



Alexsandro de Sousa e Silva

Cinema, política e exílio:
O caso Miguel Litínn

Alexsandro de Sousa e Silva

Cinema, Política e Exílio: o caso Miguel Littín



1ª Edição
Foz do Iguaçu
2021

© 2021, CLAEC

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 5988 de 14/12/73. Nenhuma parte deste livro, sem autorização prévia por escrito da editora, poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográficos, gravação ou quaisquer outros.

Editoração: Valéria Lago Luzardo

Diagramação: Valéria Lago Luzardo

Capa: Lucas da Silva Martinez (Ilustração: Pexels)

Revisão: Aleksandro de Sousa e Silva, Lucas da Silva Martinez

ISBN 978-65-86746-09-9

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S586 Silva, Aleksandro de Sousa e
Cinema, Política e Exílio: o caso Miguel Littín / Aleksandro de Sousa e
Silva. 1. ed. Foz do Iguaçu: Editora CLAEC, 2021. 223 p.

PDF - EBOOK

Inclui Bibliografia.

ISBN 978-65-86746-09-9

1. Cinema. 2. História. 3. América Latina. I. Silva, Aleksandro de Sousa e.
II. Título.

CDU: 94

CDD: 983

Observação: Os textos contidos neste e-book são de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores, incluindo a adequação técnica e linguística.

Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura – CLAEC

Diretoria Executiva

Me. Bruno César Alves Marcelino

Diretor-Presidente

Me. Rafael Henrique Cruz de Sousa

Diretor Vice-Presidente

Dra. Cristiane Dambrós

Diretora Vice-Presidente

Editora CLAEC

Me. Bruno César Alves Marcelino

Editor-Chefe

Me. Lucas da Silva Martinez

Editor-Chefe Adjunto

Dra. Alessandra Fontes Carvalho da Rocha

Kuklinski Pereira

Editora-Assistente

Ma. Danielle Ferreira Medeiro da Silva de Araújo

Editora-Assistente

Ma. Édina de Fatima de Almeida

Editora-Assistente

Me. Giovanni Orso Borile

Editor-Assistente

Dra. Gloria Maria Santiago Pereira

Editora-Assistente

Lic. Júlio Ernesto de Souza de Oliveira

Editor-Assistente

Bela. Valéria Lago Luzardo

Editora-Assistente

Conselho Editorial

Dra. Ahtziri Erendira Molina Roldán

Universidad Veracruzana, México

Dra. Denise Rosana da Silva Moraes

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Dr. Djalma Thürler

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Dr. Daniel Levine

University of Michigan, Estados Unidos

Dr. Fabricio Pereira da Silva

Universidade Federal Fluminense, Brasil

Dr. Francisco Xavier Freire Rodrigues

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Dra. Isabel Cristina Chaves Lopes

Universidade Federal Fluminense, Brasil

Dr. José Serafim Bertoloto

Universidade de Cuiabá, Brasil

Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Dra. Marie Laure Geoffray

Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, França

Dra. Ludmila de Lima Brandão

Universidade Federal do Mato Grosso, Brasil

Dr. Marco Antonio Chávez Aguayo

Universidad de Guadalajara, México

Dra. Sandra Catalina Valdeitaro

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Dra. Susana Dominzaín

Universidad de la República, Uruguai

Dra. Suzana Ferreira Paulino

Universidade Federal Rural de Pernambuco, Brasil

Dr. Wilson Enrique Araque Jaramillo

Universidad Andina Simón Bolívar, Equador

“Premio a la tesis de maestría en Historia, edición 2017”

Instituto Pan-americano de Geografía e História - OEA

Comissão de História

Fruto de pesquisa primorosa no campo dos estudos de História e Cinema, este livro percorre a filmografia e a trajetória do cineasta Miguel Littín em seu exílio durante a longa ditadura chilena. Littín, nesse período, viveu no México e na Espanha, mas circulou intensamente por vários países, como Cuba, Nicarágua e o próprio Chile, onde chegou a filmar clandestinamente. O autor se vale de grande diversidade de fontes e nos leva a conhecer, em detalhe, não apenas os filmes realizados por Littín, os projetos e negociações que permearam sua produção, como as redes de solidariedade vigentes, os diversos ambientes culturais que o cineasta vivenciou e os acirrados debates e dissensos políticos que pautaram a resistência chilena. Analisa de forma pormenorizada os filmes *Actas de Marusia* (1976) e *Acta General de Chile* (1986), nos revelando algumas marcas recorrentes na filmografia de Littín, como a discussão dos impasses envolvendo democracia e revolução, a relação entre líderes e massas, a tendência à narrativa épica, entre outras opções estéticas e ideológicas que nos levam a mergulhar na potente obra desse cineasta e a refletir sobre as representações fílmicas construídas sob o calor desse período efervescente, rico em discussões e temáticas ainda instigantes na América Latina de hoje.

Mariana Villaça
UNIFESP

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 da pesquisa de mestrado, realizada entre 2013 e 2015, que deu origem a este livro. Neste processo, meus agradecimentos à orientadora, profa. Maria Helena Rolim Capelato (FFLCH-USP), por toda a atenção, a liberdade e toda a assistência imprescindíveis para a minha formação acadêmica e intelectual. À banca examinadora, composta pelo prof. Eduardo Morettin (CTR-ECA-USP) e pela profa. Mariana Martins Villaça (UNIFESP), sou agradecido 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 integram esta digna casa. Os companheiros e as companheiras de graduação, de pós-graduação e demais pesquisadores e pesquisadoras 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.

No México, a ajuda da Cineteca Nacional foi de grande importância por disponibilizar documentos da filmografia analisada. Na Espanha, o 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 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 pública da informação.

Vários amigos e amigas do Chile foram receptivos a este raro brasileiro em sua pesquisa. Há de se destacar o labor da própria Cineteca Nacional de Chile, que disponibilizou diversas películas inacessíveis até então ao público, incluindo a maior parte da filmografia analisada nesta pesquisa.

Agradeço também ao pessoal da Biblioteca do Instituto Cervantes de São Paulo, 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 numerosos pesquisadores (as), docentes e especialistas com quem conversei ao longo dos anos.

Não poderia deixar de expressar a gratidão pelo reconhecimento da pesquisa por parte da Comissão de História do Instituto Pan-americano de Geografia e História, órgão vinculado à Organização dos Estados Americanos, por ter dado reconhecimento à dissertação “A filmografia de Miguel Littín entre o exílio e a clandestinidade (1973-

1990)” com o “*Premio a la tesis de maestría en Historia, edición 2017*” sobre temas latino-americanos.

Agradeço e sempre serei grato à minha família, na qual Dona Ana é a referência maior. Por último, não poderia deixar de ressaltar a importância de Daniele Aparecida Pereira Zaratín na minha vida. Muito obrigado por tudo.

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
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
CONACINE	Cooperación Nacional Cinematográfica de México
CRT-ECA	Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
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
FFLCH-USP	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP
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
ORTF	Office de radiodiffusion-télévision française
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 Alemana
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
UNEAC	Unión de Escritores y Artistas de Cuba
UNIFESP	Universidade Federal de São Paulo
UP	Unidad Popular
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
USP	Universidade de São Paulo
VOP	Vanguardia Organizada del Pueblo

Sumário

Apresentação	14
Prefácio	16
Introdução	18
Miguel Littín e os primeiros percursos no exílio: entre a América Latina e a Europa	29
<i>A trajetória no Chile, 1950-1973</i>	
<i>O asilo diplomático no México: embaixadas, solidariedades e conflitos</i>	
<i>A consolidação da rede de contatos entre a Europa e a América</i>	
<i>O processo de realização de Actas de Marusia no México</i>	
Actas de Marusia: representações políticas no exílio dos chilenos	64
<i>Representações dos “oprimidos”: movimentos de massas e a questão dos líderes</i>	
<i>As imagens dos militares e sua relação com o “imperialismo” inglês</i>	
<i>A tensão militar e a política na mise-en-scène: som, imagem, espaço e tempo</i>	
<i>Gregorio Chasqui, Domingo Soto, as massas e o consenso político</i>	
<i>O destino de Marusia em off: pela “unión de todos los trabajadores”</i>	
A circulação de Miguel Littín no exílio, as redes de solidariedade e a “aventura clandestina” no Chile	96
<i>O papel de Miguel Littín na reorganização do NCL e na luta política dos exilados no exterior</i>	
<i>Olhar o nacional pela lente latino-americanista: representações do ditador e da revolução</i>	
<i>Miguel Littín na Espanha e a experiência clandestina no Chile</i>	
Acta general de Chile: diagnóstico geral de uma nação	130
<i>O “narrador clandestino” e a construção das personagens</i>	
<i>“Chile ou a louca geografia”: estratégias de demarcação de espaço</i>	
<i>Disputas políticas e culturais em torno do passado nacional</i>	
<i>A monumentalização a Salvador Allende, os valores da democracia e o elogio aos comunistas</i>	
Os últimos projetos no exílio e o “reencontro” dos cineastas no Chile	176
<i>As tensões nos círculos de solidariedade</i>	
<i>O projeto “internacionalista” de Sandino e o fim do exílio de Miguel Littín</i>	
<i>Sandino: a busca da inspiração revolucionária e o “perigo” das negociações políticas</i>	
<i>O “Festival do Reencontro”: Viña del Mar, 1990</i>	
Conclusão	206
Referências	211

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, *Apologia da história ou o ofício do historiador*, 1949

Apresentação

Este livro é resultado da pesquisa acadêmica que realizei no mestrado em História Social, na Universidade de São Paulo, entre 2012 e 2015, com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). A dissertação foi premiada em 2017 pela Comissão de História do Instituto Panamericano de Geografia e História, órgão vinculado à Organização dos Estados Americanos, dentre os mais de 20 trabalhos sobre as Américas, enviados de todo o continente.

Ao longo das páginas, a leitora e o leitor terão a oportunidade de conhecer uma trajetória singular dentro de um fenômeno de grande impacto social no pós-Segunda Guerra Mundial, que foi o exílio massivo, a partir do golpe militar chileno de 1973, de militantes e simpatizantes do governo chileno de Salvador Allende Gossens. O golpe militar de 11 de setembro de 1973, organizado pelo general Augusto Pinochet Ugarte e apoiado por setores liberais-conservadores do Chile e pelo governo dos Estados Unidos da América, pôs fim à experiência rumo ao socialismo no país andino e iniciou uma repressão sanguinária a seus membros, o que resultou em milhares de mortos, desaparecidos e outras vítimas. Dentre essas últimas estão os exilados e as exiladas políticas, forçados e forçadas a viver fora do país para sobreviver e exercer suas liberdades individuais e coletivas.

O diretor Miguel Littín Cucumides (1942 -), nome desconhecido para o público pouco familiarizado com o cinema da América Latina, é um dos principais do cinema e da televisão do Chile dos anos 1960 e 1970 e tornou-se conhecido nos círculos cinematográficos com o filme *El chacal de Nahueltoro*, de 1969. Além disso, o chileno foi um dos maiores entusiastas da Unidade Popular desde a campanha presidencial de Allende. Com a radicalização política do diretor, este passou a questionar o regime político. Quando ocorreu o golpe de 1973, foi acossado pelos militares e sentiu-se forçado a buscar refúgio no México, onde viveu parte de seu exílio, e, passando por diversos países, dirigiu filmes e atuou publicamente nas denúncias contra a ditadura militar chilena. Nos anos 1980, seguiu a carreira residindo na Espanha e realizou filmagens clandestinas pelo país de origem em 1985, experiência que se tornou conhecida com a publicação do livro *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* pelo célebre Gabriel García Márquez. O chileno retornou definitivamente ao Chile em 1990, com o fim do regime autoritário.

O(A) leitor(a) também poderá conferir as análises filmicas que realizei para, a partir delas, chegar aos diferentes contextos históricos analisados. *Actas de Marusia* (1976), *El recurso del método* (1978), *La viuda de Montiel* (1979), *Alsino y el cóndor* (1982), *Acta general de Chile* (1986) e *Sandino* (1990) são as obras analisadas de forma a entender

como as questões sobre o Chile aparecem, explícita ou implicitamente, nas narrativas fílmicas. As duas “actas”, a primeira uma ficção sobre massacre de mineiros no norte do Chile, e a segunda uma série de quatro documentários realizada com as mencionadas filmagens clandestinas de Miguel Littín, dedicam-se exclusivamente ao país andino e serão “destrinchadas” de maneira verticalizada.

Para o presente livro, tive que adequar o texto original da dissertação para o novo formato. Com isso, o que se ganhou em fluidez de leitura perdeu-se em detalhes que sempre zelamos para a fundamentação dos argumentos e comprovação de afirmações. No entanto, as linhas de raciocínio estão mantidas e procurei manter os detalhes que considero imprescindíveis para a melhor compreensão dos filmes e da trajetória de Miguel Littín no exterior.

O intervalo entre a defesa do mestrado, em agosto de 2015, e a publicação do presente livro requer algumas explicações. A primeira delas refere-se à dificuldade em buscar financiamento para publicar, uma vez que as agências de fomento à pesquisa, dentro da crise brasileira escancarada em meados dos anos 2010, limitaram as verbas destinadas para tal fim. A segunda razão foi a necessidade de incorporar novas fontes históricas, impressas e audiovisuais, e textos acadêmicos mais recentes ao texto, aprimorando a argumentação. Nesse ponto, a pesquisa de campo em Havana, Cuba, entre maio e junho de 2017 foi primordial, porque a Cinemateca do país abriga diversos materiais sobre a obra de Miguel Littín, incluindo recortes de periódicos internacionais e folhetos de divulgação. Por fim, nesse tempo a Cineteca Nacional do Chile disponibilizou a maioria dos filmes estudados pelo livro em sua página virtual, o que me permitiu fazer apontamentos que o público poderá conferir nas imagens em movimento.

