais uma vez a natureza e a política, indicando a superação de uma ordem social como algo "natural" e "inevitável". Por um lado, a imagem aristocrática de Sandino, por outro, a voz da promessa da revolução. A divisão que marcou a construção da personagem permaneceu até o final do relato.

Outras questões políticas emergem ao longo da narrativa. As ações anti-imperialistas de Sandino são destacadas pelo filme de forma a criar uma memória do protagonismo revolucionário em descrédito ao final nos anos 1980, contexto histórico de realização da película.

As referências à história política nicaraguense pontuam o filme por meio de comentadores ocasionais. Nos créditos iniciais, lemos um resumo histórico que introduz o enredo:

Desde los inicios del siglo, Nicaragua ha vivido en guerra civil. El enfrentamiento de cien años entre liberales y conservadores, ha servido de pretexto a la intervención del gobierno de los E.E.U.U. En 1912, se produjo la primera intervención armada. En 1924, a instancias del gobierno conservador, la Infantería de Marina desembarcó nuevamente y tomó el control del país. Presionados por los norteamericanos, todos los oficiales entregaron sus armas, todos menos uno...

No excerto acima, a visão política é construída sob três argumentos básicos, que terão desdobramentos ao longo da narrativa fílmica. A primeira argumentação é que os longos conflitos entre os partidos Liberal e Conservador desgastou o país e o enfraqueceu diante do "imperialismo" dos EUA. A segunda ideia principal é que os estadunidenses têm histórico em intervenções armadas na Nicarágua e, sem uma resistência efetiva, a tendência era seguir intervindo. Terceiro argumento, o texto revela a fraqueza militar do território diante das invasões e da pressão do governo norte-americano, "*menos uno*", ou seja, antes de conhecermos o protagonista, seu "exemplo" foi dado. Tal leitura não nos parece remeter apenas ao país centro-americano, mas ao território latino-americano, espaço privilegiado nos discursos de Miguel Littín uma vez que inclui seu país natal.

Outros comentários sobre o passado nacional aparecem pontualmente. Em meio ao terremoto que sacudiu a embaixada dos EUA, uma mulher comemora: "*¡No importa! ¡En Nicaragua si no hay terremoto hay una guerra, brinde por ella!*". O terremoto e o comentário indicam os futuros conflitos armados no filme e preparam as atenções do

espectador. Em outra cena, quando ocorre a primeira intervenção norte-americana, o *viejo alfarero* diz: “*Ay, mi pobre Nicaragua, traicionada por los conservadores, invadida por los yankees, desangrándose en su propia prisión*”. A visão do comentarista analisa o “descompromisso nacional” das elites, representadas pelo Partido Conservador, o “imperialismo” norte-americano no país e as crises que assolam periodicamente a Nicarágua, reafirmando o comentário nos letreiros iniciais, analisado acima.

A assinatura do tratado de paz entre Sandino e Somoza, nos salões do governo, não é enaltecida pela narrativa e expõe uma visão depreciativa sobre a democracia (Imagem 46). Juan Carlos Umanzor e Francisco Estrada observam desconfiados toda a cena: o espaço oficial é cercado de falsidade, confirmado pela “atuação” de Somoza, quem dá o abraço em Sandino sob os aplausos da elite política. Vale ressaltar o protagonismo de Umanzor e Estrada na película. O primeiro é fiel seguidor de Sandino, que retransmite de modo enfático as ordens do líder. Francisco Estrada aparece como o braço direito do líder. Suas ações são enérgicas: explode uma bomba para afastar policiais e salvar conservadores e liberais em briga no bar de Teresa e, posteriormente, pede a Sandino que aniquile os *marines* encurralados na batalha de Ocotal. A presença dos personagens na narrativa é dotada de certa dignidade, dado relevante para entender a forma como é mostrado o fuzilamento deles. Umanzor e Estrada, portanto, representam a “vanguarda revolucionária” da película, personagem privilegiado na filmografia de Miguel Littín.²⁸⁰

²⁸⁰ Outro personagem elogiado no filme, ainda que secundário, é Santos López (1914 - 1965). O nicaraguense combateu no grupo de Sandino nos anos 1930 e foi um dos fundadores do FSLN em 1962, declarado herói nacional em 1984. O menino aparece eventualmente, porém, a cada vez que isso ocorre, cresce hierarquicamente no grupo: informante, soldado, guarda de Sócrates Sandino quando este foi assassinado pelos militares, e guerrilheiro ao final.

Imagem 46: Assinatura de acordo de paz, no salão presidencial “aburguesado”. Sandino está à esquerda e Somoza, uniformizado, à direita. Ao centro, o presidente Sacasa.

O tratamento audiovisual da morte dos guerrilheiros ao final da película expõe a diferença entre a “vanguarda” e Sandino. No recital a Ruben Darío que encobre o crime, há uma ironia em relação à cultura “burguesa” que caracteriza o evento, representando um “circo” para esconder o crime que ocorre concomitantemente. Vale ressaltar que Darío, na lógica do filme, é exposto como um poeta conservador, com rimas enquadradas de forma rígida, bem ao gosto “burguês”. Quando termina o recital, dá-se o sinal para a execução dos presos, Sandino, Umanzor e Estrada. Os presos são mostrados em planos separados. Enquanto Umanzor e Estrada estão de cabeça erguida de frente para a câmera, em plano americano, Sandino está em primeiríssimo plano, olhando em *off* e lamentando a traição: “*me engañaron mis políticos*”. O tratamento é diferenciado em relação aos companheiros, como se a câmera intimasse Sandino, e o último desabafo do protagonista na hora da morte expõe o tom amargo da derrota. Seguem os tiros fulminantes e os corpos sendo arremessados na vala comum, iconografia que remete aos campos de extermínio dos nazistas na Segunda Guerra Mundial.

Isto posto, delimitamos os valores políticos “positivos” e “negativos” expostos pelo filme. Em *Sandino*, há um elogio das ações armadas, responsáveis por forçar os *marines* a sair da Nicarágua. A desconfiança com o universo democrático é perceptível na narrativa fílmica quando esta democracia formal é apresentada como “burguesa” e espaço de interesses dos poderosos. Além disso, tal democracia mantém sua submissão frente ao poderio dos Estados Unidos que, apesar de saírem de cena na Nicarágua dos

anos 1930, continuavam intervindo nas soberanias nacionais, pois haviam feito um “pacto” com Somoza. Miguel Littín, em uma das poucas vezes que mencionou o caráter político do filme, afirmou que “*Sandino triunfó en las montañas y perdió las batallas políticas de los salones*”, ou seja, venceu em meio às matas durante as lutas na guerrilha e perdeu no jogo da “democracia burguesa”.²⁸¹

Imagem 47: Um dos cartazes de divulgação de *Sandino*; no alto, a representação de um guerrilheiro com fuzil, evidenciando seu valor por estar acima do Sandino “carnal” ao lado do “povo”. A ponta da arma está apontada para o ator Dan Stockwell, que no filme representa o imperialismo estadunidense.

No tradicional jogo político nicaraguense, a traição é colocada em relevo. Como a participação de Somoza ao longo do filme destaca seu papel de mentor do cerco a Sandino, acreditamos que a película expõe uma visão cética a respeito dos acordos entre elites políticas e militares – tal como foram vistos no Chile os contatos entre a

²⁸¹ VEGA, Patricia. Pese al boicot, será filmada la vida de Sandino: Littín. **La Jornada**, México D.F., s/p., 22 abril 1989.

Concertación de partidos por el No e os militares chilenos, para que estes saíssem impunes pelos crimes cometidos na ditadura.

Com a vitória do “não” no plebiscito de 1988, a DC submeteu o PS, renovado, à sua esfera ideológica de ação política, centrada nos acordos e no reconhecimento da autoridade constitucional herdada da Constituição de 1980 (YOCELEVZKY, 2002, p. 222-223). Com o “pacto”, os militares chilenos não foram julgados pelos crimes cometidos entre 1973 e 1990, além da figura de Augusto Pinochet permanecer à sombra dos futuros governos. Acreditamos que o paralelo entre o “acordo” no Chile em 1989 e na Nicarágua dos anos 1980 representada em forma audiovisual é realizado de maneira indireta e oblíqua no filme *Sandino*, pois é evidente a desconfiança com o universo democrático-institucional que permanece à margem dos problemas sociais mais latentes.

A esta altura da análise, podemos fazer um paralelo entre as representações dos líderes desde *Actas de Marusia*, passando por *Acta general de Chile* e agora, *Sandino*. Na primeira obra, vimos que Domingo Soto buscava negociar a paz com os militares e defendia a greve como a “arma legal do trabalhador”, em uma alusão do filme à posição das esquerdas gradualistas no Chile (em especial, Salvador Allende) que privilegiavam a democracia como meio de alcançar a revolução. O “erro” de Soto, evidentemente, seria acreditar na “democracia burguesa” e no “profissionalismo” dos militares, bases do mito da excepcionalidade chilena. Na série de documentários de 1986, Salvador Allende é retratado como um mártir defensor da “*parafernalla aporrillada de un sistema de mierda*” (a democracia formal segundo o depoimento de Gabriel García Márquez, apoiado pelo narrador) e traído pelos militares. Em *Sandino*, novamente, assistimos ao “erro” de um líder ao negociar a paz com Somoza, quem se apodera das instituições para reprimir o herói. Assim sendo, vemos que a crítica à falta de “empenho revolucionário” das lideranças (veladamente, um questionamento à atuação de Salvador Allende entre 1970 e 1973) é um dado fundamental para entender a filmografia de Miguel Littín no exílio.

Por outro lado, parece-nos que a análise das ações estratégicas de *Sandino*, o apontamento de seus limites e a tentativa de celebrar sua memória fazem parte de um movimento de busca das raízes anti-imperialistas e revolucionárias próprias da América Latina. Esse movimento é realizado no período 1987-1989, anos de constantes tensões no universo socialista como a crise enfrentada na URSS (*glasnot* e *perestroika*), em Cuba (a fuga dos *balseros*, expurgos políticos) e na própria Nicarágua (o desgaste devido à guerra dos “*contras*”, financiados pelos EUA e contestações ao governo do

FSLN em visível abertura ao mercado).²⁸² Em meio ao terreno político que abalou o mundo socialista, o filme tenta dar protagonismo a memória de um ícone e mostrar a “autenticidade” do caminho revolucionário, ainda que questione a falta de “empenho revolucionário” do líder.

Em relação aos comunistas chilenos, que tiveram amplo espaço em *Acta general de Chile*, acreditamos que houve uma ruptura nesta relação política entre o diretor e o partido. Uma sequência em especial expõe essa tensão. Em meio à reorganização das forças sandinistas, Farabundo Martí, de El Salvador, mostra a sela dourada enviada de presente pelo Partido Comunista de México (PCM) a Sandino, quem desdenha do símbolo: “*Aquí en la selva no tenemos trigo para usar la hoz, ni fábricas para usar martillos; sustitúyala por dos machetes cruzados*”. Inferimos que a desqualificação ao símbolo comunista na voz de um líder guerrilheiro evidencia o fim do espaço concedido pelo cineasta ao partido, tal como ocorreu com a série de documentários.²⁸³ Ao mesmo tempo, a cena evidencia um esforço em demarcar uma especificidade das lutas políticas na América Latina: a selva, característica de países tropicais, exige uma forma própria para defender a soberania dos povos.

Carlos Fuentes escreveu sobre o filme quando este foi exibido no México. Segundo o escritor, um aspecto negativo é “*su visión maniquea de los personajes americanos: el malo (Dean Stockwell) y el bueno (Chris Kristofferson) obedecen a una manera norteamericana de ver a los demás, aunque no a sí mismos*”. Em compensação, a obra, de acordo com o intelectual, “*está muy cerca de lo que podríamos llamar la esperanza trágica, despojada de ilusiones utópicas o de celebraciones épicas*”, ou seja, há uma representação do fim de uma “utopia” que se transcende o mito (Sandino) pela tragédia, podendo transformar-se em experiência com o tempo. Visão extremamente oposta e negativa faz o polemista mexicano Jorge Ayala Blanco, ao considerar que Sandino foi “*ocho millones de dólares tirados a la basura*” e sua narrativa, um “*tedioso espectáculo de una guerra de resistencia vencida*”. O crítico faz ofensas a Miguel Littín, chamado pelo autor de “*macrofílmico folclorizador del sufrimiento tercermundista*”, “*disneyano cantor de las revoluciones enderezadoras de jorobados*” e

²⁸² “Por volta do final de 1987, o Diretório Nacional da FSLN havia decidido unanimemente afastar-se da orientação anticapitalista e pró-socialista dos primeiros anos de revolução e, em lugar dela, confiar nos mecanismos do mercado e em incentivos ao lucro para tentar reativar a economia”. Cf. ZIMMERMANN, 2006, p. 143.

²⁸³ Os motivos para a ruptura não são evidentes na documentação consultada e analisada, porém acreditamos que a falha do FPMR em eliminar Augusto Pinochet em 1986 e a posterior crise que dividiu o agrupamento tenham pesado na decisão. Esperamos que novas pesquisas iluminem esta questão.

“*rey Midas al revés*”. Tal leitura visa desqualificar o filme e fugir de uma compreensão sobre a situação das crenças políticas (como fez Carlos Fuentes) e das questões contemporâneas no subcontinente. Portanto, a crítica recebeu com demasiadas reservas o filme de Miguel Littín.²⁸⁴

Na TVE, os três episódios da série *Sandino* foram exibidos apenas em dezembro de 1994, dada a situação de desgaste da imagem do diretor no país ibérico. Segundo Pérez Turrent, a película foi “guardada” pela TVE devido à repercussão internacional da derrota do FSLN pelas urnas em 1990 na Nicarágua; porém, acreditamos que as más relações de Miguel Littín com a instituição espanhola contribuíram.²⁸⁵ Nos cinemas, a película foi adquirida pela distribuidora Columbia Pictures que boicotou sua exibição na Espanha, segundo o diretor: “*anunciaban, anunciaban la película y nunca la estrenaban*” (apud SPOTORNO, 1999, p. 81). Dada a trajetória desastrosa na distribuição nas salas de cinema, a obra foi considerada um “filme maldito”: “*Como Sandino no pudieron detenerla en el proceso de rodaje, ni en el de terminación [...] esperaron que estuviese lista para arrebatármela de las manos. Espero que alguna vez la recupere*” (p. 82). No entanto, a película foi exibida na Cineteca Nacional do México em 1991 e no Chile em 1990, no III Festival Internacional de Cine de Viña Del Mar, onde Miguel Littín marcou presença.