Que a leitura do livro possa contribuir para que o público se interesse mais sobre os cinemas latino-americanos, dos quais a filmografia de Miguel Littín é uma parte significativa, e também pelas questões que entrelaçam política e cultura nas Américas.

O autor

Prefácio

A partir dos golpes que resultaram na implantação de ditaduras militares nos países do Cone Sul, cineastas que produziam filmes de grande repercussão nacional e internacional foram perseguidos: muitos deles foram partiram para o exílio, como foi o caso de Miguel Littín, obrigado a deixar o Chile após o golpe de 1973.

O autor desenvolveu, em sua dissertação de mestrado que deu origem a este livro, uma análise minuciosa sobre a trajetória desse cineasta, acompanhando seu exílio no México e na Espanha e também seu retorno ao Chile. O autor retrata as dificuldades que Littín enfrentou nesse período, os importantes contatos que estabeleceu e os filmes que produziu, definidos como peça de resistência à ditadura.

A escolha do tema para realização do mestrado merece elogios porque a pesquisa demonstrou quão importante foi a atuação política de Miguel Littín e a relevância da sua filmografia produzida durante a permanência no exterior. No primeiro capítulo, dedicado a suas atividades no México, o autor analisa as suas peripécias políticas resultantes da aproximação com o Presidente Luis Echeverria, que o acolheu com deferências. Ainda nesse capítulo, reconstituiu os "trânsitos internacionais" do cineasta que, ao longo dos 10 anos de vivencia no México, circulou por Cuba, França, URSS, Nicarágua, Venezuela e Espanha. Os filmes produzidos nesse período foram debatidos em circuito internacional; alguns geraram polêmicas relacionadas a questões de natureza política. A circulação do cineasta e as imagens em movimento foram recuperadas pelo autor com muita riqueza de detalhes.

No capítulo dedicado à análise do filme *Actas de Marusia*, o leitor acompanha o processo dessa produção cinematográfica que teve grande repercussão, sobretudo no campo político; o cineasta se remeteu ao episódio histórico de uma luta social, no norte do Chile, marcado pela extrema violência. As cenas que se referem à repressão dos trabalhadores faziam alusão, implícita, à violência da ditadura militar. Ainda nesse capítulo, o autor recuperou textos que mostram a repercussão dos debates sobre o filme, sobretudo entre grupos de esquerda exilados no exterior.

A recuperação dos acontecimentos referentes à permanência de Miguel Littín na Espanha também demonstra uma pesquisa ampla e análise consistente. Com relação a esta parte, chamo atenção para o relato da ousadia do cineasta e sua equipe ao retornarem, clandestinamente ao Chile, para realizar filmagens relacionadas à ditadura militar.

Os demais capítulos da obra foram dedicados à análise da produção e da recepção da nova empreitada do diretor - *Acta general de Chile*. Nesta série de documentários,

o cineasta recuperou importantes episódios de um passado recente a partir dos quais foram projetadas imagens de Salvador Allende e episódios relacionados à luta pela democracia no país. Na parte final do livro, o autor discorre sobre o retorno definitivo de Miguel Littín ao Chile e o reencontro de cineastas exilados no Festival de Viña de Mar.

Pela importância que reputo a este trabalho de pesquisa, acredito que o leitor muito se beneficiará com a leitura do livro, que contribui para reflexões sobre o legado das ditaduras militares os quais deixaram marcas profundas na memória dos que viveram nesse período, memórias essas que cabe à história resgatar.

Além disso, considero muito positiva a contribuição do autor para os estudos sobre América Latina e também para as pesquisas que aproximam, de forma enriquecedora, os campos da história e cinema. Por todos os méritos desta obra, acredito que a outorga do “*Premio a la tesis de maestría en Historia, edición 2017*” que lhe foi atribuído pela Comissão de História do Instituto Pan-americano de Geografia e História fez jus a este trabalho realizado com muito empenho e competência.

Maria Helena Rolim Capelato

Programa de Pós-Graduação em História Social
Departamento de História – FFLCH/USP

Introdução

Este livro discute as representações políticas que os filmes dirigidos no exílio pelo chileno Miguel Littín Cucumides (1942 -) fizeram, direta ou indiretamente, sobre a realidade chilena entre 1973 e 1990. Partindo do pressuposto de que as obras fílmicas constituem documentos históricos privilegiados, verifico de que maneira elas recriam as tensões do período por meio das imagens em movimento, além de acompanhar as formas de inserção do diretor nos meios de comunicação no exterior, onde teve visibilidade pública e, por meio delas, conferir as posições políticas assumidas pelo cineasta na chamada “resistência chilena” à ditadura militar desde o exterior. Esse movimento foi amplo e com distintos matizes, dentre os quais o cineasta assumiu uma das mais radicais¹.

Do conjunto de películas dirigidas por Miguel Littín no exílio, as principais a serem discutidas são *Actas de Marusia* (México, 1976) e *Acta general de Chile* (Espanha, 1986). A primeira foi o longa-metragem produzido integralmente pelo Estado mexicano e fez uma livre adaptação do livro homônimo do compositor, intérprete e escritor chileno Patricio Manns, cujo enredo mostra os conflitos entre trabalhadores de uma oficina salitreira e os militares, no início do século XX. No filme, a trama analisa de forma alegórica a derrota da Unidade Popular (UP) no Chile, ocorrida com o golpe de Estado de 1973².

A segunda obra privilegiada no livro é a série de documentários *Acta general de Chile*, realizada para exibição na Televisión Española (TVE) em 1986. Esta segunda *acta* é composta por quatro episódios que apresentam aspectos da história e do contexto sociopolítico chileno. As filmagens foram realizadas durante a arriscada experiência clandestina do diretor no país, conhecida por meio do relato assinado pelo escritor colombiano Gabriel García Márquez em *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, de 1986.

¹ Filmografia completa de Miguel Littín entre 1973 e 1990: *Actas de Marusia* (México, 1976), *Cronica de 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 dela storia* (Itália, 1985), *Acta general de Chile* (Espanha, 1986), *Actas de Chile* (1986) [versão reduzida da série *Acta general de Chile*], e *Sandino* (Espanha, Chile, Nicarágua, Itália, 1990).

² A UP, coligação de partidos de esquerda, conseguiu chegar ao poder político chileno por meios democráticos nas eleições de 1970. O período 1970-1973 ficou conhecido como a “experiência chilena” no caminho para o socialismo, preservando a democracia formal, algo inédito no mundo político até então. A UP foi composta por: Partido Comunista de Chile (PCCh), 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).

Além das duas *actas*, analiso brevemente os outros filmes realizados no exílio do diretor, todos longas metragens ficcionais: *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). São coproduções internacionais com temáticas latino-americanistas, nas quais serão verificadas como as questões sociais e políticas do Chile foram representadas nas respectivas narrativas. A principal característica da produção fílmica que o livro analisa é o reiterado interesse em temas da América Latina contando, inclusive, com a participação de técnicos, roteiristas, atores e atrizes do subcontinente³.

Por meio desse conjunto de películas, dirigido por um chileno que viveu quase 17 anos no exterior estabelecendo contatos e intercâmbios de ideias importantes para sua produção fílmica, serão discutidos aspectos da oposição política e cultural ao regime militar do Chile. Tal empreitada exigirá um esforço interpretativo de diferentes fontes históricas, entre textos, músicas e imagens, e um diálogo com uma bibliografia esparsa, uma vez que os estudos sobre a relação exílio e cinema dirigidos por chilenos e chilenas são escassos.

México, Cuba e Espanha foram os principais países de asilo onde Miguel Littín construiu redes de solidariedade. Os textos reunidos em García Riera e outros autores trazem um panorama diversificado sobre o cinema no México. A indústria estatal de cinema entrou em crise após o fim da Segunda Guerra Mundial, atravessando as décadas seguintes. Com a repressão aos estudantes em outubro de 1968, surge uma cinematografia ligada às 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 fílmicos. Nesse conturbado contexto, o chileno dirige *Actas de Marusia* (GARCÍA RIERA, 1988).

O livro da historiadora Mariana Villaça sobre o Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) oferece dados para 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. Foi nesse contexto que Patricio Guzmán realizou *La batalla de Chile* (Chile, Cuba, França,

³ Toda a filmografia analisada neste livro está disponível nos seguintes endereços eletrônicos: na página da Cineteca Nacional de Chile, <<https://www.cclm.cl/colecciones/el-cine-de-miguel-littin/>>, estão os longa-metragens ficcionais e no canal *Chile desde fuera*, do Internet Archive, <<https://archive.org/>>, a série de documentários. Acesso em: 10 outubro 2020. No formato DVD para compra e venda, encontra-se com certa dificuldade o filme *Actas de Marusia* em lojas virtuais do exterior, pela rede de informações.

1975-1979) e Miguel Littín conseguiu aportes da ilha para realizar grande parte de sua filmografia no exterior (VILLAÇA, 2010).

A obra de Manuel Palacio sobre o papel da TVE durante a transição espanhola (1975-1981) fornece 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. 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. Os maiores exemplos do apoio espanhol no campo do cinema estão nas produções de *Acta general de Chile* e *Sandino*, ambos dirigidos por Miguel Littín (PALACIO, 2012).

Sobre a oposição dos chilenos e chilenas frente ao regime militar dentro e fora do Chile, o livro de Jacqueline Mouesca *Plano secuencia de la memoria de Chile*, de 1988, apresenta levantamentos e comentários sobre filmes e cineastas, e constitui uma importante referência aos estudiosos do cinema sobre o Chile. 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, por exemplo, mostra as relações entre as Alemanhas, 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 (MOUESCA, 1988; VILLARROEL, MARDONES, 2012).

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, chilenas, estrangeiros e estrangeiras que foram obrigados e obrigadas a deixar o país⁴. Muitos 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 imagens em movimento e de ideias ocorreu entre as brechas do autoritarismo. O audiovisual está entre as produções

⁴ 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 e exiladas. Já a Liga Chilena de los Derechos del Hombre afirma que foram 400.000. Tal imprecisão nos cálculos se deve à ampla diversidade de situações pelas quais os/as perseguidos/as políticos/as saíram do país e também ao silêncio sobre o assunto.

realizadas no exílio que conseguiram circular entre o Chile e o exterior. 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 esquerdas. Em um levantamento, a cineasta chilena exilada na França Valeria Sarmiento lista 176 películas dirigidas por concidadãos e concidadãs no exterior em dez anos de exílio. 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.

Com o golpe militar de 1973, Miguel Littín passou a ser perseguido por sua proximidade, ainda que não isenta de tensões, com o governo de Salvador Allende. 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 chilenos ao país ocorreu somente em 1990, com o fim do regime político autoritário.

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 1982 e na Espanha entre 1982 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*, de 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 italiano 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 denúncias de crimes contra a humanidade e faz alusões a aspectos da política no Chile. Para a realização do filme, o diretor teve ampla 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, homônima, trata da história do Primer Magistrado, governante autoritário de uma nação da América anônima 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 das primeiras décadas do século XX 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 de 1979, 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 a cores realizado no país. Trata-se de *Alsino y el condor* (1982), adaptação do livro *Alsino* (1920), do chileno Pedro Prado, para a realidade nicaraguense. O enredo filmico conta a história de um menino que sonhava voar e, por meio dessa metáfora da liberdade, exalta a vitória política da Revolução. 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, temas que o livro mostra maior interesse.

Miguel Littín realizou um retorno clandestino ao Chile; a experiência ocorreu em 1985 e durou alguns meses. Sobre essa passagem, Gabriel García Márquez escreveu o livro *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*. De volta à Espanha, o diretor exibiu pela TVE quatro documentários que compõem a série *Acta general de Chile*, de 1986⁵. 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 até chegar ao contexto da ditadura chilena. Na mencionada série, há 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, do escritor colombiano 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 contra o diretor 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 filmico, 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 diretamente as questões políticas e culturais do Chile, por meio de referências a aspectos da história nacional mencionadas em diversas passagens.

⁵ *Acta general de Chile*, série de documentários em quatro episódios com 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, que dura 115 min.

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 a “*relación escrita de lo sucedido, tratado o acordado em una junta*”. Dessa explicação infere-se que as mencionadas obras visem construir um cinema testemunhal, com pretensão de realizar um diagnóstico da nação, como se propuseram outros filmes engajados produzidos nas décadas de 1960 e 1970 na América Latina. As leituras sobre a situação repressiva no Chile propostas pela filmografia aqui analisada tinham a pretensão de denunciar os crimes cometidos pela ditadura, mas também expunham visões políticas por meio das quais repensavam o lugar das esquerdas chilenas na oposição ao regime pinochetista.

Além das produções fílmicas realizadas no exílio, outros documentos contribuem para a análise mais ampla do tema, como discursos do diretor que assumem posturas auto-legitimadoras em relação às obras fílmicas; recepções pela crítica cinematográfica e por exilados chilenos; filmes da época que dialogam com as fontes privilegiadas; repertórios iconográficos e sonoros mobilizados para a realização das películas; e material de apoio, como boletins de imprensa, notícias, cartazes e correspondências.

O livro acompanha 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 o recorte temporal⁶.