5.4 O “Festival do Reencontro”: Viña del Mar, 1990

O retorno oficial de Miguel Littín ao Chile foi em 1990, após o fim da ditadura militar. Desde a abolição do exílio, decretado pelos militares chilenos em 01.09.1988, o diretor visitou a terra natal entre setembro e outubro do mesmo ano e em setembro de

²⁸⁴ AYALA BLANCO, Jorge. Littín y las Zalamerías del Sandino gallego. **El Financiero**, México D.F., p. 71, 21 enero 1991; FUENTES, Carlos. Sandino o la utopia trágica. **La jornada semanal**, México D.F., p. 13-15, 03 febrero 1991.

²⁸⁵ A estreia da série na TVE aconteceu somente em 26 de dezembro de 1994. Cf. La vida de Sandino a la TV española. **El Universal**, México D.F., 27 diciembre 1994. Pérez Turrent afirma que “*Cuando la película estuvo terminada, hubo un momento en que TVE decidió guardarla. Algunos directivos pensaban que con la derrota sandinista en las elecciones de 1990, la película perdía vigencia*”. PÉREZ TURRENT, Tomás. “Sandino”. Historia de un film. **El Universal**, México D.F., s/p., 03 enero 1991. A documentação que tivemos acesso não noticiou a exibição da película *Sandino* na TVE. Em relação à série, o filme *Sandino* excluiu alguns episódios da biografia do nicaraguense, como a presença do líder político no México e os contatos dele com o general Moncada.

1989 para comemorar as festas pátrias.²⁸⁶ Essas visitas reaproximam Littín aos artistas e intelectuais chilenos, reaproximação que se iniciou em 1985 quando realizou as filmagens clandestinas.

A Asociación de Productores de Cine y Televisión do Chile organizou o evento que marcou o “reencontro” de diretores chilenos, exilados ou não, no país de origem. Trata-se do III Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, ocorrido entre 12 e 21 de outubro de 1990. Foram exibidos cerca de 60 longas metragens dirigidos no Chile (16 cineastas), no exílio (22), e no mundo ibérico (17). Dentre os latinos, participaram diretores da Argentina, Brasil, Colômbia, Cuba, Equador, Espanha, México, Uruguai e Venezuela.²⁸⁷ Implicitamente, o evento quis resgatar a “aura” latino-americanista dos dois primeiros eventos, em 1967 e 1969. O lançamento do livro de Aldo Francia, *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*, bem como sua homenagem no evento, atestam o vínculo com o passado pré-golpe de Estado uma vez que o diretor foi um dos responsáveis pela organização dos festivais anteriores. A grande presença de chilenos evidencia a vontade de “reunir” os concidadãos que se espalharam pelo mundo.²⁸⁸

No evento, encontravam-se cineastas que iniciaram suas experiências com direção e montagem em diferentes épocas: final dos anos 1950 (Aldo Francia e Pedro Chaskel, por exemplo); meados dos anos 1960 (Patricio Guzmán, Miguel Littín, Raúl Ruiz); durante a UP (Valeria Sarmiento, Sergio Castilla, Marilú Mallet); nos primeiros anos de exílio, algumas vezes concluindo projetos inacabados no Chile (Pablo de la Barra, Sergio Castilla); e nos anos 1980 (Emilio Pacull, Myriam Braniff e Lucía Salinas), além de outros que permaneceram no Chile, onde filmaram sob a ditadura (Silvio Caiozzi, Pablo Perelman e Ignacio Agüero).

O evento também foi marcado por diálogos institucionais. Acordos foram discutidos com países latino-americanos na Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica; no evento apresentou-se projeto de criação da Cineteca Nacional para resgatar as películas dirigidas por chilenos no exterior; Eduardo Tironi, Gerente de Programación da Televisión Nacional de Chile, e Silvio Caiozzi, presidente da Asociación de Productores de Cine y Televisión, assinaram convênio de

²⁸⁶ NEUMANN, Verónica. Miguel Littín, cineasta: “Porque me voy a morir y nadie se va me enterar”. *Apsi*, Santiago de Chile, n. 322, p. 43-44, 15 al 24 septiembre 1989; SUBERCASEAUX, Elizabeth. Miguel Littín: ¡Tremendo tipo! *Caras*, Santiago de Chile, n. 38, p. 48-50, 04 octubre 1989.

²⁸⁷ Entre os brasileiros, participaram Jorge Furtado, Carlos Diegues e Miguel Faria.

²⁸⁸ Para analisar os aspectos gerais do evento e os discursos proferidos durante os debates, valemo-nos da coleção de documentos publicada em: **III Festival Internacional de Cine de Viña del Mar: Documentos** (Racconto de un reencuentro). Santiago de Chile: Ministerio Secretaría General del Gobierno, 1990.

co-produção; e anunciou-se a criação da Oficina de Difusión de la Cinematografía Chilena por parte do governo nacional, para fomentar a participação do país em festivais internacionais de cinema. Como o Chile durante a ditadura militar não criou agências de fomento à cinematografia nacional, a redemocratização foi vista como uma forma de oportunidade para expandir o mercado nacional e internacional.

A RTVE também marcou presença no festival, representado pelo encarregado de projetos de filmes ficcionais Manuel Pérez Estremera. Apesar do esfriamento das relações entre a instituição e Miguel Littín, os espanhóis mantinham o interesse na América Latina e no Chile em particular, dados os horizontes promissores de vínculos institucionais e econômicos. A estatal co-produziu algumas películas dirigidas por chilenos entre 1987 e 1990, algumas já finalizadas e outras em andamento durante o Festival de Viña del Mar: *Archipiélago* (Pablo Perelman, 1992), *Caluga o menta* (Gonzalo Justiniano, 1990), *La frontera* (Ricardo Larraín, 1991), *Amelia Lopes de O'Neil* (Valeria Sarmiento, 1990), *No me amences* (Andres Racz, 1990), *En nombre de Dios* (1987), além do próprio *Sandino* (1990), de Miguel Littín.

No primeiro dia de debates entre cineastas, técnicos e representantes de instituições, o crítico alemão Peter Schumann iniciou as apresentações e proferiu um discurso duramente crítico ao NCL e elogioso a uma parte do cinema dos chilenos.²⁸⁹ No texto, não hesita em fazer afirmações categóricas sobre a “*crisis interna, estética, contemporánea*” do NCL, movimento que, segundo o autor, abandonou o experimentalismo “*de aquellas épocas gloriosas de los años 69, 70, etc.*”, “*adaptándose al mercado internacional*”, e “*la estética superficial y la estructura narrativa interna son tan similares, tan intercambiables, tan internacionalizadas, que el cine latinoamericano de hoy, del norte al sur, está marcado por el mismo aburrimiento estético*” (p. 19). O crítico reafirmou a advertência feita por Fernando Birri em 1981, conforme analisamos anteriormente, ao constatar que o NCL passava por uma dupla crise: estética e ideológica, por não buscar a experimentação renovadora.

No entanto, a crítica ao “*aburrimiento estético*” poderia se aplicar a *Sandino*. Tal impressão foi reforçada em uma entrevista realizada após o evento, quando Miguel Littín foi questionado: “*¿No es arriesgado filmar la vida de uno de los grandes héroes latinoamericanos a través de un lenguaje típicamente norteamericano?*”. A resposta do

²⁸⁹SCHUMANN, Peter. Ponencia. In: **III Festival Internacional de Cine de Viña del Mar: Documentos** (Racconto de un reencuentro). Santiago de Chile: Ministerio Secretaría General del Gobierno, 1990, p. 19-20. As citações que se seguem são referentes a esse documento.

diretor fora evasiva e permeada por certo desconcerto: “*Creo que el cine tiene un lenguaje universal [...] la gente reacciona de una misma manera a los códigos audiovisuales, que a su vez están determinados por la tecnología*”.²⁹⁰ A resposta revela uma postura inversa à que o cineasta assumia entre 1969 e 1973, quando condenava o cinema estadunidense, considerado “alienante”.

O alto investimento no orçamento da película *Sandino* e seu resultado final provavelmente desagradaram Schumann, que denunciou a “*creencia ingenua de que la uniformidad internacional garantiza el éxito internacional*”. Seguindo a análise, o crítico alemão afirma que o cinema latino-americano estaria em um caminho “errado”, pois “*está en peligro de retroceder a los años 50, imitando los modelos extranjeros [...] cayendo en la dependencia de un pensamiento mercantil [...] expresión de un sometimiento asumido voluntariamente*”.²⁹¹ A tensão entre experimento estético e o mercado é o eixo central da crítica do alemão ao cinema dirigido pelos latino-americanos e à preocupação desses em dialogar com um público popular.

Schumann reafirmou a crise do cinema latino-americano quando compara as situações das indústrias nacionais no Brasil, Argentina, Bolívia, Peru, Colômbia, América Central e Cuba, com uma leitura menos pessimista da situação mexicana. Da mesma forma, o autor afirmou que no Chile assistiu a “*una docena, unas veinte película [...] una calidad de películas chilenas que me parecen bastante distintas de la conformidad estética del cine latinoamericano*”. O conjunto referido de filmes “*Son películas impacientes, expresivas, aportes a un cine realmente distinto. Películas llenas de inquietudes y también de dolores [...] Un cine único en Latinoamérica*” (p. 20). Uma das razões para esta “exceção” é a diversidade de formações dos diretores pelo mundo (URSS, EUA, França, América Latina), resultando em visões distintas das realizadas representadas. O elogio aos chilenos deve-se à pluralidade temática e à postura de repensarem as formas de fazer cinema como nos anos 1960 e 1970.

Diante das críticas negativas de Peter Schumann ao cinema latino-americano, Miguel Littín responde ao alemão em apresentação seguida. Ao introduzir a fala mais longa do evento, o chileno desqualifica-o, pois o proponente

vierte su versión catastrófica, de papel, sentado desde una oficina europea, para decirnos que estamos en crisis, que no tenemos destino

²⁹⁰FUGUET, Alberto; NARANJO, René. Miguel Littín: “Existe una imagen muy estereotipada de mí”. **El Mercurio**, Santiago de Chile, p. 06, 02 noviembre 1990.

²⁹¹SCHUMANN, Peter. Ponenia. In: **III Festival Internacional de Cine de Viña del Mar: Documentos** (Racconto de un reencuentro). Santiago de Chile: Ministerio Secretaría General del Gobierno, 1990, p. 19.

*y que estamos envueltos en un problema entre el cine de lucha y de combate – que lo inventamos nosotros, que lo hemos sufrido nosotros y que lo hemos hecho a costa de sangre de nuestros propios mártires, de nuestra propia gente – y un cine supuestamente comercial, que busca al público al cual va dirigido todo producto comercial [...] que nos ha arrebatado en este continente el dominio del imperialismo, que maneja todas las salas de exhibición y distribución, como si fuera prácticamente una neocolonia.*²⁹²

Na resposta acima, destacamos três posições do cineasta em 1990. A primeira é a crítica à figura do intelectual “burguês” ao desqualificar o alemão utilizando expressões como “*versión catastrófica, de papel*”, ou seja, uma visão “distante” da realidade social, e “*sentado desde una oficina europea*”, quer dizer, alguém que não vive os dramas sociais e políticos da América Latina e vê tudo à distância, de forma cômoda. A segunda posição é o falar em nome dos latino-americanos com a reiteração do “nós”, conforme explicitado em “*decirnos*”, “*no tenemos destino*”, “*inventamos nosotros*” e “*hemos sufrido nosotros*”. Assim, fala-se não apenas em nome do “povo” do subcontinente (“*nuestra propia gente*”), bem como dos diretores latino-americanistas, ao mencionar o “*cine de lucha y de combate – que lo inventamos nosotros*”, buscando autoafirmar-se. A última posição que destacamos no discurso é a reafirmação do “estado de guerra” com o “imperialismo” na disputa por espaços de exibição nos cinemas, tema abordado no texto de 1988, “*El cine latinoamericano y su público*”. Implicitamente, Miguel Littín quer afirmar que o crítico não tem “legitimidade” para criticar o NCL, dado que é um “intelectual estrangeiro”, “burguês” e “conivente com o imperialismo”.

Além disso, em 1990 o chileno desqualifica Peter Schumann ao dizer que o crítico é repetitivo, soando “pouco criativo”: “*hemos escuchado muchas veces esta supuesta crisis en la cual vivimos, este supuesto drama del cual nunca vamos a salir*”. E, dirigindo-se ao interlocutor de forma direta, afirma: “*lo único que le pido es que cambie el rollo [...] Que invente algo y no repita la misma ponencia siempre. Porque hace falta también, de parte de los exponentes, un poquito de creatividad y un poco de imaginación para no aburrirnos tanto*”. O diretor não responde aos questionamentos colocados pelo crítico e desqualifica-o como “repetitivo” e “improdutivo” perante o público para legitimar seu “status” de cineasta “diferenciado”.²⁹³

²⁹²LITTÍN, Miguel. Se sabe que el que no vuelve no se fue. In: **III Festival Internacional de Cine de Viña del Mar**: Documentos (Racconto de un reencuentro). Santiago de Chile: Ministerio Secretaría General del Gobierno, 1990, p. 20. As próximas citações referir-se-ão a esta mesma publicação.

²⁹³Em suas memórias, Littín afirma que é “acostumado” com as polêmicas: “*la polémica y la sigo asumiendo como una cosa natural. En una obra en la que intervenga siempre se va a producir una*

Na apresentação de Miguel Littín durante o III Festival Internacional de Viña del Mar, existem três temas gerais abordados: as memórias sobre a época de Salvador Allende, do exílio e do retorno; a nova democracia e o fim das “catedrais ideológicas”; e os projetos para revitalizar a indústria nacional de cinema e fortalecer a cultura. O cineasta busca fazer uma leitura “autêntica” das experiências do passado e propor as novas pautas para o futuro. Trata-se de leituras sobre os contextos históricos em que viveu no Chile até estabelecer-se em 1990.

O cineasta faz diversas representações do Chile de acordo com os momentos de sua história, remetendo à natureza e, posteriormente, às cores. No final dos anos 1960 e início da década seguinte, o país era “*hombre, paisaje a la altura de los ojos, descarnado y tierno, brutal y áspero como piedra filuda de río [...] el apocalipsis social, flameando la bandera [...] la esperanza y [...] la certeza de un orden social, basado en la igualdad y la justicia*” (p. 22). As referências à humanidade e à paisagem remetem à relação entre natureza e política que marcou os discursos de Miguel Littín nos anos 1980: a paisagem à altura dos olhos indica a horizontalidade nas relações sociais, e a referência à pedra indica uma natureza em estado bruto que está pronta para ser trabalhada, assim como era a realidade social, chamada de “*apocalipsis social*”. A “certeza” a que se refere ao final remete ao período de governo de Salvador Allende elogiado no texto, chamado de “*democrático y pluralista*”. Com a leitura do período da UP, o autor aponta os “erros”: “*sectarismo, divisiones absurdas, desprecio por el orden administrativo, etc...*” (p. 22). O “sectarismo” e as “divisiones absurdas” referem-se às divisões das esquerdas gradualistas e rupturistas de uma maneira ampla; no entanto, entendemos que ele faz uma breve autocritica em relação ao “desprezo pela ordem administrativa”, o que gerou problemas na direção da Chile Films em 1971.

A saída para o exílio apresenta um cenário nacional distinto para o diretor: “*una calle gris, lluviosa, cubierta de sombras y de nieblas [...] Atrás quedaban los años de una vida, las casas destrozadas, los amigos desaparecidos, el presidente muerto, las Banderas rotas, todo tu mundo derrumbado*” (p. 21). Mais uma vez, natureza e conjuntura política se entrelaçam, ao comparar o momento de derrota com a chuva e as névoas. A cor cinza, por sua vez, remete a objetos queimados; no caso, refere-se à destruição do Palacio de La Moneda no golpe de Estado. O Chile de 1985, quando retornou clandestinamente, é um país fechado em si mesmo, conforme o diretor

descreve: “*un país huérfano, un país en el que era difícil encontrar el rostro de la gente; país de palabra difícil, cauto y desconfiado [...] Sentí la soledad, desierto, la incertidumbre de la vida*” (p. 23). O contrário é observado quando volta em 1988, em meio à campanha para o plebiscito que ocorrera no mesmo ano: “*un Chile alegre, multicolor, cargado de esperanza, rodeado de amigos*”, ou seja, o cinza de 1973 torna-se colorido, alegre, confiante em 1988. Nova reviravolta no Chile de setembro de 1990: “*muchas veces me encontré de cara con la usurpación de signos y errores*”. A referência é curta e expressa a decepção com novo momento histórico, conforme já sinalizado, a nosso ver, na leitura fílmica de *Sandino*.²⁹⁴

Assim sendo, o segundo tema geral do texto de 1990 é sobre a nova democracia chilena. Uma série de qualitativos contesta a forma como o país está organizado: “*un gobierno civil [...] amenazado, sin embargo, por el poder militar*”, “*el lugar de la duda, de la indecisión*”, “*el país del cementerio de las utopías, el paraíso del pragmatismo*” (p. 22). Segundo o autor, “*Hay quienes quieren confundir democracia moderna con libre empresa, libertad de empresa con desaparición de la gestión del Estado*” (p. 23). As críticas, portanto, estão vinculadas à imposição do neoliberalismo no Chile pelas privatizações (HUNEEUS, 2005, p. 444-447). Tal situação econômica foi a “herança” da ditadura militar que, politicamente, não abandonou o poder, fazendo-se presente e apossando o país. Dessa forma, o cineasta não admite a impunidade pelos crimes cometidos pela Junta Militar: “*¿Es este país, compatriotas, un cementerio que donde si alguien cava en la tierra surgen los muertos intactos, como en una maldición bíblica, acusando a los vivos, a los asesinos y a los sobrevivientes que permitimos la impunidad del crimen?*”. Sem a reparação dos crimes, segundo o autor, o país não estaria numa democracia, mas na “*estación del regreso a la dictadura*”.²⁹⁵

²⁹⁴No mesmo texto, o cineasta chileno denuncia que o “povo” não pode se aproximar do corpo do presidente Salvador Allende durante os funerais oficiais em 1990: “*¿Es esta la patria del pueblo airado, del pueblo proletario, del lumpen marginado, la de estos años duros en que no dejaron acercarse al féretro del ilustre presidente enterrado un 4 de septiembre de 1990, que más que nada recordaba un septiembre del pasado?*” (ibidem). Nas memórias do diretor (apud SPOTORNO, 1999), este denuncia de forma mais contundente que o caixão de Allende foi trocado por um vazio no trajeto de Viña del Mar, onde os militares enterraram o corpo numa simples sepultura em 1973, até o Cementerio General de Santiago, o que reforça sua tese de que Salvador Allende foi assassinado e que os militares chilenos buscaram ocultar o fato, apoiados pelo “pacto” com a Concertación: “*Si me quiere desmentir cuantas veces quiera. Pero está filmado. [...] Allende es uno de los desaparecidos y el ataúd donde dicen que lo enterraron, a él y a toda la Unidad Popular, es un ataúd vacío*” (p. 95). A tese do assassinato do Presidente foi reafirmada anos depois com *Dawson Isla 10* (Chile, Brasil, Venezuela, 2009) e *Allende en su laberinto* (Chile, Venezuela, 2014).

²⁹⁵LITTÍN, ibidem, p. 22. Nos anos 1990, Miguel Littín foi muito crítico com a nova democracia chilena, “*porque el régimen militar no se ha acabado hasta ahora*” (apud SPOTORNO, 1999, p. 90). Segundo o cineasta, “*Chile [...] pretende ser democracia, cuando todos sabemos que no lo es*” pois “*cuando la*

Uma vez que a revolução deixou de ser a ordem do dia, Miguel Littín se questiona sobre o valor da democracia, sistema de governo visto com descrédito na sua filmografia do exílio: “*si la opción es la democracia, quisiera pensar, como Carlos Fuentes, que cualquier democracia debe tener como objetivo lo que hasta ahora solo las revoluciones se han propuesto: el crecimiento y la justicia*” (p. 23). Desenvolvimento econômico e justiça social são as palavras da ordem, e ambas só seriam possíveis se o Estado estiver atuante, ao contrário do que pensavam os “pragmáticos” políticos e os neoliberais que ocuparam os postos políticos no país em 1990. Pensando em sua área de especialidade, o autor afirma: “*¡Imposible un cine chileno sin la intervención del Estado!*” (p. 23). Dessa forma, o diretor desenvolve propostas para a criação e o desenvolvimento da indústria nacional de cinema.

As questões cinematográficas perpassam o discurso, iniciando com os elogios ao NCL extraindo excertos do texto “*Viña del Mar 1967, Alfredo Guevara, Aldo Francia: el Nuevo Cine de América Latina*”, de 1987. O discurso de 1990 remete-se às referências sobre o engajamento nos anos 1960, o “eco natural” que o “povo” encontrou nos cineastas, a “*voz subterránea y mineral*” que recorria o subcontinente “*moviendo sus entrañas*” entre outras representações que vinculam política, cultura e natureza (p. 21). O chamado Nuevo Cine Chileno também foi referenciado, com citações a alguns filmes-chave do período, incluindo *El chacal de Nahueltoro*. No entanto, para o autor a “*máxima expresión*” do movimento era a trilogia *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán. Segundo Littín, nos diretores na época “*estaban marcados los signos de la profunda rebeldía*”, reforçando a visão mitificada de ambos os movimentos (p. 22).

As propostas para o cinema chileno em 1990 passavam por uma maior presença do Estado frente ao neoliberalismo, herança da ditadura pinochetista. Miguel Littín destaca a importância de uma série de medidas: um “*Decreto Ley o una Ley que, al menos, garantice la continuidad del quehacer cinematográfico*”, “*una línea de crédito*”, “*la más estricta libertad de expresión*”, “*creación de talleres y escuelas de cine*”, o restabelecimento de uma lei que garantia “*la devolución del impuesto al productor [y] al distribuidor*”, a participação “*junto con los latinoamericanos en la creación del mercado común del cine de Iberoamérica*”, bem como “*sería necesario y urgente conseguir la liberación del impuesto a la importación de materiales dedicados al cine*” (p. 24).

gente voto en el plebiscito, votó en contra de, votó No. No votó sí a la impunidad. Y años después descubre que la impunidad es algo concertado, acordado” (p. 91-92).

Uma das advertências de Miguel Littín foi que “*no podemos depender de las coproducciones con el extranjero*” (p. 25), uma preocupação por manter sua própria atividade cinematográfica no país de origem e não depender dos desgastados círculos de contato do México, Cuba e Espanha. Tal citação contraria o texto de 1988 “*El cine latinoamericano y su público*”, que propunha uma “*frente común*” com as “*cinematografías más democráticas y progresistas de los países desarrollados*”.²⁹⁶ Porém as propostas do chileno que visavam a institucionalização e organização do cinema nacional a partir do Estado foram ideias que entraram em conflito com a proposta “moderna” de governar o país segundo a nova democracia neoliberal.

Para encerrar, advertimos que na apresentação de 1990 Miguel Littín não analisa os 17 anos de sua experiência no exílio, chamados por ele de “*años de resistencia*” (p. 24). Como as demais representações do Chile lidas no Festival de Viña del Mar em 1990 tinham cores, adjetivos e natureza, o período em questão, pela sua ausência, apresentou-se incolor, sem qualitativos e sem vida. Devido às tensões nos círculos de solidariedade no exterior, acreditamos que o silêncio seria a maneira encontrada em não expor esses momentos de conflito em um momento do “*reencuentro de Chile con su cine*”.²⁹⁷

Anos depois, o chileno fará sua autocrítica sobre o período, apontando decepções derivadas de sua estadia no Chile:

Hay algo de lo que sin duda fuimos responsables. Nosotros, durante años, desde los políticos a los artistas, poetas, escritores, cantantes, inventamos un país. Y convencimos a la humanidad de que ese país existía, y más aún, nos convencimos nosotros mismos de que existía, que detrás de la cordillera había un país pletórico de entusiasmo, de energía, de creatividad y de fuerza y que estaba siendo aplastado por un grupo de militares. Inventamos un país épico, lleno de héroes homéricos. Y cuando regresamos nos encontramos una realidad completamente diferente. [...] ¿Qué tienen que ver las banderas y las luchas combatientes de los obreros de las Actas de Marusia con la realidad del Chile actual? [...] Desaparecen las revistas como Araucaria y Literatura chilena. Un mundo que inventamos, que construimos fuera de Chile (apud SPOTORNO, 1999).

O diretor fala novamente no plural na hora de reconhecer os “erros”: o uso de “*fuimos responsables*”, “*Nosotros*” e “*construimos*” são alguns exemplos. O choque entre o Chile construído no exílio e o Chile “real” evidencia o conflito do cineasta. As

²⁹⁶ **El Nuevo Cine Latinoamericano en el mundo de hoy**. México, D.F.: UNAM, 1988, p. 44.

²⁹⁷ LITTÍN, Miguel. Se sabe que el que no vuelve no se fue. In: **III Festival Internacional de Cine de Viña del Mar: Documentos** (Raconto de un reencuentro). Santiago de Chile: Ministerio Secretaría General del Gobierno, 1990, p. 25.

representações fílmicas no exterior que, na época de realização, tinham um valor político e construíram um imaginário sobre a América Latina, na década de 1990 são vistas como equivocadas. Expressões como “*inventamos un país*”, “*convencimos a la humanidad de que ese país existía*”, “*nos convencimos nosotros mismos*”, “*Inventamos un país épico*” e “*Un mundo que inventamos*” evidenciam a pretensão de que as obras realizadas no exílio tivessem plena vigência em uma realidade não vivenciada, ainda que os contatos com os “de dentro” do Chile ocorressem. As afirmações também deixam aparente que a cultura não acompanhou as transformações sociais e políticas ao longo do tempo, como ocorreu com o próprio Miguel Littín, defendendo em eventos internacionais uma “legitimidade” por estar exilado na América Latina e, assim, fazer a “leitura correta” do contexto político e social do subcontinente.

Dessa forma, restou a Miguel Littín entender as razões pelas quais os exilados construíram essas visões “erradas”. Daí nasce o projeto do chileno de filmar *Los Náufragos* (Chile, França, Canadá, 1994), título que sinaliza o estado da subjetividade do diretor em tempos de reavaliação dos grandes paradigmas.²⁹⁸

²⁹⁸Em 1989, Miguel Littín publica o livro *El viajero de las cuatro estaciones* (Ed. Grijalbo, Santiago de Chile), narrando a trajetória de seu avô materno, de origem grega. MARÍA GRAAPP, Rose. Miguel Littín entre la pasión y la nostalgia. **La Tercera**, Santiago de Chile, s/p., 10 junio 1990. No início da década de 1990, filia-se ao PS para candidatar-se a alcalde da comuna. Uma vez eleito, permaneceu no cargo entre 1992 a 1994 e depois de 1996 a 2000.

CONCLUSÃO

Nesta pesquisa, procuramos analisar a obra cinematográfica produzida por Miguel Littín durante o período em que esteve exilado, ou seja, entre 1973 e 1990. Para realizar tal análise, mapeamos sua circulação internacional, sua inserção em determinados círculos culturais e de poder, os debates dos quais participou em eventos, entrevistas, textos autorais e, principalmente, os filmes produzidos por ele no exterior. Estes últimos foram nossas fontes privilegiadas para a investigação, pois, pelas análises das representações fílmicas, procuramos mostrar suas concepções políticas em diálogo com determinadas correntes ideológicas.

Em sua trajetória internacional, o cineasta estreitou laços com círculos de solidariedade que possibilitaram a continuidade de seu trabalho fora do Chile. Entre 1973 e 1983, Miguel Littín residiu no México, onde contou com apoio para dirigir *Actas de Marusia*, *El recurso del método*, *La viuda de Montiel* e *Alsino y el cóndor*. Estas películas foram filmadas em distintos cenários entre México, Cuba, Nicarágua e França, em regimes de co-produção, com exceção de *Actas*, que foi uma produção exclusivamente mexicana. Entre 1984 e 1990, o chileno passou a viver na Espanha, onde realizou *Acta general de Chile* tendo por base suas filmagens clandestinas de 1985, além de *Sandino*, filmado na Nicarágua.