A escolha do cineasta e de sua filmografia para este livro se deu por cinco motivos iniciais. Em primeiro lugar, pela sua proximidade com círculos políticos, artísticos e intelectuais no exílio em relação aos demais diretores e diretoras. A continuidade do trabalho cinematográfico no exterior com certo reconhecimento da crítica internacional é outra característica relevante. Os filmes trazem referências históricas para a tela, sugerindo reflexões que relacionam o presente ao passado, procurando situar as esquerdas chilenas. Nesse quesito, o cineasta fez reapropriações de figuras históricas

⁶ Miguel Littín fez uma reavaliação do período 1973-1990 no filme *Los naufragos* (Chile, França, Canadá, 1994). Devido às restrições próprias de uma pesquisa acadêmica, não foi possível incluí-lo na filmografia selecionada. 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.

como José Manuel Balmaceda, presidente chileno durante a Guerra Civil de 1891, e Luis Emilio Recabarren, escritor, jornalista e político, fundador do PCCh. Em quarto lugar, o cineasta procurou manter uma identidade ideológica veiculada à ação armada, mesmo quando a população foi às ruas do Chile exigir o retorno da democracia formal. Por fim, trata-se de 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 pensar as relações entre política e cultura, em sua vertente cinematográfica, durante a ditadura militar chilena. Pensando nisso, as películas dirigidas no exílio serão analisadas, bem como sua trajetória por diversos países, pois o percurso ajuda a delimitar as principais questões discutidas pelas obras fílmicas.

Nesta análise, parte-se do pressuposto de que o cinema representa um dos meios fundamentais para a circulação das ideias. Em se tratando de um livro que tem como pano de fundo o Chile do regime militar, a análise dos filmes produzidos pelo cineasta Miguel Littín no exílio permite evidenciar que algumas representações sobre a conjuntura política chilena circularam internacionalmente, difundidas por películas e videocassetes, exibições 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 melhor compreender essa questão, consideramos importante mapear formas de produção, distribuição e recepção dos filmes, quando possível.

As fontes audiovisuais serão destrinchadas de forma a evidenciar as tensões internas das obras, resultantes de debates políticos e estéticos dos quais o diretor participou no exílio. Algumas estratégias narrativas das obras 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 buscou se inserir nas discussões políticas entre as esquerdas chilenas, tanto no Chile como no exílio.

As análises mostram 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 escritor⁷.

⁷ Apesar das adaptações cinematográficas que fez Miguel Littín das obras de escritores como Alejo Carpentier e Gabriel García Márquez, o livro não contemplará a relação entre cinema e literatura pois tal associação exige uma dedicação analítica que excede os objetivos.

Acompanhando a trajetória internacional, é evidente como o cineasta manteve sua atividade devido às redes de sociabilidade construídas no Chile durante o governo da UP, reconfiguradas no exterior de acordo com as circunstâncias. A proximidade do diretor com círculos políticos e intelectuais permitiu a concretização de seus projetos filmicos, ao mesmo tempo em que condicionou esta liberdade criativa.

Os filmes podem ser vistos 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 comunidade 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. 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, e de defesa frente aos abútrios dos militares. Esta posição manteve-se mesmo nos anos 1980, tempos de luta pela redemocratização no Chile.

Para desenvolver esses argumentos, dialogo ao longo do trabalho com uma historiografia que discute as relações entre Cinema e História, bem como sobre política e cultura. Nesse campo, os autores ressaltam a importância de analisar as produções audiovisuais, entendidas como fontes históricas relevantes para a compreensão do passado (FERRO, 1992; SORLIN, 1985c; NAPOLITANO, 2005; MORETTIN, 2011). Cabe aqui apresentar os temas fundamentais para proceder a análise dos filmes: os blocos narrativos, a eleição de sequências e planos, o narrador, a montagem, a trilha sonora, os personagens, o espaço e o tempo.

O filme *Actas de Marusia*, em específico, será dividido em blocos narrativos. 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 seria possível 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 do livro 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 de todo o texto.

Algumas sequências e planos foram escolhidos para serem analisados com maior precisão no que se refere ao principal assunto aqui abordado, que é a maneira pela qual os dilemas políticos das esquerdas chilenas estariam representados em tela. O olhar detido sobre a imagem possibilita desconstruir algumas construções visuais e conferir a relação destas com a narrativa fílmica e com a realidade representada. Nas análises, serão verificadas as apropriações 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 interessa na medida em que se verifica como ocorre a relação entre a narrativa fílmica e os debates políticos e sociais no contexto de realização da obra; ou seja, a relação entre o diegético e o extra-diegético. Como afirma Ismail Xavier,

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 (XAVIER, 2007, p. 18).

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

Os personagens são figuras privilegiadas no cinema de Miguel Littín, pois muitos deles são compostos alegoricamente 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, menciono que 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, não explicitados ao longo das narrativas. Sendo assim, a análise das películas ajudará a trazer elementos que, conjugados com as demais fontes históricas, nos

permitirão reconstituir uma história permeada por diferentes releituras do passado, debates políticos e horizontes de atuação.

O livro está estruturado de forma a tentar abarcar a experiência exílica de Miguel Littín pelos diferentes países por onde esteve e realizou suas obras fílmicas. O primeiro capítulo aborda a trajetória do diretor, partindo da carreira artística construída no Chile entre a década de 1950 e 1973, quando trabalhou no teatro, televisão, campanhas presidenciais e cinema, até chegar à estadia do exilado no México, momento em que se identifica com o governo de Luis Echeverría e participa no processo de institucionalização do NCL. Serão analisados também os principais debates dos quais o cineasta participou na França e no Canadá.

Ainda neste capítulo, faço algumas considerações sobre o livro *Actas de Marusia*, de Patricio Manns, para delimitar uma narrativa sobre a qual o cineasta trabalhou. A intenção é conferir como o tema do livro, 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 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, busco verificar em que medida o filme avalia a derrota da UP no Chile. Além disso, pretendo 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. O capítulo privilegia a análise de três longas-metragens “latino-americanistas” que adaptaram obras literárias, para verificar como as questões relativas ao contexto social e político do Chile estão presentes em *El recurso del método* (1978), *La viuda de Montiel* (1979) e *Alsino y el condor* (1982). Será discutido 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.

O quarto capítulo adentra os quatro episódios que compõem *Acta general de Chile*, finalizada em 1986. Parte-se 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, exponho como a obra utiliza a espacialidade para produzir um discurso sobre a nação com vistas à oposição aos pinochetistas. Também me debruço 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, procuro analisar como o elogio a Salvador Allende e o espaço concedido aos comunistas chilenos na narrativa fazem parte de uma postura “unitarista” de “resistência” aos pinochetistas.

No quinto capítulo, o filme *Sandino* (1990) e a participação de Miguel Littín no Festival de Viña del Mar, no mesmo ano, serão os principais tópicos de discussão. Inicia-se com as 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 foi marcado por acusações que comprometeram o projeto, contribuindo para o desgaste das relações entre o chileno e os círculos de solidariedade na Espanha. Na película, por sua vez, a narrativa foi construída de forma a pensar o processo de transição à democracia no Chile. Concluo 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 busco fazer a síntese das reflexões realizadas ao longo do livro e proponho uma leitura geral sobre a filmografia e as atuações do diretor chileno no exílio.

Miguel Littín e os primeiros percursos no exílio: entre a América Latina e a Europa

A trajetória no Chile, 1950-1973

Descendente de árabes e gregos, Miguel Littín passou a infância e a juventude na cidade de Palmilla em Conchagua, sul do Chile, onde se aproximou aos universos do cinema, da literatura e do teatro. Em 1959, foi ator e diretor de peças em companhias como o Teatrocine, das Indústrias Mademsa, percorrendo o país andino e tendo contato com movimentos sindicais no norte e no 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)⁸.

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. Dentre os textos para teatro, destaco *Conflicto*, de 1961, escrito em parceria com seu reconhecido mestre, Enrique Gajardo Velásquez. Segundo o estudo de Cortínez e Engelbert sobre o chileno, o texto “[...] *se centra en una huelga, sus causas laborales y su desenlace violento tras la intervención de las fuerzas militares*”. Estas temáticas da greve e da repressão por forças oficiais darão a tônica de algumas de suas películas, sobretudo *Actas de Marusia*. O interesse nessa questão por parte do chileno vem, entre outras razões, do contato com movimentos laborais e sindicatos pelo interior do país enquanto trabalhava com grupos de teatro (ENTREVISTA..., 1972, p. 06; CORTÍNEZ; ENGELBERT, 2014, p. 572).

Miguel Littín estudou teatro e audiovisual na U. de Chile, e trabalhou no Canal 9 desde maio de 1963, a convite de Douglas Hübner. Este canal era conhecido, na época, como o espaço televisivo das esquerdas por defender o pensamento laico e insistir no caráter cultural da televisão. O Canal seguia o modelo conhecido por *paléo-télévision*, no qual a televisão era fundada no projeto de educação cultural e popular, colocando-se como um disseminador do saber, estabelecendo uma relação contratual com seus

⁸ Para o teatro, 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.). Como último registro, constatamos a direção da montagem de *América Blanca* (Martín B. Duberman) com o grupo Teatro Libre, janeiro de 1968.

espectadores que, por sua vez, seriam aqueles que buscavam esse saber (CORTÍNEZ; ENGELBERT, 2014, p. 578; HURTADO, 1989; CASSETTI; ODIN, 1990, p. 09-26)⁹.

No Canal 9, Miguel Littín iniciou seu trabalho como roteirista e logo passou a dirigir programas e *teleteatros*, adaptações de peças dramáticas de distintos autores, incluindo alguns autorais de Littín¹⁰. Essas atividades permitiram sua aproximação com artistas e intelectuais 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. Miguel Littín participou da campanha de Allende: viajou pelo país e coordenou atividades culturais, estreitando laços com políticos, intelectuais, artistas e trabalhadores. Ainda sobre o labor na televisão entre 1963 e 1970, vale destacar que esse espaço acabou 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 (MARÍN, 2007)¹¹.

Iniciou-se no universo cinematográfico trabalhando em curtas-metragens dirigidos por Helvio Soto no Cine Experimental de la Universidad de Chile (CE) (SALINAS ROCO; SALINAS MUÑOZ; STANGE MARCUS, 2008)¹². Em alguns materiais de divulgação de filmes realizados no exílio, Miguel Littín afirma que esteve nas equipes de filmagens junto a Joris Ivens, quando dirigiu no Chile *A Valparaíso* (1963) e *El tren de la victoria*

⁹ 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.

¹⁰ Inicialmente, Miguel Littín escreveu roteiros e dirigiu teleteatros infantis e, ao longo da década 1960, teleteatros “adultos”, além de programas de entrevistas. No programa *Nuestras Letras*, Miguel Littín entrevistou diversos intelectuais chilenos, como 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. Em colaboração com Carlos Jorquera e Augusto Olivares, jornalistas próximos a 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). Entrevistou Violeta Parra e outros chilenos no programa *Triangulo*, um programa experimental exibido ao longo de 1966 que abordava temas tabus para uma televisão, como “*La bomba atômica*”, “*Reclusos, guardias y autoridades de la Penintenciaria 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*”. Cf. CORTÍNEZ; ENGELBERT, op. cit., p. 583.

¹¹ 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.

¹² Miguel Littín atuou nos curtas *Yo tenía un camarada* (1964, também assistente de direção), *Ana* (1965), *El analfabeto* (1965), *Mundo mágico* (1966) e, filme que recupera alguns dos títulos anteriores, *Érase en niño, un guerrillero y un*

(1964), projetos que tiveram a participação de membros do CE (SPOTORNO, 1999, p. 113). A proximidade com Soto, diretor do Canal 9 entre 1964 e 1965, e Fernando Bellet, a quem Littín considera como o iniciador na prática cinematográfica, com o CE facilitou essa relação. A iconografia da pobreza mostrada na produção audiovisual da instituição 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*”. 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 (CONVERSACIÓN..., 1983, p. 83)¹³.

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. Verónica Cortínez e Manfred Engelbert (2014, p. 557-562)¹⁴ falam de uma “*estética del distanciamiento*”, onde o compromisso social subordinou a inovação estética. Tal estética construiu-se, a nosso ver, com o labor no teatro e na televisão.

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. 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 (NÚÑEZ, 2009; VILLAÇA, 2010; DEL VALLE DÁVILA, 2014).

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

caballo... (1967, e novamente na assistência de direção). Todas as obras filmicas foram dirigidas por Helvio Soto. O CE foi um importante pólo de produção de filmes engajados social e politicamente. Entre os principais diretores, estão Bravo, Joris Ivens, de passagem pelo Chile, e Pedro Chaskel, além de Helvio Soto.

¹³ Para a elaboração do presente livro, as citações em francês foram traduzidas, com reprodução dos excertos originais no rodapé. Os excertos em espanhol estão mantidos no idioma original.

¹⁴ Cortínez e Engelbert também 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 Littínistas (militantes, policitamente) e do ruicistas (mais céticos), mas que não formaram grupos rivais.

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 assassinou sua companheira e as cinco filhas dela, no povoado de Nahueltoro, ao sul do país. Apesar da fria recepção de alguns intelectuais, como foi o caso do cubano Alfredo Guevara, segundo o qual o filme era “*ideologicamente aguado*”, a obra teve grande receptividade no Chile em meio aos preparativos para a campanha presidencial de 1970 (CORTÍNEZ; ENGELBERT, 2014, p. 620).

Miguel Littín empenhou-se novamente na campanha presidencial 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 a notícia (HURTADO, 1989, p. 256; LITTÍN, 1974, p. 04; MIGUEL LITTÍN..., 1971, p. 45-46; MARÍN, 2007; DEL VALLE DÁVILA, 2014, p. 344-361)¹⁵.

Recém-empossado como presidente, Salvador Allende nomeou Miguel Littín diretor da estatal Chile Films, cargo que ocupou de janeiro a novembro de 1971. Na instituição, o cineasta estreitou laços com o ICAIC e criou oficinas cinematográficas. 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 influenciam na decisão do presidente em escolhê-lo como diretor da estatal.

No início da gestão da Chile Films, em 1971, Miguel Littín dirigiu o média-metragem *Compañero presidente*, que exhibe 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. Miguel Littín coloca algumas interrogações ao longo da narração, como uma “terceira” voz fílmica, sobre os rumos da UP (MIGUEL PALACIOS, 2011, p. 210-226; DEL VALLE DÁVILA, 2014, p. 475-480)¹⁶.