Apesar de se adaptar às circunstâncias políticas dos países democráticos por onde passou, como o México e a Espanha, a chegada ao poder pela via armada, dentro dos moldes cubanos e nicaraguenses, fez parte do horizonte político do cineasta. Há de se ressaltar que a vivência no exterior ocorreu na medida em que Miguel Littín obteve apoio de setores “à esquerda” influentes nos respectivos países, como o presidente mexicano Luis Echeverría (progressista no discurso, porém autoritário na prática), de cubanos como Alfredo Guevara e principalmente do escritor colombiano Gabriel García Márquez-, além dos socialistas espanhóis do pós-franquismo (em especial, Pilar Miró e setores da TVE).

No entanto, vimos também que os círculos de contatos no exterior foram se deteriorando ao longo dos anos. No México, a gestão presidencial de José López Portillo e a crise econômica mexicana trouxeram muita dificuldade para a subsistência da indústria de cinema reformada pelo presidente anterior, Luis Echeverría. Tal situação forçou Miguel Littín a buscar espaço para financiamento em outros países. Com os

círculos cubanos, o chileno manteve uma proximidade, porém enfrentou acusações de má administração na ING, empresa que o cineasta dirigia, sendo demitido do cargo em 1986. Na Espanha, denúncias de nepotismo e a longa duração das filmagens de *Sandino* desgastaram as relações entre as redes de contato no país e o diretor. Daí a necessidade do retorno definitivo ao Chile, para abrir novas frentes de trabalho.

Também buscamos comprovar que a chamada “resistência” dos chilenos à ditadura militar a partir do exílio foi um movimento amplo, marcado pelo trânsito por diferentes países, contatos políticos e culturais que estavam permeados por manifestações de solidariedade, por um lado, mas também por conflitos ideológicos, por outro. Procuramos mostrar ainda que, ao tentar construir a imagem de um grupo político coeso, os artistas e intelectuais identificados com oposição ao regime chileno participaram de muitos debates por meio dos quais ficaram expostos os dissensos. O debate de Miguel Littín com José Donoso e Sebastián Alarcón, ocorrido durante a mesa redonda na URSS em 1979, permitiu analisar o significado dessas divergências.

O exílio foi considerado pelo cineasta como um campo de “resistência” contra a ditadura chilena. No entanto, tornou-se também um território de legitimação, afirmando-se como uma “voz moral” dos chilenos no campo da cultura (ao falar em diversos documentos na primeira pessoa do plural, “nós”) e construindo uma imagem de nacionalista e latino-americanista por meio de sua produção fílmica. O lado “heróico” de sua passagem clandestina pelo país consolidou sua imagem internacionalmente, com a ajuda do relato publicado por Gabriel García Márquez, que se tornou mais popular do que a própria série de documentários *Acta general de Chile*. O exílio tornou-se igualmente um espaço de oportunidades, uma vez que o diretor passou a dedicar-se a “superproduções” e, com isso, buscou dialogar com um público cada vez maior por meio das salas de cinema e da televisão.

No que se refere, especificamente, à filmografia Miguel Littín entre 1973 e 1990, privilegiamos a análise de *Actas de Marusia* e *Acta general de Chile*, voltadas exclusivamente para temáticas relacionadas ao Chile. Procuramos mostrar que, na primeira, a escolha pela história de um massacre de trabalhadores do salitre se justifica pela intenção de sugerir aproximações entre o passado e o presente que permitiriam fazer alusões aos embates das esquerdas chilenas durante governo de Salvador Allende (1970-1973) e ainda aos crimes contra os direitos humanos, perpetrados pelos ditadores; neste caso, fica explícita a intenção do diretor de destruir os dois mitos mais cultuados pelos chilenos: o das Forças Armadas constitucionalistas e o do Chile considerado como

um país mais democrático da América Latina.

Pela análise de *Acta general de Chile*, procuramos expor como se construíram as formas de “resistência” contra a ditadura a partir do enaltecimento da memória de Salvador Allende. Os episódios da série sugeriam comparação entre a estagnação econômica chilena provocada pela ditadura em contraste com as realizações do governo da UP, que tinham como meta diminuir a desigualdade social. Buscamos mostrar também que, ao enfatizar a repressão militar intensa, o cineasta procurou justificar a luta armada para derrubar o regime pinochetista.

No entanto, verificamos que o seu discurso fílmico reiterou uma visão negativa da democracia formal, ao dar suporte ao comentário de Gabriel García Márquez, que criticou o sistema de governo que Salvador Allende defendeu. Em relação a este aspecto, demos ênfase à tensão entre democracia e revolução, implícita nas representações de *Acta general de Chile* e, com menos evidência, em outros filmes, que Littín produziu no exterior.

As películas analisadas no conjunto apresentaram questões que constituíram linhas de continuidade na filmografia de Littín. Como afirmamos anteriormente, a tensão entre democracia e revolução esteve presente em todas as narrativas fílmicas. Como exemplo, lembramos a utilização das instituições democráticas por líderes autoritários em *El recurso del método* e *La viuda de Montiel*; bem como o elogio da revolução armada em *Alsino y el cóndor*. Em *Sandino*, vimos como o nicaraguense foi “traído” por Somoza, que desrespeitou o acordo de paz assinado no salão presidencial. Na esteira da representação do binômio democracia-revolução, destacamos que a análise da postura dos líderes em relação às massas é um dado central na filmografia do diretor. A postura “reformista” e “conciliatória” de personagens como Domingo Soto (*Actas de Marusia*), Luis Leoncio Martínez (*El recurso del método*) e até mesmo Sandino (*Sandino*) expõe a “natureza” dos militares: são traidores, descompromissados com a Constituição e com as instituições democráticas. Na série de documentários de 1986, Salvador Allende, por defender a democracia, também é colocado como alguém traído pelos militares golpistas. Assim sendo, representar o “empenho revolucionário” dos líderes por meio das películas é fazer, segundo nosso entendimento, uma autópsia da própria derrota da UP em 1973 avaliando, sob a lente das esquerdas rupturistas, a atuação do presidente socialista. Foi somente em 1990, após a sua volta ao Chile, que Miguel Littín declarou aceitar a ideia da democracia como sistema válido de governo, desde que ela promovesse a justiça social e o desenvolvimento econômico.

Outras problemáticas que perpassaram as narrativas fílmicas no exílio foram: a representação da luta de classes pela construção de personagens como as “massas” (reiterando uma iconografia da pobreza que minimiza o protagonismo do “povo”), as “vanguardas”, o “imperialismo” e os militares opressores; o diálogo das películas com diversos ramos da cultura (artes plásticas, fotografia, entre outros), em especial com a literatura, dada a aspiração do cineasta em querer ser reconhecido como escritor; estratégias narrativas para conquistar a adesão do espectador, como a alternância entre *closes* e planos gerais para mostrar as massas, utilização da voz *over* e a exposição de documentos “autênticos” para validar os discursos; além dos usos políticos do passado na construção discursiva de oposição aos militares e na “legitimação” da via armada como estratégia de “resistência”.

Nesse momento de síntese da pesquisa, poderíamos arriscar algumas palavras para definir a obra fílmica de Miguel Littín no exílio, sem ter a intenção de fazer uma leitura encerrada desse conjunto; ao contrário, trata-se de um convite à reflexão. Dito isto, apontamos três aspectos gerais que observamos nas películas do chileno. O primeiro é o realismo das narrativas, com clara inspiração no neorealismo italiano (em especial no uso de não atores e a recorrência de planos externos). Trata-se de filmes que buscam explicar e superar as relações de força entre vítimas e vitimários, e não expô-las como realidades prontas. Os enredos abrem pouco espaço para o experimentalismo, pois buscam narrar de modo objetivo e evidente as correlações de força para um público mais amplo, recorrendo a convenções de gênero, como a morte melodramática de Margarita em *Actas de Marusia* e mesmo a (tentativa de) comédia explicitada com a atuação de Nelson Villagra em *El recurso del método*.

Ainda neste aspecto, um mimetismo pautou a preocupação em retratar os espaços de modo mais “fiel” possível a realidade representada. Dessa forma, a região do Chihuahua ficou muito semelhante ao norte do Chile em *Actas de Marusia*; os deslocamentos do ditador entre a França e a América (Cuba e México) levaram as equipes de filmagem junto; as selvas nicaraguenses delimitaram os campos de atuação dos guerrilheiros em *Alsino y el cóndor* e *Sandino*. Tal preocupação com os “lugares originais” em analogia à realidade representada acompanhou o diretor desde a Chillán de *El chacal de Nahueltoro*, passando pelo sul do Chile de *La tierra prometida*, até o retorno clandestino ao país em *Acta general de Chile* e, em especial, aos lugares da memória em *Sandino*.

O segundo aspecto geral que apontamos na filmografia analisada é a limitada

abertura para a alegoria em sua forma fílmica, uma vez que, em termos de composição alegórica (ou seja, compor os personagens de modo que representem ideais e mesmos ideais de revolução e contrarrevolução), esta tenha presença marcada nas ficções em geral. A exceção desse aspecto é *La viuda de Montiel*, que apresenta imagens alegóricas de modo mais recorrente do que nas demais narrativas. Assim, em determinado momento vemos as crianças correrem pelo mesmo espaço em que a viúva conversa com seus filhos, já adultos, pelo telefone; ou assistimos seu encanto com a criança sentada em meio aos corpos dos personagens do filme, incluindo a própria protagonista, numa carroça. Em *El recurso del método* e *Alsino y el cóndor*, a alegoria em termos visuais tem espaço mais limitado, porém determinante em relação ao enredo, como a guerrilha “carnavalizada” que vence as forças do presidente no primeiro, e o voo de Alsino com o fuzil na mão no segundo. Já em *Actas de Marusia*, as imagens disfuncionais têm alguma presença, como nos momentos de desespero de Gregorio.

Dentro do mesmo aspecto, podemos encontrar momentos poéticos nos filmes. Um desses momentos está no diálogo “ondular” e nas movimentações massivas das mulheres marusianas; outro, na cena da ópera em *El recurso del método*, com representações visuais da luta de classes; em *Alsino y el cóndor*, as tentativas de voo do menino são carregadas de intencionalidade poética, em especial no momento em que ele se fere ao tentar o voo; as panorâmicas da Cordilheira dos Andes e a sequência que homenageia Pablo Neruda (momento privilegiado da narrativa) também mostram uma poética na série de documentários de 1986.

Um terceiro e último aspecto que destacamos do conjunto fílmico do chileno é a propensão das narrativas para o épico que terminam em geral em tragédias (no sentido grego do termo, remetendo ao sofrimento das personagens frente às forças do “destino”), esvaziando o objetivo inicial. Assim, alguns filmes tentam monumentalizar certos personagens, porém o desfecho logo aniquila essa construção e termina por minimizar o protagonismo dos mesmos. É o caso de *Actas de Marusia* se pensamos nos trabalhadores (a mensagem final de Gregorio parece perder-se no ar); de *El recurso del método* quando elogia a resistência de Nueva Córdoba e seu líder Miguel Estátua; também em *Acta general de Chile*, por meio do drama de Salvador Allende na narrativa do 11 de setembro de 1973 (após a morte do presidente, recorre-se à reivindicação de sua memória, apagando as tensões em torno de sua figura); e de *Sandino*, na exposição do corpo do herói sendo enterrado como se sepultasse toda uma esperança revolucionária (a última imagem do filme é a do Sandino “oligarca”).

Finalmente, cabe lembrar que nosso objetivo maior foi mostrar a importância do cinema como objeto e fonte relevante para o estudo das relações entre política e cultura. Acreditamos que a escolha da filmografia do cineasta Miguel Littin produzida no exílio nos permitiu analisar, não apenas os recursos fílmicos manejados pelo diretor e o significado das representações expostas nas telas, mas também sua trajetória no exílio, que foi marcada por intensa circulação entre personagens representativos dos meios culturais, políticos, midiáticos e empresariais.

A partir da análise de fontes diversificadas que pesquisamos, esperamos ter evidenciado a importância do estudo para compreender o movimento de circulação dos cineastas exilados na oposição à ditadura militar chilena.

REFERÊNCIAS

AGUILAR CAMÍN, Héctor; MEYER, Lorenzo. **À Sombra da Revolução Mexicana**. História Mexicana Contemporânea, 1910-1989. São Paulo: EDUSP, 2000 (Ensaio Latino-americanos, 5).

ÁLVAREZ VALLEJOS, Rolando. **Desde las sombras. Una historia de la clandestinidad comunista (1973-1980)**. 2001. 258 f. Tesis (Magister Artium, mención Historia) – Facultad de Humanidades, Universidad de Santiago de Chile, Santiago de Chile, 2001. Disponível em: < http://www.archivochile.com/tesis/04_tp/04tp0004.pdf >. Acesso em: 06 maio 2015.

_____. **Matanza en La Coruña**. Texto mimeografado, 48 pág., 29 junio 2010. Disponível em: < www.luisemiliorecabarren.cl/?q=node/2184 >. Acesso em: 06 maio 2015.

_____. **Arriba los pobres del mundo**. Cultura e identidad política del Partido Comunista de Chile entre democracia y dictadura. 1965-1990. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2011.

AMPUERO, Roberto. **Nuestros años verde olivo**. Santiago de Chile: Edisur, 2010.

ARRATE, Jorge; ROJAS, Eduardo. **Memoria de la izquierda chilena**. Tomo II: 1970-2000. Santiago de Chile: Javier Vergara, 2003.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: **Enciclopédia Einaudi**, vol. 5. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985, p. 296-331.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENNEFOY M., Pascale et al. **Internacionalistas**. Chilenos en la Revolución Popular Sandinista. Santiago de Chile: Brigada 30 Aniversario de la Revolución Popular Sandinista, julio 2008.

BIRRI, Fernando. **El alquimista democrático: por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano**, 35 años de escritos teóricos y poéticos 1956-1991. Santa Fé: Sudamérica, 1999.

BUCHSBAUM, Jonathan. **Cinema and the Sandinistas**: filmmaking in revolutionary Nicaragua. Austin: University of Texas Press, 2003.