Uma vez fora do comando da Chile Films devido a conflitos políticos na instituição, os quais discutirei adiante, 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

¹⁵ Em 1970 o cineasta foi presidente do Sindicato dos trabalhadores do Canal 9, militante organização de esquerda que pressionou diretores no canal.

¹⁶ Régis Debray era conhecido na época pelo seu livro *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 foi enviado ao Chile.

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, as representações alegóricas expressas no filme evidenciam a disputa ideológica em torno da simbologia e da leitura do passado nacional. O trabalho do fotógrafo brasileiro Affonso Beato, que também cuidou da imagem em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha, aproximou visualmente ambos filmes. Nas filmagens, houve troca de acusações entre um sindicato de atores da região das filmagens e o cineasta, por problemas de pagamento (POLEMICA..., 1973, p. 23).

No Chile, Miguel Littín afirmava-se um marxista-leninista, sem vínculos partidários. Dialogava com artistas e militantes de diversos partidos, como o socialista Fernando Ballet, o comunista Pablo Neruda e o “mirista” Luciano Cruz, 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. 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 (MARTÍNEZ; ENGELBERT, 2014, p. 614)¹⁷.

Ao expor a crença no socialismo e na revolução armada, o diretor compartilhou valores políticos e ideológicos defendidos pelas esquerdas chamadas “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. Dentro da mencionada rede de contatos com as esquerdas, o diretor era próximo dos cineastas engajados latino-americanos, e sua leitura de Karl Marx, Friedrich Engels, Che Guevara e Frantz Fanon (*Os condenados da terra*) contribuiu para sua formação política.

¹⁷ Apesar não expor um engajamento político mais nítido em *El chacal de Nahueltoro*, 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?” (CINE..., 1968, p. 33).

Faz-se necessário esclarecer essa diferença de estratégias entre as esquerdas chilenas. No Chile dos anos 1960-1970, duas formas políticas-estratégicas de ação política nortearam as esquerdas chilenas revolucionárias. Por um lado, os rupturistas, composta pela ala radical do Partido Socialista (PS), Izquierda Cristiana (IC), Movimiento de Acción Popular Unitario (MAPU) e, principalmente, o Movimiento de Izquierda Revolucionária (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 de 1959. Para os gradualistas, que contou com o Movimiento de Acción Popular Unitario Obrero Campesino (MAPU-OC), a ala “moderada” do PS, o Partido Comunista de Chile (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. 09-33)¹⁸.

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 (LITTÍN 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*¹⁹. Esse documento

¹⁸ A diferença entre os grupos de modo não deve ser vista de modo estanque, pois existia a liberdade de muitos atores políticos para moverem-se entre eles e até mesmo juntarem 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 tensões, de modo que a oposição entre democracia e revolução será um dos eixos fundamentais para compreender os debates políticos até 1990.

¹⁹ 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]’*” (MARÍN, 2007, p. 31).

dialogava com os manifestos divulgados na época por cineastas como Glauber Rocha, Fernando Solanas, Octavio Getino e Julio García Espinoza. Uma preocupação que perpassa o manifesto refere-se à “função” do intelectual-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*” (preâmbulo, primeiro parágrafo) e “*entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación*” (item 4). 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 (REPORTAJE..., 1970, p. 20-23).

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 ao diretor do ICAIC, o cubano Alfredo Guevara, 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...*”. 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 (GUEVARA, 2008, p. 252-255)²⁰.

²⁰ A carta de Miguel Littín a Alfredo Guevara está datada em “[*mayo, 1971*]”. No entanto, foi escrita entre novembro e dezembro de 1971 pois menciona-se a carta de demissão do chileno à Chile Films. Na mesma carta, 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 Trabajadores Revolucionarios – FTR/MIR), Marilú Mallet (PS), Sergio Castilla

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.

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), como Patricio Manns e o grupo Inti Illimani. Fez referências ao passado nacional, por meio das quais contrapunha-se à representação “burguesa” da história, a qual negava a luta de classes no Chile. E também procurou expor questões políticas das esquerdas, que apareceram timidamente nas primeiras obras que dirigiu, mas se tornaram explícitas em *Compañero presidente* e *La tierra prometida*.

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 e chilenas 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. Da mesma forma, a película era esperada para o encerramento do IX Festival de Pesaro, e só pode ser exibida no evento em 1974. Assim sendo, o filme circulou internacionalmente, atraindo a atenção da crítica especializada, e caiu no ostracismo anos depois. Somente após a redemocratização chilena que a obra foi exibida no país andino, porém não teve a repercussão política em 1991 como esperado no momento de sua concepção, dezoito anos antes.

O golpe frustrou também, ao menos, dois projetos do cineasta no Chile. 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. Anos depois, o diretor revelou que planejava coletivamente em 1973 a realização de sete películas, dirigidos por diferentes cineastas, a partir do livro *Las venas abiertas de América Latina*, de Eduardo Galeano, publicado em 1971 (LA VIUDA..., 1979, p. 32; SPOTORNO, 1999, p. 57).

Por outro lado, a maioria dos e das cineastas que exilaram manteve suas atividades no exterior e, para isso, tiveram ajuda oficial em diversos países. A continuidade dos

(PS), Carlos Piaggio (PS), Dumav Kuzmanic, Patricio Guzmán, Pedro Chaskel, Angelina Vázquez, Nieves Yankovic e Jorge Di Lauro, nomes próximos às esquerdas rupturistas, dos quais a maioria irá para o exílio e manterá contatos no exterior.

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. No caso de Miguel Littín, o diretor 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. A trajetória contribuiu para a construção de sua imagem pública no meio cinematográfico, permitindo-lhe que continuasse o seu trabalho. Nesse momento, sua filmografia atraiu o interesse da opinião pública para a causa chilena.

O asilo diplomático no México: embaixadas, solidariedades e conflitos

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. 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)²¹.

Os assassinatos fizeram parte da repressão ao campo da cultura. Victor Jara, um dos músicos mais populares da NCCh, 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* (1973) 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* (1975-1979), foram presos e torturados pelos militares, permanecendo desaparecidos. 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* (1975) quando foi preso e assassinado.

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

²¹ 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 datada em 11.03.1974 ao diretor do ICAIC Alfredo Guevara, afirma que “*Hay en Chile Films un compañero que en la medida de sus posibilidades está sacando negativos filmados*”, ou seja, podemos dizer que o resguardo do material conviveu com a vigilância dos militares (GUEVARA, 2008, p. 301).

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 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).

A chegada do diretor à embaixada mexicana não 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, 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 e chilenas pertencentes ao mundo das artes e da intelectualidade do país, o que, possivelmente, o favoreceu nesse conturbado momento de repressão aos e às 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. Além disso, também pesam contra os dois presidentes acusações de terem sido informantes da Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos da América (CIA) (ROJAS MIRA, 2013).

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 (1969), 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) (CARTA..., 1971, p. 34).

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. 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*”.

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. O interesse oficial de Echeverría sobre o contexto chileno foi expresso nas encomendas que sua Subsecretaria fez junto ao Centro de Producción de Cortometraje, dos Estudios Churubusco-Azteca S/A, que produziu breves reportagens sobre as relações chileno-mexicana, o governo da Unidade Popular e o contexto repressivo pinochetista (AGUIAR, 2016).

Com o golpe militar de 1973 no Chile, o diplomata mexicano Gonzalo Martínez Corbalá recebeu ordens expressas do presidente Echeverría para oferecer asilo a nomes da elite chilena, como Hortencia Bussi, viúva de Salvador Allende, o compositor Ángel Parra e o economista da UP Pedro Vuskovic. O resultado foi uma comunidade restrita no México de exilados chilenos, estima-se que cerca de 3 mil pessoas. A 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, imagem construída desde a recepção de exilados espanhóis no final da década de 1930, em meio à comoção nacional causada pelo drama chileno em 1973.

Assim como Littín, o diretor Álvaro Covacevich também foi recebido como asilado pelos mexicanos. Pela Chile Films, 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. 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. 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*”.

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. A decisão de partir para o exílio, em alguns casos, não era pessoal, mas decidida pelos partidos. Também havia casos de expulsão e deportação de presos políticos do Chile pelos militares, uma forma de amenizar as condenações da opinião. Em suma, havia diversas maneiras e razões para sair do país no período, o que dificulta a precisão das cifras sobre exilados assim como a construção de uma visão unilateral sobre a importância dos mesmos.

A viagem de Miguel Littín ao México ocorreu em outubro de 1973. Os militares expediram paulatinamente os 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.

Cabe notar que muitos intelectuais e artistas 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, que filmou em México, Cuba, França e Espanha, muitos cineastas chilenos passaram por diversos países. 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), Rodrigo Gonçalves (Moçambique), 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.

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.

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” (PIERQUET; MORISSETTE, 1976, p. 15)²². 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.

O governo do PRI enfrentou forte oposição social após o massacre de Tlatelolco em 1968 e, anos depois, Luis Echeverría adotou algumas medidas para amenizar as críticas e melhorar a imagem pública de seu governo, como o apoio aos exilados chilenos e a libertação de presos políticos. 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, 1988; PÉREZ TURRENT, 1992, p. 117-137).

²² 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 ».

Com isso, o governo mexicano pretendia fazer do cinema um instrumento capaz de prestigiar sua imagem no país e no exterior. Além de uma solução política, a estratégia oficial visava uma saída econômica. Segundo testemunhos críticos de época, 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.

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. 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 experimentalismo²³.

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. A delegação mexicana no Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de 1974 em Caracas, na Venezuela, elogiou o projeto de Luis Echeverría, minimizando as tensões políticas que haviam no campo cinematográfico do país.

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 à época e reafirmou a adesão em sua autobiografia:

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 (LITTÍN apud SPOTORNO, 1999, p. 62).

Segundo o relato do diretor, o “movimento cultural” que existia no México naquele período se orientava por posições partilhadas na América Latina, como o terceiro-mundismo, o anti-imperialismo e a condenação à ditadura militar chilena, sentimento

²³ *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),

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 Tejada, 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.

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. Não encontramos nas memórias de Miguel Littín qualquer ressalva ao regime priista nesse sentido.

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, acadêmicas e culturais, e oferecer serviços essenciais, como clínicas médica, odontológica e psicológica, contribuindo para a manutenção de uma identidade nacional chilena. 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 (ROJAS MIRA, 2013, p. 118).

O documento evidencia uma autocensura imposta entre os exilados, que foi vista como uma forma de apoio ao governo mexicano. Há relatos de chilenos que foram presos e torturados no México por apoiarem grupos guerrilheiros. 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

Chin chin el teperocho (Gabriel Retes), *Lo mejor de Teresa* (Alberto Bojórquez) e *Cascabel* (Raúl Araiza) são alguns dos filmes produzidos no período Echeverría. São obras que, em sua maioria, não se propunham a realizar uma crítica ao governo mexicano.

chilenos 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.

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 a revistas de cinema e programas de televisão, nas quais 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. Com a 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 logo após o golpe de Estado no Chile o cineasta Chris Marker fez uma versão reduzida do documentário *Compañero Presidente*, de 1971, exibida no Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF) em 21 de setembro de 1973 (AGUIAR, 2015).

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, algo inadmissível aos militantes políticos do país andino, ao representar a perseguição ao MIR pela polícia política da UP.

O filme de Helvio Soto não foi bem aceito pelos chilenos. Nas entrevistas publicadas na mencionada 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 (ENTRETIEN..., 1974, p. 18)²⁴. Raúl Ruiz também contestou a visão política da película de Soto.

²⁴ 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»».

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 políticas tradicionais, e o cinema copiou os erros políticos dos dirigentes tradicionais” (HELVIO SOTO..., 1974, p. 20)²⁵. 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 películas²⁶. Dentre os latino-americanos, destacamos o protagonismo cubano 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 (DÉCLARATION, 1974)²⁷.

²⁵ 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* ».

²⁶ 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.

²⁷ Excerto no original: « *DÉCLARATION – 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, ao longo dos anos 1970.

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, o chileno não divergia da 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 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 ficcionalmente o governo da UP, o golpe de Estado de 1973 e o funeral de Pablo Neruda. 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*” (LITTÍN apud GUREZPE, 1976). 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 1974²⁸. O terceiro, *Rencontres pour un Nouveau Cinéma* em Montreal, foi marcado por uma série de debates entre participantes do evento, assim como pelo projeto de criação do Comité de Cineastas Latinoamericanos (C-CAL), instituição encarregada pela institucionalização do NCL²⁹.

²⁸ 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 (ESTADOS GENERALES..., 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 a seguir estão no referido material.

²⁹ 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, entre cineastas (a minoria), críticos de cinema e jornalistas (a maioria).

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.

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 reprimiram os pobres. Esta foi uma visão estratégica e política das esquerdas rupturistas que foi retratada no filme *La tierra prometida*, exibido nesse 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 avançado 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) (CULTURE POPULAIRE..., 1974, p. 59)³⁰.

Tais elogios 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.

Ao longo da entrevista, Miguel Littín analisou seu trabalho no Chile. As 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” (CULTURE POPULAIRE..., 1974, p. 63)³¹.

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 *Manifesto 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

³⁰ Excerto no original: « Quant à Miguel Littín, 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 luttes 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).

³¹ Excerto no original: « Nous n'avons pas fait appel aux journaux ou aux revues pour discuter de nos problèmes, de nos différends, car tout désaccord était guetté avidement par la presse de droite qui l'exploitait en faveur de la réaction ».

efetivo com o público esperado: “Nós devemos reconhecer que fomos incapazes de controlar, de recolher esta magnífica força que vinha do povo” (op. cit., p. 61)³². 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.

Em Pesaro, na mostra ocorrida em 1974, o diretor esteve presente em uma comitiva ao lado de Raúl Ruiz, Valeria Sarmiento e Nelson Villagra, quando foi declarado o caráter de “resistência” do cinema feito por exilados(as). No mesmo evento, Littín rejeitou as críticas realizadas por especialistas europeus ao filme *La tierra prometida*, exibida no evento. Segundo relato que consta na documentação da Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro, Miguel Littín afirmou que os europeus deveriam deixar de querer propor o que os cineastas da América Latina deveriam fazer: “*Los cineastas latinoamericanos están cansados del paternalismo cultural europeo para con ellos*”. Um dos argumentos defendidos para desqualificar os detratores é a falta de conhecimento que esses demonstram sobre as realidades no subcontinente. A querela não se desdobrou em textos de revistas da época, mas voltará à tona em 1990, no debate entre o chileno e o crítico Peter Scheumann durante o Festival de Viña del Mar daquele ano. Dessa forma, em 1974 Littín preferiu voltar seus esforços para a América.

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 coproduções para a Chile Films, estreita relações com Alfredo Guevera, diretor do ICAIC (DEL VALLE DÁVILA, 2014, p. 361-377). 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 com as esquerdas gradualistas na instituição³³.

³² Excerto no original: « *Nous devons reconnaître que nous avons été incapables de contrôler, de recueillir ce magnifique élan qui venait du peuple* ».

³³ Uma mostra do “apoio revolucionário” dos chilenos à época 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 (DECLARACIÓN..., 1971).

Miguel Littín mantém contato com Cuba após sua saída no Chile. O ICAIC prestou solidariedade a 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 Ancevolici. 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.

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 morirá... morirá* (Santiago Álvarez, 1975) e *Cantata de Chile* (Humberto Solás, 1975) são alguns exemplos disso. O ator Nelson Villagra e a atriz 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. Além dos mencionados nomes, da embaixada venezuelana em Santiago vieram para Cuba Isabel Parra e Patricio Manns. 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). 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.

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, Venezuela³⁴. O IV Encuentro de Cineastas 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.

³⁴ 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.

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 Rebolledo (Venezuela) e Manuel Pérez (Cuba). Este núcleo de cineastas engajados conduziu entre 1973 e 1979 a institucionalização do NCL por meio de encontros e declarações públicas. 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.

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 combate* (FRAGMENTOS..., 1974)³⁵.

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*”. 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.

³⁵ As citações feitas a seguir referem-se a essa edição.

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”, que 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.

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*”. 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*”. 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*”. O engajamento se daria na esfera internacional e, para unir as diferentes frações das esquerdas chilenas, afirmou que a causa comum era o fim da ditadura militar chilena.

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.

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 expressão foi utilizada nos anos 1970 quando o diretor se referia à produção fílmica dos exilados e exiladas no exterior. A pauta defendida no excerto acima 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. 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*.

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

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. A seguir, 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.

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 conseguiu asilo na embaixada da Venezuela e, graças a mediações diplomáticas, partiu para Cuba. 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* (MANNNS, 1993)³⁶. Trata-se de uma pesquisa iniciada no 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.

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*”. A falta de acordo entre os trabalhadores fez com que o movimento de resistência se enfraquecesse, facilitando a repressão militar.

A narrativa literária configura-se como leitura ficcionalizante da história para explicar a época de Salvador Allende, quando as esquerdas rupturistas e gradualistas

³⁶ As citações feitas a seguir provêm desta edição.

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. 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 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.

Na historiografia sobre a organização laboral no norte do Chile, há dúvidas em torno da existência dos combates em Marusia. O historiador chileno Rolando Álvarez (2010, p. 27) 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.

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 (1993) 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*”. 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 presencié los hechos.

A longa citação se justifica pela menção que Patricio Manns faz à obra de Walter Heynowski e Gerhard Scheumann. Estes alemães da RDA 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* (1974) e nele um sobrevivente do massacre de Marusia dá seu testemunho, registro feito antes do golpe militar de 1971. A menção ao documentário mostra que os exilados assistiam e debatiam os filmes que tratavam do drama chileno no exterior.

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*”. 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.

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, reconstituiu-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* (JLL-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 de exilados e exiladas em Cuba. 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 em representar a luta de classes chilena se expandiu para outros países, graças aos exilados e exiladas 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.

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. 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 produção³⁷. 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” (CULTURE POPULAIRE..., 1974, p. 251-252)³⁸. 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 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, além de reivindicar, como expressou em algumas entrevistas, um projeto “internacionalista”, expressão valorizada em Cuba devido às cooperações militares e médicas no exterior. A presença dessas figuras ilustres também interessava ao governo mexicano porque prestigiava a produção estatal no exterior.

³⁷ 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.

³⁸ 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* ».

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. Chama à atenção a ausência de atores, atrizes 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. O resultado dessa presença dos mexicanos na *mise-èn-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 (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, e o outro, o 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”. Este filme, marcadamente alegórico em sua forma fílmica e em sua composição, inspirou, a nosso ver, a realização de *La tierra prometida*.

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, 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.

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 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 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. 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 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. 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 no México, Espanha, Itália e Polônia procuraram evidenciar o tema da repressão militar, em alusão à ditadura de Augusto Pinochet. Os materiais indicam a dimensão repressiva presente no filme, com ênfase na vitimização das “massas”. No cartaz espanhol, um pelotão de fuzilamento se prepara 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 cartaz mexicano coloca em primeiro plano alguns corpos ensanguentados, o que destaca o nível de violência que o filme expõe. O fundo negro enfatiza o tom desse confronto, em prejuízo dos trabalhadores do salitre.

O cartaz divulgado na Polônia mostra um militar demonizado cavalgando em meio a ruínas, como uma espécie de cavaleiro do apocalipse. Finalmente, o da Itália enfatiza a luta entre os militares e os mineiros de Marusia, pelos seus contornos, com a imagem destacada de Gian Maria Volonté no plano superior. 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.

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 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 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 (LITTÍN, apud GUREZPE, 1976).

No que se refiere 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.

Nos discursos do cineasta, a ditadura de Augusto Pinochet era definida como “fascista”, termo comum entre diversos exilados chilenos. 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.

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 explicita o tom provocador: “*'Actas de Marusia' bajo el polvo. PATETICAS Y DEPRIMENTES ESCENAS FILMADAS POR MIGUEL LITTÍN 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 demoleadora 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 do texto deve-se ao fato de, no filme, o diretor tentar reproduzir o ambiente desértico do norte do Chile no México³⁹. Este documento evidencia que existiam leituras menos laudatórias sobre o trabalho de Miguel Littín que causavam tensões no meio cinematográfico mexicano, antes mesmo do lançamento de *Actas de Marusia*.

³⁹ Apesar de não identificarmos a autoria do texto, não poderia ser descartada 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 (pela tipografia, deduz-se ser nos anos 1990), 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*”.

Actas de Marusia: representações políticas no exílio dos chilenos

No projeto de Miguel Littín em 1975, o filme *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 estatal de produção e distribuição do filme, e as posteriores premiações deram ampla visibilidade às causas anti-imperialista e “antifascista” defendidas pelo cineasta chileno.

A película será analisada com o objetivo de mostrar, por meio de sua narrativa, as questões estéticas e políticas relacionadas aos dilemas do período de realização. Questões pouco exploradas nos discursos públicos de Miguel Littín, como a derrota das esquerdas na UP, o caráter historicamente autoritário dos militares chilenos e a legitimidade da violência “revolucionária”, estão presentes nas entrelinhas do discurso audiovisual. A leitura fílmica da organização da luta política contra os militares chilenos compõe a trama de *Actas de Marusia*.

Ambientado no auge da exploração do salitre no norte do Chile a princípios do século XX, o enredo exhibe o impasse dos trabalhadores em definir um sistema de defesa contra a violência dos militares e foi estruturado 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. Para melhor compreensão entre a parte e o todo no filme, cada bloco terá um título proposto e será brevemente descrito levando em conta seu potencial dramático dentro da narrativa.

No curtíssimo “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. Rufino Peralta é acusado de ter assassinado o engenheiro inglês, que por sua vez havia matado um trabalhador, 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 eixo narrativo encerra-se com a eleição de Gregorio como membro da direção do sindicato.

O terceiro bloco, “Repressões e resistências”, é marcado por longas sequências de execuções dos trabalhadores. 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 fúria 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, que se suicida com dinamites cuja explosão 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 por um 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, encerrando mais uma parte do filme.

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 são 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 obtém o consentimento geral de abrir 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 sentencia: 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 em 1907. No *flashback*, sabemos que a amada de Gregorio, Margarita, que aparece em “Epílogo”, 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, tal como denunciavam as esquerdas rupturistas.

Durante os bombardeios sofridos pelos militares, alguns trabalhadores armados tentam resistir ao ataque com fuzis e dinamites. No 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 próprio protagonista. Este 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 da repressão 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 e exibição dos créditos finais.

Procuraremos analisar, a seguir, os significados dos confrontos que aparecem na tela e as ambíguas representações dos personagens individuais e coletivos. Parto 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.

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 à filmografia de Serguei Eisenstein, como *A greve (Stachka)* (URSS, 1925), *O encouraçado Potemkin (Bronenosets Potyomkin)* (URSS, 1925) e *Outubro (Oktyabr)* (URSS, 1928), e a filmes latino-americanos 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), além do próprio *La tierra prometida* (1973), de Littín. 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 eram 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. A utilização de atores mexicanos para representar um episódio do passado chileno mostra certa predisposição do diretor em pensar uma identidade latino-americana. Na narrativa fílmica, identificamos cinco grupos que constituem personagens coletivos: as mulheres dos mineiros, as crianças, os trabalhadores, os militares e os “imperialistas” ingleses. Nos filmes dirigidos por Miguel Littín até 1976, percebemos a reiteração 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, os pobres (na filmografia, em geral).

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 dividindo o espaço com o corpo e 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, decidida 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 novamente 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. Na cultura popular chilena, o gesto reveste-se de um significado próprio. É comum, no jargão machista, o homem considerar-se um galo, 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. A cultura popular no Chile é permeada por essa referência.

No filme, Rosa coordenou mais duas ações femininas. A primeira foi o assalto aos tropeiros. Diante do impasse na negociação dos vendedores com Gregorio, Rosa manda as mulheres esvaziarem os cestos de comida à venda 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. Ela surge em cena com os pequenos na escola e juntos assistem ao assassinato de Rufino. Vale lembrar as crianças são personagens caros ao cinema engajado na América Latina a partir dos anos 1950, em narrativas que fazem denúncias sociais, como *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.

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*”. A cena da aula exhibe 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 conservadora e autoritária. 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 morais conservadores e cristãos.

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 ela 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 alguém distante para compartilhar sua visão.

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 pela praça de Marusia. Porém, as memórias foram trazidas pela narração 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 os menores, que sugerem 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 quebram as pedras de salitre. A imagem da “massa” compacta e os braços levantando marretas que golpeiam minérios remetem à 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 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. 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 do 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, impassível e acompanhando o discurso, 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. Um breve movimento da câmera exclui a faixa de terra que separava os pobres dos militares, anunciando as cenas de selvageria contra os mineiros.

Analisando as imagens, percebe-se a apatia e a imobilidade da grande massa de trabalhadores. Trata-se de uma representação recorrente dos mineiros ao longo do filme, que sugere sua passividade, o que problematiza a representação dessas “massas” como protagonistas. Porém, 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, destaca esses momentos.

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. A postura sugere respeito perante os donos do poder. Esse comportamento se explica, neste caso, pela vontade dos trabalhadores de tentar impedir, com a ajuda dos ingleses, o avanço da

repressão dos militares. No entanto, a negociação é interrompida com a intervenção do tenente Argandoña, seguida de sua morte pelas mãos de um mineiro.

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 e assistia a algumas das execuções dos companheiros, o coletivo permanece apático escutando os negociadores.

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 militar.

Chama à atenção a grande quantidade de cenas que reproduzem a violência entre os militares, alguns mortos de maneira agressiva, como na picaretada sobre Argandoña e na explosão que faz voar um braço do tenente Weber, e os mineiros, que são assassinados de formas excessivamente violentas, entre execuções sumárias e torturas. São imagens que, ao lado da representação das “massas estáticas”, reiteram a vitimização dos personagens pobres. Como veremos adiante, os críticos de cinema enfatizaram essa característica do filme como um fator negativo da apreciação da obra.

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”. 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 personagens recorrem a ações isoladas para tentar conter a violência militar.

No início do filme, Sebastián vinga a morte do amigo Rufino Peralta assassinando o cabo na saída do bar. Age por vingança, e não por motivos políticos. Assim avalia Gregorio Chasqui: “*Sebastián cometió un error; ahora habrá una masacre en todo el norte*”. Ratificando o prenúncio, o filme exhibe que 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 de construção do personagem coletivo é a combinação entre *closes* dos mineiros e os planos abertos do conjunto. 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*” (LITTÍN apud GALÁN, 1978).

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.

As imagens dos militares e sua relação com o “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 Gaínza, Weber, Argandoña e Espinoza. O capitão Troncoso é quem possui maior poder de comando, considerado o “melhor aluno” em seu período de formação, um profissional em matéria de repressão e que 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 de pouca expressão na narrativa. Sua primeira aparição ocorre ao lado dos ingleses, em que o 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. É a última aparição do pároco na obra, o que confirma a irrelevância do personagem e das questões religiosas na narrativa. 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 única e se apresenta ao lado dos poderosos. No mesmo filme, a Igreja Católica está ao lado dos setores reacionários da sociedade.

Em *Actas de Marusia*, os ingleses são mostrados 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 Pacífico e a Primeira Guerra Mundial os ingleses exploraram economicamente o salitre chileno. Com a descoberta do salitre sintético na Alemanha na década de 1910, teve início o declínio da exploração do minério no Chile. O filme *Actas de Marusia* estava em consonância com o pensamento “anti-imperialista” da época, como Eduardo Galeano, que referiu-se à exploração nos seguintes termos: “*la región del salitre se convirtió en una factoría británica*” (GALEANO, 2010, p. 184)⁴⁰.