COLLIER, Simon; SATER, William F. **Historia de Chile**, 1808-1994. Traducción: Melina Grass. (s/l.) [Sucursal en España]: Cambridge University Press, 1998.

CARMONA, Ernesto. El ejército, la CIA y el FBI asesinaron al periodista Charles Horman y al estudiante Frank Teruggi en 1973. **Clarín**, Santiago de Chile, 03 diciembre 2011. Disponível em: < <http://www.elclarin.cl/web/noticias/politica/3233-el-ejercito-la-cia-y-el-fbi-asesinaron-al-periodista-estadounidense-charles-horman-y-al-estudiante->

[frank-teruggi-en-1973.html](#) >. Acesso em : 06 maio 2015.

CARRERA CARMONA, José Miguel. **Misión internacionalista**. De una población chilena a la Revolución Sandinista. Santiago de Chile : Editorial Latinoamericana, 2010.

CARRASCO, Claudiney Rodrigues. **Trilha Musical: Música e articulação fílmica**. 1993. 131f. Dissertação (Mestrado em Cinema) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

CASSETTI, Francesco; ODIN, Roger. De la paléo- à la neo-télévision. Approche sémiotique. **Communications**, s/l., n. 51 (Télévisions / mutations), p. 09-26, 1990.

CORREA, Sofia et al. **Historia del siglo XX chileno**. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2001.

CORTÉS, Eladio; BARREA-MARLYS, Mirta (Ed.). **Encyclopedia of Latin American theater**. Westport, Connecticut (U.S.A.): Greenwood Press, 2003.

CORTÍNEZ, Verónica. **Cine a la chilena**: las peripecias de Sergio Castilla. Santiago de Chile: RIL Editores, 2001.

_____; ENGELBERT, Manfred. **Evolución en libertad** : el cine chileno de fines de los sesenta. 2 vol. Santiago de Chile : Editorial Cuarto Propio, 2014.

DEL VALLE DÁVILLA, Ignacio. **Le << Nouveau cinéma latino-américain >> : Un project de développement cinématographique sous-continental**. 2012. 662 f. Thèse (Doctorat, Cinéma) - École Doctorale Alleph@ LARA-ESAV, Université Toulouse II – Le Mirail, Toulouse, 2012.

_____. **Cámaras en trance**: el Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014.

DUTRA, Eliana; CAPELATO, Maria Helena. Representação política. O reconhecimento de um conceito na historiografia brasileira. In: CARDOSO, Ciro Fl.; MALERBA, Jurandir (Orgs.). **Representações. Contribuições a um debate interdisciplinar**. Campinas: Papirus, 2000.

EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. Tradução: Teresa Ottoni, revisão: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1990.

Estados Generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal, 1974. **Rehime, Cuadernos de la Red de Historia de los Medios**, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, año 03, n. 03, verano 2013-2014.

FABRIS, Mariarosaria. **O Neo-realismo Cinematográfico Italiano**: uma leitura. São Paulo: Fapesp, 1996.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução: Flavia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e

Terra, 1992.

FRANCO, Marina. **El exilio: argentinos en Francia durante la dictadura**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2008.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e política**. Tradução: Júlio Cezar Montenegro. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1976 [1ª ed.: 1968-1971].

GALEANO, Eduardo. **Las venas abiertas de América Latina**. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 2010 [1º ed.: 1971].

GARCÍA BORRERO, Juan Antonio. **Guía crítica del cine cubano de ficción**. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2001.

GARCIA MÁRQUEZ, Gabriel. **La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile**. Buenos Aires: Arte Gráfico Editora Argentino S.A., 2008 [1ª ed.: Bogota: Oveja Negra, 1986].

GARCÍA RIERA, Emilio et al. **Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano**. Vol. 2: México. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública; Universidad Autónoma Metropolitana; Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.

GUEVARA, Alfredo. **Tiempo de fundación**. Madrid: Iberautor Promociones Culturales S.L., 2003.

_____. **¿Y si fuera una huella?** Epistolario. Madrid: Ediciones Autor S.R.L., 2008.

GUMUCIO-DAGRÓN, Alfonso. **Cine, censura y exilio en América Latina**. La Paz: CIMCA [Centro de Integración de Medios de Comunicación Alternativa], 1984.

HARTOG, François; REVEL, Jacques (dir.). **Les usages politiques du passé**. Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001.

HUNEEUS, Carlos. **El régimen de Pinochet**. Santiago de Chile: Ed. Sudamericana, 2005.

HURTADO, María de la Luz. **Historia de la televisión chilena entre 1959 y 1973**. Santiago: Ediciones Documentas, CENECA, 1989.

LEBEL, Jean-Patrick. **Cinéma et idéologie**. Paris : Éditions Sociales, 1971.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

MAIRA, Luis. Claroscuros de un exilio privilegiado. In: YANKELEVICH, Pablo. **En México, entre exilios**. Una experiencia de sudamericanos. México, D.F.: ITAM/Plaza y Valdés, 1998, p. 127-142.

MANNS, Patricio. **Actas de Marusia**. Santiago: Editorial Pluma y Pincel, 1993 [1974].

MARÍN, Pablo. **Texto y contexto: el Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular y la construcción de una cultura revolucionaria**. 2007. 122 f. Tesis (Magíster en Historia) – Departamento de Ciencias Históricas, Escuela de Postgrado, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2007.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercício do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. Tradução: Jacob Gorender. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

MARTÍNEZ CORBALÁ, Gonzalo. **Instantes de decisión, Chile 1972-1973**. Miguel Hidalgo, México D.F.: Grijalbo, 1998.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciencias sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, v. 34, p. 09-23, 1992.

MIGUEL PALACIOS, José. Filmando la vía chilena al socialismo: estética de la contradicción en Compañero presidente (Miguel Littín, 1971). **Comunicación y Medios**, Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile, n. 24, p. 210-226, 2011.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO et al. (Org.). **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2011, p. 39-64 [2ª ed.].

MOUESCA, Jacqueline. **Plano secuencia de la memoria de Chile**. Veintecinco años de cine chileno (1960-1985). Madrid: Ediciones del litoral, 1988.

_____. **El documental chileno**. Santiago: LOM Ediciones, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 235-290.

_____. A relação entre arte e política, uma introdução teórico-metodológica. **Revista Temáticas**, Pós-Graduação em Sociologia, UNICAMP, Campinas, n. 37/38, 2011a, p. 25-56.

_____. **Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)**. 2001. 374 f. Tese (Livre-docência junto ao Departamento de História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2011b.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.

NÚÑEZ, Fabián. **O que é Nuevo Cine Latinoamericano? O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas**. 2009. 658 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2009.

OÑATE, Rody et al. **Exilio y retorno**. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2005 [Nosotros los chilenos, 13].

ORELLANA, Carlos. **Penúltimo informe**. Memoria de un exilio. Santiago de Chile: Abacq.net, 2011. Disponível em: < <http://www.abacq.net/orellana/> >. Acesso em: 06 maio 2015.

PALACIO, Manuel. **La televisión durante la Transición española**. Madrid: Cátedra, 2012 [Colección Signo e imagen].

PALACIOS, Guillermo. **Intimidades, conflitos e reconciliações**. México e Brasil, 1822-1993. Tradução: Gênese Andrade. São Paulo: EDUSP, Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 2008. (Ensaio Latino-americanos, 8)

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Orígenes, evolución y problemas. In: PARANAGUÁ, P.A. (ed.). **Cine documental en América Latina**. Madrid: Ediciones Cátedra, Festival de Málaga, 2003, p. 13-78.

PARRA, Isabel. **Ni toda la tierra entera**. Santiago de Chile: Chabe Producciones, 2003.

PÉREZ RUBÍO, Pablo. **El cine melodramático**. Barcelona: Paidós, 2004.

PÉREZ TURRENT, Tomás. “¿Existe un cine independiente en México?”. In: GARCÍA RIERA, Emilio et al. **Hojas de cine**. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. México D.F.: Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, 1988, p. 245-246.

_____. Crise et tentatives de renouvellement (1965-1991). In: PARANAGUÁ, P.A. (Dir.). **Le cinéma mexicain**. Paris : Centre Georges Pompidou, 1992, p. 117-137.

PICK, Zuzana. Hablan los cineastas. Entrevistas con diversos directores chilenos [1983]. In: **Hojas de cine**. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. México, D.F.: SEP, Fundación Mexicana de Cineastas, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988, p. 373-390.

PINTO VALLEJOS, Julio. Hacer la revolución en Chile. In: PINTO VALLEJOS, Julio (Coord, Ed.). **Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular**. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2005, p. 09-33.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos**. Cinema e História do Brasil. Bauru: EDUSC, 2002.

REBOLLEDO, Loreto. **Memorias del desarraigo**. Testimonios de exilio y retorno de hombres y mujeres de Chile. Santiago de Chile: Catalonia, 2006.

RIQUELME SEGOVIA, Alfredo. **Rojo atardecer**. El comunismo chileno entre dictadura y democracia. Santiago de Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas,

Archivos y Museos, 2009.

RIST, Peter H. **Historical dictionary of South America cinema**. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2014.

ROJAS MIRA, Claudia F. La casa de Chile en México. In: DEL POZO ARTIGAS, José (Coord.). **Exiliados, emigrados y retornados**. Santiago de Chile: RIL Editores, 2006, p. 107-126.

_____. **El exilio político chileno: la Casa de Chile en México (1973-1993), una experiencia singular**. 2013. 225 f. Tesis (Doctorado en Estudios Americanos con mención en Historia) – Facultad de Humanidades, Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile, Santiago de Chile, 2013.

_____; SANTONI, Alessandro. “Geografía política del exilio chileno: los diferentes rostros de la solidaridad”. **Perfiles Latinoamericanos**, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Distrito Federal, México, núm. 41, pp. 123-142, enero-junio, 2013.

ROLLEMBERG, Denise. **Exílio: entre raízes e radares**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

ROSENSTONE, Robert. **El pasado en imágenes**. El desafío del cine a nuestra idea de la historia. Traducción: Sergio Alegre. Barcelona: Ariel, 1997.

RUFFINELLI, Jorge. **El cine de Patricio Guzmán**. En busca de las imágenes verdaderas. Santiago de Chile: Uqbar Editores, 2008.

SADER, Emir. **Chile (1810-1990)**. Da independência à redemocratização. São Paulo: Brasiliense, 2010 [1ª ed.: 1991].

SAID, Edward W. **Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993**. Tradução: Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SALINAS ROCO, Sergio; SALINAS MUÑOZ, Claudio; STANGE MARCUS, Hans. **Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile, 1957-1973**. Santiago de Chile: Uqbar Editores, 2008.

SCHUMANN, Peter B. **Historia del cine latinoamericano**. Traducción del alemán: Oscar Zambrano. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987.

SEBRIAN, Raphael Nunes Nicoletti. **A repercussão do movimento sandinista na imprensa brasileira: 1926-1934**. 2005. 256 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2005.

SILVA, Êça Pereira da. **Revista Araucaria de Chile (1978-1990): A intelectualidade chilena no exílio**. 2009. 166 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SORLIN, Pierre. **Sociología del cine**: la apertura para la historia de mañana. Traducción: Juan José Utrilla. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, c1985.

SPOTORNO, Radomiro. **Littín, el viajero de las estaciones**. Huelva (España): XXV Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, 1999.

SZNAJDER, Mario; RONIGER, Luis. **The Politics of Exile in Latin America**. New York: Cambridge University Press, 2009.

VALDIVIA, Verónica; ÁLVAREZ, Rolando; PINTO, Julio. **Su revolución contra nuestra revolución**: izquierdas y derechas en el Chile de Pinochet (1973-1981). Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2006.

_____, Verónica et al. **Su revolución contra nuestra revolución. Vol. II**. La pugna marxista-gremialista en los ochenta. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2008.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução: Marina Appenzeller; revisão técnica: Nuno Cesar P. de Abreu. Campinas: Papirus, 1994.

VILLAÇA, Mariana Martins. **O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)**. 2006. 434 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____. **Cinema cubano**: revolução de política cultural. São Paulo: Alameda, 2010.

VILLARROEL, Monica et all. **Imágenes de Chile en el mundo**. Catastro del acervo audiovisual chileno en el exterior. Santiago de Chile: Cineteca Nacional de Chile, 2008.

_____; MARDONES, Isabel. **Señales contra el olvido**. Cine chileno recuperado. Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio, 2012.

VILLEGAS, Sergio. **El estadio**: once de septiembre en el país del edén. Santiago de Chile: Emisión, 1990, p. 151-153.

XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**, vol. I: Pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 339-379.

_____. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

YÁÑEZ, Daniela. Pablo Salas, el camarógrafo de las protestas: “La gente le perdió el miedo a la represión”. **The Clinic Online**, Santiago de Chile, 09 septiembre 2013. Disponível em: < <http://www.theclinic.cl/2013/09/09/pablo-salas-el-camarografo-de-las-protestas-la-gente-le-perdio-el-miedo-a-la-represion/> >. Acesso em: 06 maio 2015.

YOCELEVZKY, Ricardo A. **Chile**: partidos políticos, democracia y dictadura, 1970-1990. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2002.

ZERÁN CHELEC, Faride (Comp.). **O el asilo contra la opresión**: 23 historias para recordar. Santiago: Paradox, 1991.

ZIMMERMANN, Matilde. **A Revolução Nicaragüense**. Tradução: Maria Silva Mourão Netto. São Paulo: Editora UNESP, 2006 (Revoluções do século XX, direção: Emília Viotti da Costa).

APÊNDICE A – FONTES IMPRESSAS (EM ORDEM CRONOLÓGICA)

SELMA, Fernando. **Retratos de Españoles Ilustres con un epítome de sus vidas**. Madrid: Real Imprenta Española, 1791.

SUBERCASEAUX, Benjamín. **Chile o uma loca geografia** [1941]. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2005.

MISTRAL Gabriela. Chile y la piedra. Recado sobre el copihue chileno. **La Nación**, Buenos Aires, p. 224-227, 05 septiembre 1943.

NERUDA, Pablo. Canto general [1950]. **Obra de Pablo Neruda**, Universidad de Chile, Fundación Pablo Neruda, Santiago de Chile, s/d. Disponível em: < <http://www.neruda.uchile.cl/obra/cantogeneral.htm> >. Acesso em: 06 maio 2015.