Os funcionários da mina aparecem no filme revestidos de autoridade, desdenhando da sorte dos explorados. O engenheiro inglês chicoteia e termina por assassinar um trabalhador. O administrador da mina, Mr. Jones, dá ordens diretas ao sargento para buscar e depois executar o suposto culpado pela morte do engenheiro. O militar 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 Gáinza, Weber e Argandoña. O primeiro é um militar secundário, retratado como um alcoólatra, responsável pela morte, por engano, de diversos soldados. Weber aparece como o 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

⁴⁰ 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. Trata-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 (SADER, 2010, p. 20-22).

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 soldados, uma forma de intimar o restante a obedecer-lhe. 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, são permeados por certa complacência, alterando a imagem dos “neocolonialistas” autoritários mostrada no início do filme. Essa “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.

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 limpa o nariz. 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. 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 marusianas 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, então desconhecido aos uniformizados.

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, foi dado 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, e também possibilita que o espectador 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 forma de 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. Algo semelhante ocorre na cena em que soldados se movimentam atrás do Capitão Troncoso no momento em que Marusia é bombardeada.

A movimentação das “massas soldadescas” aparece representada em torno do líder militar. O plano imagético ressalta a ordenação das forças militares na mina, ao lado de outros elementos audiovisuais que constroem a narrativa em *Actas de Marusia*.

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*⁴¹. O compositor elaborou arranjos orquestrados da canção e utilizou instrumentos de metal, madeira e cordas, inclusive

⁴¹ 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-Vietnan (1968), do conjunto Quilapayún, no Chile.

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” (CARRASCO, 1993).

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 que surgem quando Gregorio é torturado.

Identificamos outra composição musical, à parte do *leimotiv*, 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, na ridicularização do funcionário da mina, e quando os pobres tomam os fuzis abandonados pelos militares em fuga. Nestes casos, 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, um dos nomes mais conhecidos da chamada Nueva Canción Chilena (NCCh). A interpretação dramatizada da música serve como “comentadora épica” à repressão sofrida pelos trabalhadores em Iquique. 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 canção engajada chilena e das reiteradas imagens de repressão. 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, entendida como a sonorização ambiente, e a trilha musical, parte da composição musical pensada para o filme, 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. A trilha sonora acentuou a violência da imagem, uma vez que 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 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 vingarse dos mineiros, aumentando a violência repressiva dos uniformizados.

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, mas também visuais.

A construção imagética das massas no filme permite supor um diálogo com certos repertórios iconográficos identificados com as esquerdas. No quadro *Il Cuarto Stato*, 1902, do socialista italiano Giuseppe Perllizza, há uma representação do operariado de inícios do século XX, semelhante à cena da ocupação da praça pelos mineiros carregando dinamites. Organizados, sem gestos violentos, os personagens do quadro italiano 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.

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 da época do massacre na escola Santa María de Iquique, em 1907. Podemos encontrar algumas imagens de referência, entre fotografias e desenhos, no álbum musical *Santa María de Iquique, Cantata Popular* (1970), composto por Luis Advis e interpretado pelo conjunto Quilapayún. As imagens são semelhantes à composição dos vestuários e de alguns quadros cênicos que aparecem no filme.

Aversão fílmica não reproduz fielmente as imagens do álbum, porém não desvincula o repertório com a construção da identidade visual da mina e dos trabalhadores. A primeira fotografia, da ocupação de Iquique em 1907, tem relação com, por exemplo, os planos gerais em que os marusianos tomam a praça de Marusia. A foto dos trabalhadores de uma mina de salitre é uma das fontes possíveis para a construção visual dos trabalhos na mina. Finalmente, o desenho dos irmãos Antonio e Vicente Larrea, do PCCh, que traça a estação de um trem é semelhante à praça de Marusia, conforme imagem do início da narrativa. As construções visuais para os figurinos e os cenários abertos em *Actas de Marusia* nos permitem fazer duas considerações sobre a questão do espaço no filme.

A representação do norte do Chile se deu nas filmagens dos 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 novamente para o cômico. Nesses momentos, há descompasso entre a imagem desejada e o resultado não planejado pelo diretor⁴².

Ainda no que se refere ao espaço, cabe mencionar o teatro, importante espaço da cidadela 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 contêm uma referência simbólica ao Palacio de La Moneda de 1973. 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.

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. 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.

⁴² 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. PATÉTICAS Y DEPRIMENTES ESCENAS FILMADAS POR MIGUEL LITTÍN EN DESOLADO Y ARIDO ESCENARIO*”, em que há uma ridicularização do uso dos ventos no filme.

A relação entre diferentes historicidades é outro dado importante para a compreensão do filme. Um exemplo é a presença de Luis Emilio 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, ano em que os eventos teriam ocorrido, para 1907, aproximando-se aos eventos de Iquique.

A mudança de contexto incomodou o escritor 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*”. 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” (MANNNS, 1993, p. 10).

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 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 a países latino-americanos durante o regime militar de 1964-1985. Entre os torturados está Domingo Soto, interrogado por Gáinza e Argandoña. A cena é marcada por forte carga de violência.

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:

[...] 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 (RAMOS, 2002, 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 tratar das relações históricas entre o filme *Actas de Marusia* e as representações das tensões políticas nos anos 1970, destaco os desencontros entre Gregorio Chasqui e Domingo Soto, líder do sindicato.

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 sua compreensão. 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. Em outros momentos, há outras estratégias que expõem o protagonista às avaliações do espectador. Esta dialética oferece elementos para entender o papel de Gregorio Chasqui na narrativa fílmica⁴³.

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 sobre as formas de defesa, 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

⁴³ Em *Actas de Marusia*, a voz do ator é dublada, mas não foi 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.

resistência conjunta com outros trabalhadores dos arredores e, assim, “*alzar todo el norte*”. Enfim, o protagonista enxerga a 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” (grifos nossos).

A referência à “elite pequeno-burguesa”, “decadente”, “estéril” e “mediadora entre a arte e o público” mostra a rejeição 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 chilenos engajados gostariam de ser vistos: apesar da origem “burguesa”, o compromisso político apagaria seu “pecado de origem” e construiria um futuro promissor ao lado dos pobres⁴⁴. Isto posto, vemos em

⁴⁴ 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).

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 mutualista, 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 ridicularizado da cena. 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 mostra-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 *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 consumidora da cultura europeia, e o espaço de atuação de Recabarren, subterrâneo, com máquinas tipográficas, pessoas humildes, sereno, propício ao desenvolvimento do pensamento. 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 materialistas. 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.

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.

No primeiro plano, um *travelling* para a esquerda exhibe, em plano geral, os trabalhadores quebrando as pedras de salitre, chegando a mostrar o alto de uma colina onde alguns fazem movimentos ritmados com a marreta em mãos. Em *over*, algumas vozes apresentam o problema da probabilidade dos militares chegarem a Marusia e reprimir a todos, além de sugerirem ações preventivas para impedir a vinda dos uniformizados. No plano seguinte, outro *travelling* para a esquerda mostra alguns trabalhadores em plano americano até chegar em Domingo Soto, que expõe sua proposta: uma grande greve que paralise todas as minas do norte do Chile. Novo corte, plano médio, com abertura de campo de visão, de Crisculo descarregando minérios enquanto, em *off*, Gregorio faz um pedido: “*Tenemos que ponernos de acuerdo. Tenemos que ser unidad*”. Gr. Chasqui não está presente na reunião entre Soto e os trabalhadores no plano anterior, mas expressa seu pensamento. Quarto plano, o mesmo grupo de trabalhadores do segundo plano, agora mais próximos a Domingo Soto, escutam a reafirmação do líder, em plano americano: “*Una huelga. Una huelga grande. Esa es el arma legal del trabajador*”. Novo plano, Gregorio anda em meio aos homens trabalhando, com a marreta ao ombro; novamente em *off*, questiona a validade da greve, a “arma legal do trabalhador”, naquele momento. Uma panorâmica o acompanha à distância.

Nestes cinco planos, há um jogo de resposta e réplica estruturado em: (1) imagem e sons *over* de trabalhadores, (2) mineiros em tela e som diegético de D. Soto, defendendo

a greve, (3) imagem de trabalhadores e som *off* de Gregorio, questionando a proposta, (4) imagem de trabalhadores e som diegético de D. Soto, reiterando a necessidade da paralisação, e (5) Gregorio caminhando entre mineiros e voz em *off* do protagonista. Gregorio e Domingo Soto falam em planos diferentes. Os enquadramentos e movimentos de câmera também são distintos: os planos gerais, com mais dinamismo em tela, dos homens em serviço contrastam com os planos mais próximos, e menos dinâmicos, nos momentos em que Domingo Soto fala.

Apesar da voz *off* de Gregorio aparecer em planos nos quais estão os trabalhadores, sua participação não se confunde com a dos outros seus companheiros. Ao mesmo tempo em que está com eles, na condição de trabalhador, está distante das massas, na condição de líder em potencial.

A continuação dessa sequência mostra outro embate entre os personagens: Gregorio afirma, ironicamente, a Domingo Soto que ele é “*un hombre bien intencionado*”, gerando a reação do síndico. Até este momento, Soto não dialoga com nenhum trabalhador, pois todas as vezes que está com os trabalhadores faz somente afirmações. O único que está aberto ao diálogo é Gregorio, como se observa na sua fala mencionada acima. Na resposta de Gregorio Chasqui em voz *off*, à questão colocada pelo interlocutor, “*¿Por qué me dice eso?*”, surgem imagens dos trabalhadores em um trem se dirigindo à praça de Marusia. No monólogo em *over*, Gregorio afirma que a greve é apenas um dos passos e não a luta política na sua totalidade. Mais uma vez, Chasqui se mostra fraco politicamente, pois não consegue dialogar com o coletivo dos trabalhadores, porém é apresentado consciente da necessidade de ação coletiva; enquanto D. Soto tem o apoio dos trabalhadores de Marusia, mas demonstra consciência política pouco consistente.

Em duas reuniões realizadas após a morte de Argandoña, a definição do sistema de defesa frente à reação dos militares é colocada em pauta e gera novas 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.

Nesse momento, Gregorio é enfático em propor a radicalização do movimento, porém Domingo Soto dá a palavra final, que consiste em aceitar as condições impostas. A resposta 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 pensamento 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, 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, como a greve e a saída dos ingleses, fossem contestadas por Gregorio, em diegese, e pelo narrador por meio da mencionada intervenção com a cena do plano militar, aqueles planos foram aceites 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, assassinada na frente do protagonista. Percebe-se um tratamento melodramático na morte de Margarita. A câmera retrata lentamente sua sangrenta queda, que, conjugada com a trilha musical, visa causar emoção no espectador. 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 do pesquisador Pablo Pérez Rubio (2004, p. 40) 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, agrídulce, del trabajo de Ulises, por ejemplo).

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 professor⁴⁵ 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! ¡Para que mañana, la fuerza de todos los trabajadores se una con la conciencia, Soto, con la razón!

Na 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 como mero espectador. 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

⁴⁵ 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.

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, que parecem que apenas seguir ordens, 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.

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.

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. 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. 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. A exposição narrativa de uma derrota, segundo Walter Benjamin, estabeleceu 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”. 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 (BENJAMIN, 1984, p. 199-200).

Assim sendo, 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 maneira dramática. A ficção recoloca em cena o drama vivido em 1973 de maneira fragmentada e indireta, outra característica da narrativa alegórica. 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.

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. No entanto, não houve adaptação direta da mensagem do presidente para a voz *off* de Gregorio, mas 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. Da mesma forma que no filme 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. Domingo Soto é ao mesmo tempo sobrevivente e aprendiz daquelas “lições”, cabendo-lhe o papel de transmissor do conhecimento contido 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, seguindo a lógica foucaultiana do crítico, que coloca o protagonista acima dos demais personagens. Ele escreve o diário, mas não o vemos escrevendo (FARGIER, 1976, p. 09). O procedimento da “narrativa lacunar” foi recorrente no filme, conforme apontado 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.

Entendo que Gregorio Chasqui representa 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 compor a personificação do personagem com uma ideia ou corrente de pensamento. 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”, como o fez Gregorio, e a defesa da “via institucional”, tal como Domingo Soto acreditava. Sendo assim, a película relata os problemas da UP de modo indireto, alegórico.

Domingo Soto é contrário à estratégia da luta 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 suposta legalidade dos militares. Como mostra a historiografia sobre a Unidade Popular, os comunistas chilenos se pautaram por essa linha de atuação e apoiaram Salvador Allende no caminho para o socialismo pela via da democracia.

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.

O pedido de união está direcionado aos que sobreviveram ao conflito, a quem caberia reorganizar a resistência. Com isso, a mensagem de Gregorio direciona-se não apenas aos homens em fuga, mas também a quem escapou da repressão militar no Chile de Pinochet e organiza a contraofensiva no exterior. Vale destacar que os três fugitivos de *Actas de Marusia* representam exilados que, no Chile, defendiam formas distintas de luta: dois deles saíram carregando as armas, como personificações das esquerdas rupturistas, e um carregava apenas o diário, simbolizando os gradualistas.

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.

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 referenciada e, com isso, manteve sua imagem resguardada das possíveis críticas a ele. Mencionamos anteriormente a relação entre a voz *off* de Gregorio no final de *Actas de Marusia* e o último discurso do presidente, ressaltando que essa voz representa uma continuidade da luta política no exílio, onde a justiça pela morte de Salvador Allende é uma das principais bandeiras da solidariedade internacional. No discurso em Caracas em 1974, o exilado evidenciou a força do exemplo do mandatário:

Así, el día del golpe definitivo, el 11 de sep., 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 (FRAGMENTOS..., 1974, p. 47).