_____. **Fulgor y muerte de Joaquín Murieta**: bandido chileno injusticiado en California el 23 de julio de 1853. Santiago: Editorial Zig-Zag, 1967.

Cine para liberar al continente. **Punto Final**, Santiago de Chile, n. 66, p. 33, octubre 1968.

Reportaje a Miguel Littín. **Cine del Tercer Mundo**, Montevideo, n. 02, p. 20-23, nov. 1970.

Carta abierta a los presos políticos mexicanos. **Punto Final**, Santiago de Chile, n. 122, p. 34, enero 1971.

Declaración de los intelectuales chilenos. **Casa de las Américas**, La Habana, año XI, n. 67, p. 161-163, julio-agosto 1971.

Conversación con Miguel Litin: todo Chile, con Jose Wainer. **Cine Cubano**, La Habana, n. 69-70, p. 45-46, 1971.

Entrevista a Miguel Littín por F. Martínez, S. Salinas y H. Soto. **Primer Plano**, Santiago de Chile, vol. I, n. 02, p. 06, otoño 1972.

PICK, Zuzana. Le cinéma chilien sous le signe de l'Union Populaire (1970-1973); Biofilmographies du cinéma chilien. **Positif**, Paris, n. 155, p. 35-41, janvier 1974.

Culture populaire et lutte anti-impérialiste. Entretien avec Miguel Littín par Jean René Huleu, Pascal Kane et Ignacio Ramonet. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 251-252, p. 58-69, juil-aôut 1974.

TOUBIANA, Serge. Le pouvoir parlé; BONITZER, Pascal. La voix veille. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 253, p. 22-29, oct-nov. 1974.

Entretien avec Miguel Littín. **Écran**, Paris, n. 22, p. 17-18, 1974.

Helvio Soto - Polemique. **Écran**, Paris, n. 22, p. 20, 1974.

Déclaration. **Écran**, Paris, n. 22, p. 20, 1974.

Propos de Miguel Littín [La terre promise]. **Écran**, Paris, n. 30, p. 71-72, 1974.

Fragmentos del informe de la delegación chilena, presentado por Miguel Littin en el Encuentro de Cineastas Latinoamericanos. **Por un cine latinoamericano**: Encuentro de cineastas latinoamericanos en solidaridad con el pueblo y los cineastas de Chile, Caracas, septiembre de 1974. Caracas: Fondo Ed. Salvador de la Plaza, 1974, p. 31-52, Colección Cine Rocinante.

MANNS, Patricio. **Actas de Marusia**. Santiago: Editorial Pluma y Pincel, 1993 [1974].

S. HARGUINDEY, Ángel. La larga duración de las películas. **El País**, Madrid, s/p., 28 mayo 1976.

GUREZPE. Agustín, Littin afirma que perdió en Cannes por un voto. **Excelsior**, México D.F., p. C-1, 18 junio 1976.

NIOGRET, H. Actes de Marusia. **Positif**, Paris, n. 183/184, p. 81, juil-août 1976.

Cinematografías marginales en la “Muestra” de Pesaro. **El País**, Madrid, 3 octubre 1976.

Gente: Miguel Littín. **El País**, Madrid, s/p., 12 noviembre 1976.

FARGIER, Jean-Paul. Histoires d’U”. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 272, p. 09, déc. 1976.

GALIANO, Carlos. Conversación con Miguel Littín sobre la adaptación cinematográfica de “El recurso del método”. **Granma**, La Habana, s/p., 16 diciembre 1976.

S. HARGUINDEY, Ángel. Miguel Littín protesta por la proyección de “Las actas de Marusia”. **El País**, Madrid, s/p., 18 diciembre 1976.

PIERQUET, Anne; MORISSETTE, Brigitte. Miguel Littin: cinéma révolutionnaire et cinéma en exil. **Cinéma Québec**, Québec, vol. 05, n. 03, p. 12-15, 1976.

RODRÍGUEZ, Fernando. Actas de Marusia. **Cine al Día**, Caracas, n. 21, p. 23-24, enero 1977.

¿Dónde está Raymundo Gleyzer?. **El Nacional**, Caracas, s/p., 14 mayo 1977.

Multitud de curiosos en el rodaje de la cinta “El recurso del método”. **Avance. Diario de la capital**, México D.F., s/p., 24 mayo 1977.

LARA, Fernando. Contra el subdesarrollo y la pena de muerte. **Triunfo**, Madrid, n. 757, año XXXII, p. 53, 30 julio 1977.

SALOM, J. Actes de Marusia. **La revue du cinéma Image et Son**, Paris, n. 320-321, p.

05-06, octubre 1977.

... avec Miguel Littín. **Écran**, Paris, n. 63, p. 10-11, 1977.

Cines. **ABC**, Sevilla, p. 64, 31 enero 1978.

Aplausos para “El recurso del método”. **Esto**, México D.F., s/p., 25 mayo 1978.

CRESPO, Pedro. Actas de Marusia. **ABC**, Madrid, p. 51, 17 junio 1978.

GALÁN, Diego. Actas de Marusia: exilio y revolución. **Triunfo**, Madrid, n. 804, año XXXII, p. 46-47, 24 junio 1978.

TRUEBA, Fernando. Arte y militancia: Actas de Marusia. **El País**, Madrid, s/p., 30 junio 1978.

Cinemateca Revista, Montevideo, n. 09, p. 31, julio 1978 (crítica de *El recurso del método*).

DUBROUX, Danièle. Le Recours de la Méthode (M. Littín). **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 290-191, p. 30, juillet-aout 1978.

Miguel Littín en el II Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. **Literatura chilena en el exilio**. Ediciones de la Frontera, Los Angeles, n. 07, p. 32, 1978.

CLUNY, Claude Michel. Viva el Président ou le Recours de la méthode. **Cinéma**, Paris, n. 243, p. 77-78, mars 1979.

En la entrega de los arieles, El recurso del método fue injustamente ignorada: cineastas. **Uno Más Uno**, México D.F., p. 16, 20 diciembre 1979.

PEÑA, Mauricio. La viuda de Montiel. **El Heraldo de México**, México D.F., 01 diciembre 1979.

BALLADARES, Ligeia. García Márquez: Sólo cuento cosas que le pasan a la gente. **Araucaria de Chile**, Ediciones Michay, Madrid, n. 05, p. 07- 21, 1979.

Una obra de García Márquez, llevada al cine por Miguel Littín. **El País**, Madrid, s/p., 23 febrero 1980.

KOVACS, Katherine S. Miguel Littín's “Recurso del Metodo”: The Afermath of Allende. **Film Quartely**, University of California Press, vol. 33, n. 03, p. 22-29, Spring 1980.

Orientación y perspectivas del cine chileno. Mesa redonda realizada en el Festival Internacional de Cine (Moscú, 1979) con Sebastián Alarcón, Jaime Barrios, José Donoso, Eduardo Labarca, Miguel Littín, Orlando Lübbert, Cristian Valdés y José Miguel Varas. **Araucaria de Chile**, Ediciones Michay, Madrid, n. 11, p. 119-136, 1980.

GARCÍA, Gustavo. Disney tomó su fusil. **Uno Más Uno**, México D.F., 04 diciembre 1982.

Conversación con Miguel Littín. Entrevista a Isabel Parra [1982]. **Araucaria de Chile**, Ediciones Michay, Madrid, n. 21, p. 77-94, 1983.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Alsino y el cóndor. **El País**, Madrid, s/p., 30 marzo 1983.

Miguel Littín. **El País**, Madrid, s/p., 03 diciembre 1983.

PICK, Zuzana. Tradición y búsqueda (1973-1983). **Araucaria de Chile**, Ediciones Michay, Madrid, n. 23, p. 95-106, 1983.

LITTÍN, Miguel. Lo desmesurado, el espacio real del sueño americano [1982]. In: **Hojas de cine**. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. México, D.F.: SEP, Fundación Mexicana de Cineastas, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988, p. 367-371.

JARQUE, Fietta. Problemas de producción paralizan los preparativos de la última película de Littín. **El País**, Madrid, s/p., 12 agosto 1984.

La productora del próximo filme de Littín desmiente que este en “quiebre técnica”. **El País**, Madrid, s/p., 13 agosto 1984.

SARMIENTO, Valeria. Cronología del cine chileno en el exilio 1973/1983. **Literatura chilena, creación y crítica**, Ediciones de La Frontera, Los Angeles, California, XXVII, p. 15-21, enero/marzo/invierno de 1984.

GALÁN, Diego. España y Latinoamérica proponen un “mercado común” cinematográfico. **El País**, Madrid, s/p., 07 octubre 1984.

10 naciones en la reapertura del Festival de Cine Latinoamericano. **El País**, Madrid, s/p., 24 marzo 1985.

EHRMANN, Hans. Dialogo con Miguel Littin en Cannes [1984]. **Enfoque, Revista de Cine**, Santiago de Chile, n. 04, p. 10-15, verano-otoño 1985.

Littin regresa a Chile. **El País**, Madrid, s/p., 09 julio 1985.

AUGUSTÍN MAHIEU, José. Miguel Littín: “Mi país está luchando cotidianamente contra la dictadura”. **El País**, Madrid, s/p., 28 julio 1985.

APARICIO, Roberto. Con tácticas guerrilleras, Miguel filmó frente a las metralletas de Pinochet. **El Sol de México**, México, D.F., p. 01, 29 agosto 1985.

LUENGO, Alberto. Los dolorosos frutos del exilio; Chile, la cultura sin nombre. **El País**, Madrid, s/p., 8 septiembre 1985.

Declaración Final de los II Encuentros de Cine Iberoamericano. **Revista del Nuevo**

Cine Lationoamericano – C-CAL (Comité de Cineastas de América Latina), Universidad de los Andes, año 01, n. 01, p. 134-135, diciembre 1985.

RAJEVIC, Pía. El largo viaje de seis “globos-sonda”. **Araucaria de Chile**, Madrid, Ediciones Michay, n. 29, p. 181-183, 1985.

LITTÍN, Miguel. El ojo en el corazón de Chile. Notas de una filmación clandestina. **Araucaria de Chile**, Madrid, Ediciones Michay, n. 32, 1985, p. 71-80.

_____. También en la esperanza [1985]. **Cine Cubano**, Habana, n. 115, p. 75, 1986.

CAÑAS, Gabriela. Miguel Littín termina la película que rodó en Chile clandestinamente. **El País**, Madrid, s/p., 10 mayo 1986.

CELÍN, Fernando. Los fantasmas de la Viuda. **Novedades**, México D.F., Suplemento, A1, 06 julio 1986.

JILIBERTO, Cote. Miguel Littín: una versión maniquea. **El País**, Madrid, Cartas al director, s/p., 30 julio 1986.

CARRO, Nelson. Cineteca Nacional. La viuda de montiel. **Tiempo libre**, México D.F., p. 58, julio 1986.

CASANUEVA O., Héctor. Chile y García Márquez. **El País**, Madrid, Cartas al director, s/p., 04 agosto 1986.

DONAIRE CELIS, Carlos. “Acta general Chile”. **El País**, Madrid, Cartas al director, s/p., 05 agosto 1986.

HERNÁNDEZ, Gabriela. “Acta general de Chile”. **El País**, Madrid, Cartas al director, s/p., 09 agosto 1986.

Como hizo Littin su “Acta general de Chile”. **Revista Herald**, Buenos Aires, n. 2.780, s/p., octubre 1986.

MILLARCH, Aramis. Um documentário corajoso sobre o Chile torturado. **Estado do Paraná**, Curitiba, p. 11, 25 novembro 1986.

DE LA CUADRA, Bonifacio. La juez Manuela Carmena, premio nacional Derechos Humanos 1986. **El País**, Madrid, s/p., 06 diciembre 1986.

ORELLANA, Carlos. “Araucaria” festeja a Miguel Littín. **Araucaria de Chile**, Ediciones Michay, Madrid, n. 36, p. 199-201, 1986.

LITTÍN, Miguel. “Araucaria” festeja a Miguel Littín. **Araucaria de Chile**, Ediciones Michay, Madrid, n. 36, p. 201-203, 1986.

GARCIA MÁRQUEZ, Gabriel. **La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile** [1986]. Buenos Aires: Arte Gráfico Editora Argentino S.A., 2008.

Denuncian quema de libros en Valparaíso [1986]. **El Mercurio**, Santiago de Chile, s/p., 25 enero 1987.

MARTÍNEZ RENTERÍA, Carlos. La lucha por filmar "Sandino". Entrevista con Miguel Littin. **El Universal**, México D.F., s/p., 24 abril 1987.

ONTIVEROS A., Jorge. En octubre la cinta sobre A. Sandino y L. Cárdenas. **Ovaciones**, México D.F., s/p., 04 junio 1987.

GARCÍA SEGURA, José. Coproducción para filmar la vida de Augusto César Sandino. **El Día**, México D.F., s/p., 22 julio 1987.

México firma convenio de coproducción con España para la cinta "Sandino". **El Heraldo**, México D.F., s/p., 22 julio 1987.

RAMOS VILLASEÑOR, Eleazar. Dustin Hoffman personificará a Augusto Sandino en una película mexicano-española. **El Nacional**, México D.F., s/p., 22 julio 1987.

VELEZ, María Luisa. Dustin Hoffman protagonizará a Augusto Sandino, en un filme. **Novedades**, México D.F., s/p., 22 julio 1987.

Miguel Littín asegura que México podrá conquistar el Oscar con la próxima coproducción "Sandino". **El Heraldo**, México D.F., s/p., 27 julio 1987.

PÉREZ ORNIA, José Ramon. TVE quiere contratar a Dustin Hoffman para protagonizar una serie sobre Sandino. **El País**, Madrid, s/p., 25 agosto 1987.

Ambicioso filme sobre Sandino, para la televisión española. **Novedades**, México D.F., s/p., 13 septiembre 1987.

FENÁNDEZ-SANTOS, Ángel. Festival de La Habana. Renace con fuerza la producción cinematográfica en el interior de Chile. **El País**, Madrid, s/p., 17 diciembre 1987.

LITTÍN, Miguel. Viña del Mar, 1967. Alfredo Guevara, Aldo Francia: el Nuevo Cine de América Latina [1987]. In: VVAA. **El Nuevo Cine Latinoamericano en el mundo de hoy**. México, D.F.: UNAM, 1988, p. 27-40.