Apesar do elogio ao presidente, é evidente a crítica feita pelo filme à direção política do processo político chileno. Como veremos nos próximos capítulos ao analisarmos os próximos filmes, a apreciação da postura do líder será um tema reiterado na filmografia. 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. Miguel Littín só fará menção explícita a Salvador Allende na série de documentários *Acta general de Chile*, de 1986, quando faz a homenagem ao líder.

As referências temporais em *Actas de Marusia* merecem destaque. Como mostra Bronislaw Baczko (1985), as temporalidades, isto é, passado, presente e futuro, têm grande poder de impacto na construção dos imaginários sociais. Segundo o autor, “os imaginários 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 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.

Entre os primeiros filmes realizados após o 11 de setembro de 1973, o filme mexicano de Miguel Littín foi um dos poucos, senão o único, 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 e o cortejo marcado por sinais de protesto, sinalizando uma visão positiva da possibilidade da resistência aos militares dentro do país.

Actas de Marusia ganhou visibilidade no exterior por ter sido indicada ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em março de 1976. O diretor compareceu ao evento “*para leer un comunicado de la Resistencia chilena, en el corazón cinematográfico de Estados Unidos*” (GUEVARA, 1977, p. 31). Da mesma forma, a película foi selecionada para o Festival de Cannes, em maio do mesmo ano, além de diversos prêmios como os Ariels de Ouro no México, em diversas categorias, incluindo melhor filme e melhor diretor. A distribuição da película nas salas cinematográficas ficou a cargo da estatal *Películas Mexicanas* – PELMEX no México, e da empresa *Cimex-France* na França. Apesar disso, *Actas*, por razões óbvias, foi censurada no Chile. No México, a película permaneceu semanas em cartaz. As estratégias de identificação com o público mexicano, como o uso de atores nacionais, além da temática dos fuzilamentos, da defesa dos recursos naturais e da defesa do “povo”, podem ser algumas das razões para boa recepção no país de Echeverría⁴⁶.

A propósito de sua recepção, a crítica cinematográfica ficou dividida. 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), e elogia-se a 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” (BRACOURT, 1976, p. 56)⁴⁷.

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*

⁴⁶ Agradecemos à professora Mariana Villaça pelas observações relacionadas às temáticas.

⁴⁷ 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* ».

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 (RODRÍGUEZ, 1977). Na França, um artigo da *Positif* também não aprovou a película, pois “o filme se desagra em uma acumulação de gestos valentes, de violência sistemática onde os propósitos políticos do filme desaparecem atrás das explosões dos mestres em efeitos especiais” (NIOGRET, 1976)⁴⁸. A *Cahiers du Cinéma* seguiu a crítica negativa, ao afirmar que a obra se vale, “mais uma vez”, de uma fórmula desgastada, que consiste em expor a síntese “exploração-revolta-repressão-resistência-repressão” (FARGIER, 1976, p. 06)⁴⁹. 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.

⁴⁸ Excerto no original: « [...] *le film se désagrè 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* ».

⁴⁹ 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).

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.

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

Enquanto *Actas de Marusia* circulou em festivais e salas de cinema, Miguel Littín continuou sua atividade artística e ajudou os cubanos a construir uma memória “oficial” do Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) e a legitimar a participação de Cuba em países em luta contra ditaduras, como a Nicarágua. 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 no exterior. A circulação de militantes políticos entre países era rastreada para evitar que os refugiados deixassem os partidos. O editor Carlos Orellana, exilado na Espanha, relatou que a “*vigilancia revolucionaria*” foi uma prática que desagradou muitos militantes no exílio, principalmente nos países socialistas, pois havia uma preocupação de que escapassem para o lado capitalista (ORELLANA, 2011, p. 109).

Os cubanos buscavam ampliar sua influência entre os cineastas ligados ao núcleo sobrevivente do NCL após o golpe de Estado no Chile. No contexto, o meio cultural foi cerceado em nome da arte militante. 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 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”.

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

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. 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 denuncia a repressão dos militares ao cinema latino-americano e apelou para a construção de uma unidade na luta política e cultural. Da mesma forma, resalta 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 Cineastas, onde cineastas se reuniram novamente para ressaltar o compromisso político contra as ditaduras latino-americanas e o “imperialismo”, além de reiterarem a denúncia do reaparecimento do diretor argentino Raymundo Gleyzer. Houve exposições de filmes e exposições sobre os respectivos contextos nacionais de produção cinematográfica, por meio das delegações de cada país participante⁵⁰.

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.

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 nova 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.

⁵⁰ 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.

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 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.

Em 1978, o C-CAL reuniu-se, novamente, 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.

O texto comparou as violações dos direitos humanos no Chile e na Argentina, citando desaparecimentos e assassinatos de artistas nos dois países. 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. Tais condenações resultaram das ações da 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 coproduzidos por Cuba, que expõem esses temas.

Segundo o pesquisador Ignacio del Valle, 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*”. Com a criação do Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (FINCL) em 1979, o C-CAL passou a contar com uma infra-estrutura que permitiu seguir suas atividades de 1979 a 1990. 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 (DEL VALLE DÁVILA, 2014, p. 76-79).

Miguel Littín participou nos encontros ocorridos em Havana. No ano da criação do FINCL, em 1979, ele foi um dos jurados que ofereceu o Prêmio Coral ao melhor filme latino-americano de ficção. O chileno continuou participando das edições posteriores do festival. Em 1982, durante o Seminario de Dramaturgia Cinematográfica, ocorrido no FINCL daquele ano, o chileno proferiu a palestra “*Lo desmesurado, el espacio real del sueño americano*” (LITTÍN, 1988b, p. 367-371).

Em seu texto, o autor enalteceu a criatividade da cultura latino-americana em suas diferentes áreas, como cinema, artes plásticas, poesia, música e literatura, o que representava uma “vitória” do colonizado sobre o colonizador, remetendo-se historicamente às origens coloniais da América. Citando diversos artistas e figuras históricas, ele coloca o NCL ao lado dos ícones da cultura do subcontinente. O esforço de Miguel Littín (ibidem) 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.

Em 04 de dezembro de 1985, o Comité criou a Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL), refundou o movimento. Miguel 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. 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 prosseguiram em Havana até 1990.

Conforme mostrado no cinejornal cubano *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, n. 1312 (exibido na semana de 18 dez. 1986, direção Héctor Veitía), o ator Gian Maria

Volonté e o cineasta chileno participaram do ato massivo em Havana durante o VIII FINCL, pronunciando-se, ao lado de políticos e artistas, contra a recente violação do espaço aéreo pelo governo dos Estados Unidos. Nos discursos, o italiano afirmou que veio a Cuba prestigiar a inauguração da escola de cinema, e Miguel Littín, que falava em nome do C-CAL.

Em meados dos anos 1980, portanto, o chileno 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 coproduzida 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.

As reuniões de diretores latino-americanos, a longa duração do exílio e a dispersão dos exilados pelo mundo fizeram com que Miguel Littín reafirmasse cada vez mais a necessidade de se pensar a situação chilena no contexto internacional, com 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 Telteiboin, 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. Segundo o editor (ORELLANA, 2011), Miguel Littín teve proximidade com o periódico:

Con Miguel Littín 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)⁵¹.

A revista *Araucaria* publicou os debates de uma mesa redonda ocorrida em 1979, durante o Festival de Moscou (ORIENTACIÓN..., 1980)⁵². O evento contou com a presença de diferentes gerações de cineastas chilenos, além dos escritores José Donoso

⁵¹ Segundo Raphael Coelho Neto (2016, p. 72-73), Miguel Littín fez parte do *Comité de Solidaridad* da revista *Literatura Chilena, Creación y Crítica*, outro periódico editado por exilados chilenos que pensou as particularidades do fenômeno à época.

⁵² As citações ao longo dos próximos parágrafos do texto provêm deste texto.

e Eduardo Labarca, 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). Tratou-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, Suécia e República Democrática Alemã (RDA). Apesar de entre cineastas no exílio havia mulheres, como Valeria Sarmiento e Marilú Mallet, nenhuma estava representada no evento.

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, destacou-se 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”*. Assim, mesmo 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.

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

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.

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*”. 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*”. 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*”. O cineasta retruca, por sua vez: “*Hay otro peligro: no se nos vaya a empezar a aburguesar, a debilitar*”. 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 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". 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"*. Para autenticar sua afirmação, o cineasta dá como exemplos as exibições de *Actas de Marusia* no Brasil, com o "fim" da censura em 1979, e na Bolívia⁵³.

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 cinema⁵⁴. 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"*.

Em 1980, em entrevista a Zuzana Pick, Miguel Littín 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"*. Longe de julgar as colocações do cineasta, interessa evidenciar a convicção política do chileno no cinema engajado e na revolução armada, tendo em vista que outros exilados repensaram suas próprias experiências. Assim constam as reflexões de cineastas 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"*) (VVAA apud PICK, 1988). Na produção fílmica dos exilados, algumas películas expõem o ceticismo com as pautas políticas herdadas dos anos 1960, como o longa ficcional *Diálogos de exiliados* (França, 1974) de Raúl Ruiz, bem como sua filmografia em geral, e o documentário *Le journal inachevé* (Canadá, 1983) de Marilú Mallet.

⁵³ Vale 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"*. 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.

⁵⁴ Entre 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"*.

Esta autoavaliação 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 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*”. Assim, segundo o editor do *Araucaria de Chile*, 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*” (ORELLANA, 2011, p. 314).

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 codireção do cineasta chileno Pablo Perelman e de Jorge Sánchez. A pesquisadora chilena 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 próprio 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.

Os próximos projetos do cineasta chileno foram 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 coproduções do ICAIC, realizadas quando Cuba incrementou a ajuda aos artistas chilenos exilados. O diretor chegou a proferir um discurso na sede da Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), publicado na revista *Literatura Chilena en el Exilio* (n. 07, 1978) no contexto de produção fílmica, o que demonstra sua proximidade com círculos de poder na ilha (COELHO NETO, 2016, p. 220-221)⁵⁵.

Em 1978, Miguel Littín lançou o longa-metragem *El recurso del método*, também conhecido no exterior como *Viva el presidente* e *El dictador*, adaptação do livro homônimo de Alejo Carpentier, e seu roteiro ficou a cargo de Régis Debray, Jaime Augusto Shelley e

⁵⁵ Sobre a ajuda cubana a exilados chilenos por meio do ICAIC, cf. AGUIAR, 2019.

do próprio diretor, que contou com a colaboração do escritor cubano. Como novamente o chileno aproximou literatura e cinema, afirmou em entrevistas que a primeira acumulou uma gabagem sobre a história que o outro deveria recorrer.

As filmagens ocorreram entre maio e novembro de 1977 no México, na França e em Cuba. A versão exibida em Cannes em 1978 tinha mais de 3 horas de duração, e o projeto original havia sido “aprovado” por Alejo Carpentier⁵⁶. Após as críticas pela extensão do filme, e a conselho do próprio escritor cubano, a película foi reduzida a 2,5 horas para as salas de cinema. A trama fílmica acompanha as idas e vindas do Primer Magistrado entre a França e o “seu país”, uma nação latino-americana anônima, 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 remete à figura de Porfirio Díaz, e o comportamento do protagonista é marcado por traços tragicômicos, que ora o aproximam e ora o distanciam do espectador. Segundo Alejo Carpentier, o personagem foi pensado para o livro como uma síntese dos ditadores Guzmán Blanco, da Venezuela; Leonidas Trujillo, de Santo Domingo; Estrada Cabrera, da Guatemala; Gerardo Machado, de Cuba; e o mencionado mexicano Díaz. Ao longo da narrativa fílmica, o Presidente é cercado de adereços com os quais 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, que encena *Ritorna vincitor!*, ato I da ópera *Aida* (Giuseppe Verdi, 1871), onde no palco há todo um excesso na decoração que remete ao Egito antigo e mulheres no público estão com vestidos de luxo e exageradamente maquiadas. A irônica representação da cultura europeia tem como crítica implícita a desvalorização da cultura nacional e popular pelas elites “neocolonizadas”. Para Katherine S. Kovacs (1980), tal exagero comprova que a cultura não faz de um ditador ou elite alguém propriamente “civilizado” (p. 24).

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

⁵⁶ Em entrevista, Miguel Littín diz que o roteiro ficou a cargo de Alejo Carpentier e do próprio cineasta, minimizando a participação dos demais intelectuais: “*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 Paris, reelaboramos los diálogos en cuestión, y el resultado es el guión que tengo en estos momentos*” (GALIANO, 1976).

apoia. 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 o diplomata “*yankee*” 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.

As dependências cultural e econômica são, portanto, as características mais evidentes do regime ditatorial representado em *El recuso del método*. 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-lo⁵⁷. Leif Furhammar e Folke 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:

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].

⁵⁷ 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..., 1980, p. 130).

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.

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

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. Ao expor o desacordo aos políticos constitucionalistas, o camponês mostra humildade e legitimidade ao questionar as “reformas” e exigir o fim da exploração social.

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”.

A representação das massas no filme de Miguel Littín possui características semelhantes à realizada em *Actas de Marusia*. À exceção da resistência em Nueva Córdoba, 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 reforçada pelos coros. Geralmente, são os líderes quem manifestam os desejos políticos dos grupos, como ocorreu com Miguel Estatua, 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. Claude M. Cluny (1979, p. 77)⁵⁸, 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”. Também Danièle Dubroux (1978) ressalta o “gosto duvidoso pela espetacularização da morte massiva” e reitera as críticas que já haviam sido feitas em *Actas de Marusia*⁵⁹. 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*” (CARPENTIER apud GARCÍA BORRERO, 2001, p. 282). Apesar das reservas, o filme e o cineasta tiveram ampla divulgação na França, sobretudo em programas de televisão do país, onde “garotos propaganda” como o próprio Alejo e o cineasta Constantin Costa-Gavras explicam ao público nacional os sentidos da narrativa⁶⁰. Em Cuba, a estreia ocorreu durante as comemorações dos 20 anos de fundação do ICAIC, em março de 1979.