FENÁNDEZ-SANTOS, Ángel. Terminado el primero de los seis "Amores difíciles", escritos por García Márquez para TVE. **El País**, Madrid, s/p., 10 enero 1988.

DÉLANO, Manuel. Pinochet anuncia el fin del exilio. **El País**, Madrid, s/p., 2 septiembre 1988.

Miguel Littín llega a Santiago el sábado. **El Mercurio**, Santiago de Chile, p. C15, 06 septiembre 1988.

Director Miguel Littin confirmó su retorno. **Últimas noticias**, Santiago de Chile, p. 34, 08 septiembre 1988.

Con toda la familia llegó ayer M. Littin. **El Mercurio**, Santiago de Chile, s/p., 11 septiembre 1988.

Miguel Littin: “He vuelto para luchar por el triunfo del No”. **La Epoca**, Santiago de Chile, s/p., 11 septiembre 1988.

Dieron bienvenida a Miguel Littín. **Últimas noticias**, Santiago de Chile, p. 33, 15 septiembre 1988.

Littin se reunió con profesionales del cine. **El Mercurio**, Santiago de Chile, p. C14, 15 septiembre 1988.

Miguel Littin, en su primera reunión con artistas: “Un no tan grande como la cordillera”. **Fortín Mapocho**, Santiago de Chile, s/p., 16 septiembre 1988.

BRODSKY, Roberto. Littin en Chile. “Hay que liberar las pantallas”. **Hoy**, Santiago de Chile, p. 36-37, 19 a 25 septiembre 1988.

FENÁNDEZ-SANTOS, Ángel. TVE presenta en el festival de La Habana un plan de coproducciones con Latinoamérica. **El País**, Madrid, s/p., 17 diciembre 1988.

LITTÍN, Miguel. El cine latinoamericano y su público. In: VVAA. **El Nuevo Cine Latinoamericano en el mundo de hoy**. México, D.F.: UNAM, 1988, p. 41-46.

GALEANA, Edgar. Littin vendrá a contratar a los actores mexicanos para “Sandino”. **Ovaciones**, México D.F., s/p., 10 febrero 1989.

En el aire la realización de la película Sandino; no hay fecha. **Excelsior**, Mexico D.F., s/p., 30 marzo 1989.

BECERRIL, Tricio. Podría cancelarse el proyecto de “Sandino”. **El Sol de México**, México D.F., s/p., 01 abril 1989.

PACHECO, Arturo. El 2 de mayo se inicia en Nicaragua el rodaje de “Sandino”, de Miguel Littin. **El Herald**, México D.F., s/p., 22 abril 1989.

VEGA, Patricia. Pese al boicot, será filmada la vida de Sandino: Littin. **La Jornada**, México D.F., s/p., 22 abril 1989.

Sale caravana cinematográfica de México a Nicaragua, filmarán Sandino. **El Día**, México D.F., s/p., 23 abril 1989.

En problemas varios actores nacionales que participan en Sandino, General de Hombres. **Excelsior**, México D.F., s/p., 30 mayo 1989.

Graves irregularidades en los 1.500 millones que Pilar Miró concedió a Miguel Littín para rodar “Sandino”. **ABC**, Madrid, p. 15, 10 junio 1989.

Littin refuta acusaciones “fantasiosas”: “no he gastado dinero de más en ‘Sandino’”. **El Sol de México**, México D.F., s/p., 14 junio 1989.

Miguel Littin rueda “Sandino”, biografía del líder revolucionario nicaraguense. **El País**, Madrid, s/p., 14 junio 1989.

“Sandino”, de Miguel Littín, una millonaria serie que coproduce TVE, resuelta en familia. **ABC**, Sevilla, p. 89, 14 junio 1989.

FERNÁNDEZ RUBIO, Andrés. Ángela Molina y Victoria Abril no acudieron a la presentación de la serie de TVE “Sandino”. **El País**, Madrid, s/p., 20 junio 1989.

NEUMANN, Verónica. Miguel Littin, cineasta: “Porque me voy a morir y nadie se va me enterar”. **Apsi**, Santiago de Chile, n. 322, p. 43-44, 15 al 24 septiembre 1989.

SUBERCASEAUX, Elizabeth. Miguel Littín: ¡Tremendo tipo! **Caras**, Santiago de Chile, n. 38, p. 50, 04 octubre 1989.

MARÍA GRAAPP, Rose. Miguel Littín entre la pasión y la nostalgia. **La Tercera**, Santiago de Chile, s/p., 10 junio 1990.

FUGUET, Alberto; NARANJO, René. Miguel Littín: “Existe una imagen muy estereotipada de mí”. **El Mercurio**, Santiago de Chile, p. 06, 02 noviembre 1990.

VVAA. **III Festival Internacional de Cine de Viña del Mar**: Documentos (Racconto de un reencuentro). Santiago de Chile: Ministerio Secretaría General del Gobierno, 1990.

PÉREZ TURRENT, Tomás. “Sandino”. Historia de un film. **El Universal**, México D.F., s/p., 03 enero 1991.

AYALA BLANCO, Jorge. Littin y las Zalamerías del Sandino gallego. **El Financiero**, México D.F., p. 71, 21 enero 1991.

FUENTES, Carlos. Sandino o la utopía trágica. **La jornada semanal**, México D.F., p. 13-15, 03 febrero 1991.

DEMICHELI, Tulio H. Carlos Fuentes: “Para el novelista, el teatro es la tentación de dar cuerpo a la palabra”. **ABC**, Sevilla, p. 109, 03 marzo 1991.

La vida de Sandino a la TV española. **El Universal**, México D.F., 27 diciembre 1994.

EDUARDO SILES, Luis. El Festival de Huelva homenajea al director chileno Miguel Littín. **El País**, Madrid, s/p., 25 noviembre 1999.

APÊNDICE B – FICHAS TÉCNICAS

ACTAS DE MARUSIA. Diretor: Miguel Littín. México. Produtora: CONACINE, 1976. 35 mm. Col. 110'. Roteiro: Miguel Littín, sobre texto homônimo de Patricio Manns. Produção: Arturo Feliú. Direção de Arte: Augustín Ituarte e Raúl Serrano. Fotografia: Jorge Stahl Jr. Montagem: Ramón Aupart e Alberto Valenzuela. Som: José B. Carles e Gonzalo Gavira (efeitos especiais). Música: Mikis Theodorakis e Ángel Parra (canção). Atores principais: Gian Maria Volonté (Gregorio), Diana Bracho (Luisa), Claudio Obregon (capitán Troncoso), Eduardo López Rojas (Domingo Soto), Salvador Sánchez (Críspulo Medio Juan), Arturo Beristáin (Arturo), Patricia Reyes Spíndola (Rosa), José Carlos Ruiz (Argandoña), Alejandro Parodi (teniente Espinosa), Julián Pastor (Weber), Silvia Mariscal (Margarita), Patricio Castillo (teniente Gaínza), Arthur Nations (Mr. Jones), Ramón Menéndez (Mr. O'Brien), Max Kerlow (Ingeniero), Jorge Fegan (Administrador), Manuel Flaco Ibáñez (Rufino Peralta), Rodrigo Pruebla (Cabo) e Armando Acosta (Sargento).

Sinopse: Ambientado no norte do Chile, um grupo de trabalhadores de uma mina salitreira, junto a suas famílias, resiste à escalada de violência perpetuada pelos militares chilenos no contexto histórico dos anos 1900.

EL RECURSO DEL MÉTODO. Diretor: Miguel Littín. México, Cuba, França: CONACINE, ICAIC, K.G. Productions, 1978. 35 mm. Col. 153'. Roteiro: Miguel Littín, Régis Debray e Jaime Augusto Shelley, baseado no romance homônimo de Alejo Carpentier. Produção: Michèle Ray-Gavras, Luis Quintanilla e Humberto Hernández. Desenho artístico: Pedro García Espinosa. Fotografia: Ricardo Aranovich. Montagem: Ramón Aupart e François Bonnot. Som: Alexis Conite, Ricardo Irtucta e Eduardo Arjona. Música: Leo Brower. Atores principais: Nelson Villagra (Primer Magistrado), Katy Jurado (La Mayoral), Alain Cury (El académico), María Adelina Vera (Ofelia), Salvador Sánchez (Peralta), Ernesto Gómez Cruz (Cholo, el embajador), Reynaldo Miravalles (Hoffmann), Raul Pomares (Galván), Idelfonso Tamoyo (Miguel Estatua), Gabriel Retes (El estudiante), Ignacio Retes (Luis Leoncio Martínez).

Sinopse: Biografia de um ditador latino-americano em suas viagens à França, onde desfruta de uma vida “burguesa”, e ao “seu país”, onde governa com mão de ferro até ser deposto por um golpe organizado pelos seus ex-apoiadores: as elites nacionais e a embaixada dos EUA.

LA VIUDA DE MONTIEL. Diretor: Miguel Littín. México, Venezuela, Cuba, Colômbia: Cooperativa de Producción Cinematográfica “Río Mixcoac, S.C.L.”, Marusia Films, Macuto Filmes, ICAIC, Macondo Films, 1979. 35 mm. Col. 108’. Roteiro: Miguel Littín e José Agustín, baseado no conto homônimo de Gabriel García Márquez. Produção: Hernán Littín (produtor executivo) e Marilda Vera (produtora delegada). Assistência de direção: Eduardo Barberena, Jorge Busto e Jorge López. Desenho artístico: Lucero Isaac e Eli Menz. Fotografia: Patricio Castilla. Montagem: Nelson Rodríguez. Som: Raúl García. Música: Leo Brower. Atores principais: Geraldine Chaplin (Adelaida Montiel), Nelson Villagra (José *Chepe* Manuel), Ernesto Gómez Cruz (Carmichael), Katy Jurado (Mamá Grande), Pilar Romero (Hilaria), Alejandro Parodi (Alcalde), Reinaldo Miravalles (Dr. Giraldo), Emilia Rojas (Ursula), Eduardo Gil (Baltazar), Ignacio Retes (Barbero).

Sinopse: O filme mostra a decadência da família Montiel após a morte do patriarca, dando ensejo ao enfrentamento entre militares, que se apoderam das riquezas do defunto comparsa, e a guerrilha, presença anunciada ao longo do enredo.

ALSINO Y EL CÓNDOR. Direção: Miguel Littín. Nicarágua, Cuba, México, Costa Rica: INCINE, ICAIC, Productora Cinematografica Latinoamericana de México, Cooperativa Cinematográfica Costarricense, 1982. 35 mm. Col. 89’. Roteiro: Miguel Littín, Isadora Aguirre e Tomás Pérez Turrent, a partir do livro *Alsino* (1920), do chileno Pedro Prado. Produção: Hernán Littín. Desenho artístico: Eli Menz. Fotografia: Jorge Herrera e Pablo Martínez. Montagem: Miriam Talavera. Som: Germinal Hernandez. Música: Leo Brower. Atores principais: Dean Stockwell (Frank), Alan Esquivel (Alsino), Carmen Bunster (Mamabuela), Alejandro Parodi (Garín), Delia Casanova (Rosario), Marta Lorena Perez (Lucia), Reinaldo Miravalles (Pajarero).

Sinopse: O pequeno Alsino, desejando voar, acidenta-se e perambula pelas redondas do povoado onde vive, onde testemunha as lutas entre soldados instruídos por Frank e os guerrilheiros.

ACTA GENERAL DE CHILE. Direção: Miguel Littín. Espanha: TVE, Alfil Uno Cinematografica, 1986. 16mm. Col., P&B. 4 capítulos, 60’ cada. Roteiro: Miguel Littín. Produção: Fernando Quejido (TVE), Bernadette Dic e Luciano Balducci (Alfil Uno) e Max Lastra (ajudante produção). Assistência direção: Franqui Fasano. Jornalista: Grazia

Francescato. Fotografia: Ugo Adilardi, Jean Ives, Tristán Bauer e Pablo Martínez. Montagem: Carmen Frías, Fidel Collados (ajudante) e Pablo Blanco (montagem som). Som: Guido Albonetti, Livio Pensavalle e Pierre Laurent. Música: Ángel Parra. Principais participantes: Ricardo Lagos, Monica Madariaga, Joan Garcés, Fidel Castro, Gabriel García Márquez, Hortencia Bussi.

Sinopse: Série de documentários que registra a situação política, econômica e social do Chile em meados de 1985, quando Miguel Littín filmou clandestinamente pelo país. O quarto e último episódio faz uma homenagem a Salvador Allende.

SANDINO. Direção: Miguel Littín. Espanha, Nicarágua, Alemanha, Itália, Inglaterra: Miguel Littin Producciones Cinematograficas, TVE, Umanzor, Beta Films, Silvio Berlusconi-Communication, Granada TV. 35 mm. Col. 136'. Roteiro: Miguel Littín, Leo Benvenuti, Tomás Pérez Turrent, Giovana Kch e John Briley. Produção: Ely Menz e José María Fernandez Albendi (TVE). Decorador: Enrique Estevez. Fotografia: Hans Burmann. Montagem: Pedro del Rey. Som: Bernardo Menz. Música: Joaquín Bello. Atores principais: Kris Kristofferson (Tom Holte), Joaquim de Almeida (Sandino), Dean Stockwell (Capitán Hatfield), Angela Molina (Teresa Villatoro), Victoria Abril (Blanca Auraz), Omero Antonutti (Gregorio Sandino), Blanca Guerra (Rosana), José Alonso (Somoza), Fernando Balzaretti (Estrada), Alonso Echanove (Umanzor), Reynaldo Miravalles (Veijo Alfarero), Ernesto Gómez Cruz (Farabundo Martí), Alejandro Parodi (Moncada), Walter Lenz (Santos López).

Sinopse: Biografia do mítico líder nicaraguense e sua luta para buscar a autonomia nacional frente às intervenções militares dos EUA.

APÊNDICE C – CRONOLOGIA SOBRE MIGUEL LITTÍN

1942 – Miguel Littín nasce em Palmilla, província de Conghágua, sul do Chile.

1959-1968 – Período teatral. Atuações no grupo Teatrocine em 1959. Formação em teatro na Escuela Nocturna de Teatro de la U. de Chile. Miguel Littín escreveu as seguintes peças: *El natre* (1960), *El hombre de la estrella* (1960), *Conflicto* (1961, co-autoria com Enrique Gajardo Velasquez), *Los hijos de Isabel* (1962), *Tres para un paraguas* (1962), *El turquito* (1963), *La mariposa debajo del zapato* (1964), *La sonrisa* (1964), *Raíz cuadrada de tres* (junção de *Tres para un paraguas* e *La sonrisa*), *Me muero de amor por tus palancas o Cómo hacer la revolución jugando al huche* (1966), *El espantapájaros que quería bailar* (infantil, s/d.), *El viento entre los árboles* (infantil, s/d.). Último registro com teatro: direção da montagem de *América Blanca* (Martín B. Duberman) com o grupo Teatro Libre, janeiro de 1968 (CORTÍNEZ, ENGELBERT, 2014, p. 575-576).

1963-1970 – Período televisivo, trabalhando no Canal 9 da U. de Chile. Roteiro e direção de teleteatros infantis e, ao longo da década, direção de teleteatros “adultos” e programas de entrevistas. No programa *Nuestras Letras*, Miguel Littín entrevistou intelectuais chilenos: Pablo Neruda, Carlos Droguett, Fernando Alegría, Mafud Massis, Antonio Skarmeta, Andrés Sabella, José Miguel Varas, Isidora Aguirre, José Agustín Palazuelos, Antonio Avaria e Manuel Silva Acevedo. Entrevistou Violeta Parra e outros chilenos no programa *Triangulo*. Em colaboração com Carlos Jorquera e Augusto Olivares, jornalistas amigos de Salvador Allende, conduziu *Reunión con la prensa*. O cineasta dirigiu o programa *Dramas para la risa*, em colaboração com Jorge Díaz e Héctor Ríos. Dirigiu também programas de homenagens a Federico García Lorca, Miguel Hernández, Baldomero Lillo e a escritores nacionais; programas especiais de música clássica e balés com coreografias de Patricio Bunster e Joan Turner. Conduzindo os *teleteatros*, fez adaptações de *El viento entre las ojas* (Miguel Littín, dirigido por Helvio Soto), *En la América Blanca* (Antonio Skarmeta, adaptação de Martín B. Duberman), *El Cumpleaños de Stanley* (Raúl Ruiz), *La Canción Rota* (Antonio Acevedo Hernandez), *Panorama desde el puente* (Arthur Miller), *Muerte de un vendedor* (Arthur Miller), *Todos eran mis hijos* (Arthur Miller, em colaboração com Raúl Ruiz) *Martín Rivas* (Alberto Blest Gana), *El ideal de un Calavera* (Alberto Blest Gana) e *O’Higgins*

(Fernando Debesa).²⁹⁹ Último registro com a televisão: membro do sindicato dos funcionários do Canal 9, e participação, como diretor de programação, na guerra de informações sobre a vitória eleitoral de Salvador Allende em setembro de 1970.

1964 – Trabalha como ator e assistente de direção no curta metragem *Yo tenía un camarada*, dirigido por Helvio Soto.

1965 – Direção de **Por la tierra ajena**, seu primeiro curta metragem. Participação como ator nos curtas *Ana* e *El analfabeto*, dirigidos por Helvio Soto.

1966 – Atuação como ator no curta *Mundo mágico*, de Helvio Soto.

1967 – Atuação e assistente de direção em *Erase un niño, un guerrillero y un caballo...*, de Helvio Soto. Participação no I Festival Internacional de Cine em Viña del Mar.

1968 – Participação na Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano de Mérida, Venezuela, exibindo **Por la tierra ajena**.

1969 – Participação no II Festival Internacional de Cine em Viña del Mar. Finalização e exibição, no encerramento do festival, do primeiro longa-metragem, **El chacal de Nahueltoro**.

1970 – Eleito presidente do Sindicato de los Trabajadores del Canal 9 de TV. Engajamento na campanha presidencial de Salvador Allende, atuando no Comité de Unidad Popular (CUP) dos cineastas e no Canal 9, divulgando a vitória do candidato frente à campanha de desinformação promovido pelo Canal 13, da UC. Viagem à Alemanha para divulgar **El chacal de Nahueltoro** e passagem por Cuba. Co-redação, com Sergio Castilla, do *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular*, reproduzido a seguir:

“CINEASTAS CHILENOS: es el momento de emprender juntos con nuestro pueblo, la gran tarea de la liberación nacional y de la construcción del socialismo.

²⁹⁹ Parte desta relação está disponível em: < http://miguellittin.cl/?page_id=49 >. Acesso em: 05 fevereiro 2014. Outros dados, cf. CORTÍNEZ, ENGELBERT, 2014, p. 576-586.

Es el momento de comenzar a rescatar nuestros propios valores como identidad cultural y política.

Basta ya de dejarnos arrebatar por las clases dominantes, los símbolos que ha generado el pueblo en su larga lucha por la liberación.

Basta ya de permitir la utilización de los valores nacionales como elemento de sustentación del régimen capitalista.

Partamos del instinto de clase del pueblo y contribuyamos a que se convierta en sentido de clase.

No a superar las contradicciones sino a desarrollarlas para encontrar el camino de la construcción de una cultura lúcida y liberadora.

La larga lucha de nuestro pueblo por la emancipación, nos señala el camino.

A retornar la huella perdida de las grandes luchas populares, aquella tergiversada por la historia oficial, y devolverla al pueblo como su herencia legítima y necesaria para enfrentar el presente y proyectar el futuro.

A rescatar la figura formidable de Balmaceda, antioligarca y antiimperialista.

Reafirmemos que Recabren es nuestro y del pueblo. Que Carrera, O'Higgins, Manuel Rodríguez, Bilbao y que el minero anónimo que cayó una mañana o el campesino que murió sin haber entendido el por qué de su vida ni de su muerte, son los cimientos fundamentales de donde emergemos.

Que la bandera chilena es bandera de lucha y de liberación, patrimonio del pueblo, herencia suya.

Contra una cultura anémica y neocolonizada, pasto de consumo de una élite pequeño burguesa decadente y estéril, levantemos nuestra voluntad de construir juntos e inmersos en el pueblo, una cultura auténticamente NACIONAL y por consiguiente, REVOLUCIONARIA.

Por lo tanto, declaramos:

1. Que antes de cineastas, somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea: la construcción del socialismo.

2. Que el cine es un arte.

3. Que el cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario.

4. Que entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación.

5. Que el cine revolucionario no se impone por decreto. Por lo tanto, no postulamos una forma de hacer cine sino tantas como sean necesarias en el transcurrir de la lucha.

6. Que, no obstante, pensamos que un cine alejado de las grandes masas se convierte fatalmente en un producto de consumo de la élite pequeño burguesa que es incapaz de ser motor de la historia. El cineasta, en este caso, verá su obra políticamente anulada.

7. Que rechazamos todo sectarismo en cuanto a la aplicación mecánica de los principios antes enunciados, o a la imposición de criterios formales oficiales en el quehacer cinematográfico.

8. Que sostenemos que las formas de producción tradicionales son un muro de contención para los jóvenes cineastas y en definitiva implican una clara dependencia cultural, ya que dichas técnicas provienen de estéticas extrañas a la idiosincrasia de nuestros pueblos.

9. Que sostenemos que un cine con estos objetivos implica necesariamente una evaluación crítica distinta, afirmamos que el gran crítico de un film revolucionario es el pueblo al cual va dirigido, quien no necesita "mediadores que lo defiendan y lo interpreten".

10. *Que no existen filmes revolucionarios en sí. Que éstos adquieren categoría de tales en el contacto de la obra con su público y principalmente en su repercusión como agente activador de una acción revolucionaria.*

11. *Que el cine es un derecho del pueblo y como tal deberán buscarse las formas apropiadas para que llegue a todos los chilenos.*

12. *Que los medios de producción deberán estar al alcance por igual de todos los trabajadores del cine y que en este sentido no existen derechos adquiridos sino que, por el contrario, en el gobierno popular, la expresión no será un privilegio de unos pocos, sino el derecho irrenunciable de un pueblo que ha emprendido el camino de su definitiva independencia.*

13. *Que un pueblo que tiene cultura es un pueblo que lucha, resiste y se libera.*

CINEASTAS CHILENOS VENCEREMOS” (apud MOUESCA, 1988, p. 70-72)

1971 – Nomeado diretor da Chile Films no começo do ano. Realização e exibição do documentário **Compañero presidente**. Intensificação dos contatos com o ICAIC em convênio com a Chile Films. Efêmera organização dos *Talleres* (oficinas), que duraram de agosto a novembro, aproximadamente. Frente às disputas políticas no interior da estatal e à radicalização política do cineasta, Miguel Littín demite-se do cargo em novembro.

1972 – Filmagens na região de Palmilla para o próximo longa-metragem, **La tierra prometida**.

1973 – Finalização de **La tierra prometida** em Cuba e na Espanha. Exibição da película no Festival de Moscou em julho de 1973. Com o golpe de Estado em 11 de setembro, cineasta foi seguido pelos militares e, sentindo-se ameaçado, refugia-se na embaixada mexicana em Santiago com o irmão Hernán Littín. Viagem ao México em outubro. Participação no Rencontre du Cinéma du Tiers Monde, na Argélia, em dezembro.

1974 – Participação no Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinéma, em Montreal, em junho. Lançamento de **La tierra prometida** em Paris, onde Miguel Littín dá entrevistas. Em setembro, participa no Encuentro de Cineastas Latinoamericanos em Mérida, na Venezuela, onde faz denúncias contra a ditadura chilena. No evento, torna-se um dos fundadores e membros do C-CAL. Em uma das viagens a Cuba, tem o contato com o livro de Patricio Manns **Actas de Marusia**, cuja adaptação será o primeiro projeto fílmico no exílio.

1975 – Filmagens de **Actas de Marusia** em Chacabuco, no México.

1976 – Lançamento de **Actas de Marusia** no México e em diversos países europeus, além dos Estados Unidos. Visibilidade do cineasta após o longa ter sido selecionado nos festivais do Oscar e de Cannes, além de diversas premiações pelo mundo. Realização do documentário **Crónicas de Tlacoltapan** no México, com co-direção de Pablo Perelman e Jorge Sánchez. Participa no Festival de Pesaro, Itália, em outubro. Início do projeto de **El recurso del método**, com mediação de Alfredo Guevara, do ICAIC. Co-redação, pelo C-CAL, de uma *Declaración* sobre o desaparecimento do argentino Raymundo Gleyzer, do grupo Cine de la Base.

1977 – Participação no Encuentro de Cineastas Latinoamericanos em Caracas, na Venezuela, onde o C-CAL denunciou crimes contra a humanidade. Realização de **El recurso del método** com filmagens no México, em Cuba e na França. Projeto do filme contou com a participação do escritor cubano Alejo Carpentier, autor da obra adaptada para o cinema.

1978 – Lançamento de **El recurso del método**. Filme é selecionado no Festival de Cannes. Filmagens no México para o próximo longa-metragem, **La viuda de Montiel**, adaptação de conto homônimo de Gabriel García Márquez, presente na preparação da película. Participação em novo encontro do C-CAL em Havana.

1979 – Participação em mesa redonda no Festival de Moscou, URSS, debatendo o cinema realizado por exilados chilenos. Lançamento de **La viuda de Montiel**. Jurado no FINCL em Havana, evento recém-inaugurado. **La viuda de Montiel** e **Crónicas de Tlacoltapan** concorrem a prêmios no mesmo festival.

1980 – Realização e exibição na televisão mexicana do documentário **Acuacultura – Granjas de agua**. Visita à Nicarágua sandinista para elaboração do próximo filme.

1981 – Realização de **Alsino y el cóndor**, na Nicarágua, durante o segundo semestre.

1982 – Lançamento de **Alsino y el cóndor** em julho. Em entrevista a Isabel Parra em novembro, publicada em *Araucaria de Chile*, manifesta um projeto de retornar ao Chile.

Filme nicaraguense ganha prêmio especial do jurado no FINCL em dezembro. Durante o evento, divulga o texto *Lo desmesurado, el espacio real del sueño americano*. Publica em *Cine Cubano* poema *Recado a Jorge*, dedicado ao fotógrafo cubano Jorge Herrea, falecido durante as filmagens na Nicarágua em novembro de 1981.

1983 – **Alsino y el cóndor** ganha visibilidade internacional por concorrer ao prêmio de Melhor Filme Estrangeiro no Oscar.

1984 – Residência na Espanha. Projeto de realizar um longa-metragem no país fracassa. Participação em evento no II Encuentros de Cine Iberoamericano em Madri, voltado aos diálogos institucionais do cinema ibero-americano. Início dos preparativos para as filmagens clandestinas no Chile.

1985 – Filmagens clandestinas no Chile, provavelmente entre abril e junho. Participação como jurado no I FESTRIO em julho, onde começa a divulgar seus feitos no país de origem. Participação no FINCL em Havana. Participação na criação da FNCL.

1986 – Finalização e exibição, na TVE, dos quatro episódios de **Acta general de Chile**, em quatro domingos do mês de julho. Circula-se uma versão reduzida para as telas de cinema, **Actas de Chile**. Participação na inauguração da sede da FNCL em Havana. Fundação da Escuela de San Antonio de los Baños, em Cuba. Denúncias de corrupção na ING tiram Miguel Littín da presidência da empresa cubana.

1987 – Início das negociações para a realização de **Sandino**. Em dezembro, expôs discurso *Viña del Mar 1967, Alfredo Guevara, Aldo Francia: el Nuevo Cine de América Latina* durante FINCL.

1988 – Com a decretação do fim do exílio pelos militares chilenos, o diretor retorna ao Chile entre setembro e outubro, onde apoia a campanha nacional pelo No durante plebiscito. Publica o texto *El cine latinoamericano y su público*.

1989 – Realização, entre maio e agosto, das atribuladas filmagens de **Sandino**. Viagem para o Chile em setembro. Em meio às filmagens, os periódicos espanhóis denunciam o chileno por demitir técnicos da Espanha e por nepotismo.

1990 – Lançamento de **Sandino**. Retorno oficial ao Chile, após o fim da ditadura militar chilena em março. Participação no III Festival Internacional de Cine de Viña del Mar.