No plano da crítica internacional de cinema, Miguel Littín deixou de ser considerado o “cineasta mais *avanzado* 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

⁵⁸ 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* ».

⁵⁹ 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* ».

⁶⁰ Citemos como exemplos: *Ciné regards*, FR3 France 3, Miguel Littin, cineaste latino-américain, 04 mar 1979; *Salle des fêtes*, A2 France 2, 07 mar 1979; e *Centre Est, Interview sur Viva el Presidente*, 30 mar 1979.

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. Trata-se de um período que o cinema politicamente engajado passa a ser questionado pela crítica, movimento que Jacqueline Mouesca (1988, p. 95) 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. Littín, muy elogiado hasta entonces, pasó a tener una consideración sensiblemente distinta.

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 (EN LA ENTREGA..., 1979). 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.

Por sua vez, *La viuda de Montiel* foi a adaptação cinematográfica dirigida por Miguel Littín em 1979, a partir do conto homônimo de Gabriel García Márquez, publicado em 1962 no livro *Los funerales de Mama Grande*. O texto retrata a 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, com voz dublada pela cubana Daisy Granados, e contou com a presença do escritor colombiano nas filmagens. O chileno Nelson Villagra fez o papel do patriarca Montiel.

As filmagens ocorreram em Tlacotalpan e San Marcos de León, ambos em Veracruz, entre agosto e setembro de 1978, 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), da qual não há referências, mas que se deduz ser uma produtora do próprio diretor chileno. A Universidad Veracruzana foi quem deu os maiores aportes à realização do filme, graças à mediação de García Márquez e, principalmente, 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 e atrizes, 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 ascende socialmente e 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 filmico.

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, e 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.

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.

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”. 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 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.

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, a conversa entre os personagens dá margem para situar o 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 e menos ostensiva publicamente. Por isso, a referência de Carmichael ao suposto fim da perseguição militar no diálogo.

Em 1977, a ditadura chilena 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. 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. Nesse ínterim, a imparcialidade é impossível, segundo o filme: ou se está do lado dos que reprimem, como Carmichael, ou dos que são reprimidos, no caso o 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 “momento Chile” do filme.

La viuda de Montiel estreou em um festival no México em 1979, porém nunca entrou em cartaz comercialmente 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. Durante as exibições em festivais, nem mesmo a atuação de Geraldine Chaplin não pode salvar o filme das críticas negativas publicadas em revistas especializadas. Um jornal cubano chegou a publicar que o filme quis “*ser mucho más mágico (y complicado) que el cuento original*” (PÉREZ BETANCOURT, 1983). No Festival de Cine Ibérico y Latinoamericano de Biarritz, na França, ganhou o segundo lugar em 1980, ainda chamando a atenção dos meios de comunicação franceses.

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 demasiadamente indiretas e abstratas. Daí a necessidade de representar de forma mais realista a revolução quando ela se faz vitoriosa e podendo inspirar exemplos. Será o caso da película de 1982.

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 Raul, “*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*” (LITTÍN 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), fundado no mesmo ano do triunfo da revolução nacional, constituindo-se assim como uma forma de “certidão de batismo audiovisual”⁶¹.

O processo revolucionário e o governo da Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) na Nicarágua chamaram 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 nicaragüenses*, 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; *Nicaragua, 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.

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*,

⁶¹ Segundo Belén Amador Rodríguez (2016, p. 58), o INCINE foi precedido pelo labor cinematográfico da Brigada Cultural Leonel Rugama, na Frente Sul da guerrilha. Logo após o triunfo do movimento, foi criado o Instituto Sandinista de Cine Nicaraguense, para logo a seguir ser renomeado.

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, 1969), faleceu em meio às filmagens. O chileno dedicou-lhe um poema, *Recado a Jorge*, em sua homenagem. 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. Além de Cuba, vale ressaltar a participação institucional da Costa Rica na consolidação da indústria de cinema na Nicarágua (LUNST, 2007).

Filme composto de passagens alegóricas com outras mais realistas, *Alsino y el cóndor* é constituído por um longo *flashback* iniciado a partir da destruição de um povoado. A voz *off* do pequeno Alsino alude à paz na região antes da ocupação militar. Os militares foram instruídos pelo norte-americano Frank e o holandês Vanderkalt 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 no caminho. 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 fuzil⁶².

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”. O condor é desenhado 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.

⁶² 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.

Por outro lado, a natureza representa o “puro”, o “legítimo”. Relação sugerida 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 quebrava as asas dos pequenos pássaros 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, salvos das chamas por um guerrilheiro sorridente, relatam a luta dos rebeldes em meio à natureza.

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 Mamábuela 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, que o acompanha ao longo da trama fílmica. Infere-se que a saliência esconderia um par de asas, alçadas no final do relato 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 foram personagens atípicos na filmografia de Miguel Littín. Aparecem no filme como um grupo heterogêneo, com homens, mulheres e crianças, organizados e sorridentes, com insígnias cujas cores vermelha e preta remetem ao movimento sandinista. 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: “*Hacia 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 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 desterrados em sua luta para retornar à terra natal. Isto posto, o personagem alude, de forma indireta, à luta dos exilados para retornar ao Chile.

Alegoria de um país exilado, 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 derrota 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. Por esta maneira pouco transparente de narrar, acredito que *Alsino y el cóndor* possa tratar do passado e das expectativas em relação ao Chile.

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, com algumas ressalvas. Segundo Jacqueline Mouesca (1988), a película “*consigue con más eficacia y emoción lo que ha sido uno de los propositos dominantes de Littín: transmitir su convicción de una América Latina enfrentada a cambios revolucionarios ineluctables*” (p. 103). A película destacou-se em com o prêmio especial do jurado em Biarritz, na França, em 1982, e foi selecionada para concorrer o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1983, o que aumentou a visibilidade do diretor no meio cinematográfico, inclusive no Chile de Pinochet, já que Miguel Littín conseguira uma segunda indicação para o prêmio; *Actas de Marusia* foi a primeira.

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*”. Referia-se às opiniões de intelectuais e funcionários do governo nicaraguense, reunidas pela revista *Ventana* em julho de 1982. A maioria representou uma “linha dura” da cultura nicaraguense voltada à valorização da “cultura popular”, que criticou abertamente o tratamento “psicológico” e “humanizado” dos personagens norte-americanos, ao invés de tratá-los como “reais inimigos”, além de apontarem limites da película. 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 (GUEVARA, 2008, p. 416)⁶³. Insatisfeitos ficaram também os jovens intérpretes Alan Esquivel e Marta Lorena Pérez, que, segundo nota disponível no acervo da Cinemateca de Cuba, “*durante la filmación, que duro tres meses, solo recibieron como pago el equivalente de 200 dolares y que después los realizadores ‘se olvidaron de nosotros’*”. Na realização de *La tierra prometida*, houve denúncia semelhante.

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, bem como o treinamento militar de quadros comunistas em escolas cubanas, legitimaram a opção armada como via estratégica viável. Vale lembrar que, após a queda da UP no Chile, os comunistas fizeram uma autocrítica e, desde 1977, passaram a aceitar a via armada como uma forma válida de defesa dos pobres e de chegar à revolução. 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. A colaboração da comunista Isidora Aguirre no roteiro mediou as relações do cineasta com o partido e o Chile uma vez que ela não era exilada.

Pelo exposto, Miguel Littín não ficou 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 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 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, importante no subcontinente. Terceiro

⁶³ Participaram da publicação 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) (MURILLO, 1982, p. 01-07, 16).

lugar, as narrativas trazem representações da oposição armada como meio legítimo de “resistência”, com um vínculo entre guerrilha e natureza, como 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 protagônico está atrelada à força da liderança: com os líderes “legítimos”, as massas partem para a ação, como ocorreu com Miguel Estátua e os guerrilheiros nicaraguenses; sem uma condução “revolucionária”, as massas param no caminho, como os protestos contra a viúva que não avançam contra 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.

Miguel Littín na Espanha e a experiência clandestina no Chile

Os contatos de Miguel Littín com a Espanha ocorreram ao longo do exílio. Com a dificuldade em realizar projetos filmicos 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. 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 no começo dos 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*”. *Actas...* foi mostrado 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. No entanto, houve censura indireta à apresentação da filmografia de Littín na Fimoteca Nacional, o que gerou protestos por parte do diretor chileno.

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 o especialista Manuel Palacio, 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 (PALACIO, 2012, 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.

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*” (GENTE..., 1976). Nesta fala, o diretor faz referência ao “fantasma” do franquismo na Espanha, dada a proximidade entre os ditadores espanhol e o chileno. Augusto Pinochet, inclusive, presenciou o funeral de Francisco Franco, em novembro de 1975, e o considerava um exemplo de liderança.

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*”, “*triunfalismo revolucionario*” e “*propicio a la demagogia e a las exageraciones*”. 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 Littín realizó *Actas de Marusia*, el debate del cine político estaba a punto de agotarse. [...] Littín, esfuerza en componer una obra *ambiciosa*, un 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 (grifo no original) (TRUEBA, 1978).

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 (UNA OBRA..., 1980; GARCÍA MÁRQUEZ, 1983). 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. O cenário mais favorável ao cineasta no país deveu-se 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. 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 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.

A transição espanhola abriu portas para intelectuais e artistas exilados da América Latina trabalharem em espaços de cultura e intelectualidade. 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 chileno⁶⁴. 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, que não deu certo. 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”. Os encontros com cinegrafistas da América Latina com espanhóis resultaram em coproduções, como *Acta general de Chile*, por exemplo. Ele também manterá contato com Pilar Miró, responsável pela

⁶⁴ O 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*.

instituição promotora do evento, a Dirección General de Cinematografía del Ministerio de Cultura de España (1982-1985), e depois passou a outros cargos burocráticos no ramo do cinema nacional. Tal contato ficou mais evidente com a produção da película *Sandino* entre 1987 e 1989.

O projeto de retornar ao Chile foi mencionado pela primeira vez por Miguel Littín numa entrevista concedida à Isabel Parra em novembro de 1982, em Paris:

- Me hablabas de un nuevo proyecto en el que estás pensando..., del regresar...
- No puedo decirlo porque lo estoy pensando. Tiene mucho que ver con la primera mitad de esta conversación, no tiene mucho, tiene que ver... Pero 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... (CONVERSACIÓN, 1983, p. 93).

O projeto refere-se ao que o cineasta tentou realizar em Fuencarral, na Espanha, em agosto de 1984 e não conseguiu: filmar pelos países onde o avô passou até chegar ao sul do Chile, enredo que foi publicado em 1989 no livro *El viajero de las cuatro estaciones*. As filmagens estavam praticamente prontas após mais de dois anos de preparativos, quando o diretor é comunicado que a produtora espanhola da película teve um “*quiebre técnico*”, obrigando o chileno a cancelar todo o projeto e mudar as perspectivas. No elenco, constavam os nomes de Burt Lancaster, Bernardo Blier, Stephen Auden, Charo López, María Asquerino, Teresa Pávez, Paula Molina e Ángela Molina, a única que trabalhou com Miguel Littín anos depois, em *Sandino*.

O intuito de retornar ao Chile veio como uma forma de seguir a tendência gradativa de retorno dos exilados desde a promulgação da Ley de Amnistía em abril de 1978. Desta alusão, projeta-se uma experiência que rendeu as filmagens clandestinas do diretor em seu regresso ao país de origem após doze anos de exílio.

Experiência cercada de omissões, Miguel Littín filmou a realidade chilena de modo clandestino em 1985. Em suas memórias, o diretor reduz a experiência a dois parágrafos. No primeiro, diz-se impressionado por “*tanta precisión y tanta disciplina en un hombre tan desordenado e indisciplinado como yo*” (LITTÍN apud SPOTORNO, 1999, p. 78). A lacuna pode estar relacionada à necessidade de proteção aos que auxiliaram na “violação da lei” por permitir o retorno de um exilado proibido de pisar no país, quanto à criação de uma “mística” em torno desta experiência.

O resultado da arriscada missão permitiu que, na Espanha, o chileno dirigisse a série de documentários *Acta general de Chile*, transmitida pela TVE em 1986. A instituição televisiva coproduziu a empreitada. A participação de Miguel Littín na

televisão espanhola não seria a primeira vez no país, pois a TVE concedeu alguns espaços para latino-americanos em roteiros e direções de séries e telefilmes, como os uruguaios Antonio Larreta e Guido Castillo. Instituição estreitamente vinculada com o Estado espanhol, a TVE abrigou técnicos e artistas de esquerda que buscaram espaço na pequena tela contra a predominância de liberais conservadores e franquistas. Alguns programas televisivos expuseram, ainda que limitadamente, visões de mundo que conflitaram com os valores herdados do período autoritário na Espanha de Francisco Franco, como a liberdade de expressão, a nudez, as lutas das classes populares e o republicanismo.

Tais expressões eram visíveis nas principais realizações da TVE, as séries de televisão: “[...] *en pocos años, los teatros televisivos y las telenovelas desaparecerán, sustituidos por series y seriales*”. Esses programas foram, durante a Transição Espanhola, os principais refúgios das esquerdas e dos antifranquistas, como foi o caso das séries *Curro Jiménez*, onde “*se encuentran algunos de los mejores ejemplos de una televisión de izquierdas*”, e *Los libros*, cujo episódio *Eugenia Grandet*, dirigido por Pilar Miró, “*está en la línea de los trabajos de izquierda radical que en aquellos años setenta pretenden reinventar y reconstruir los modos de representación audiovisual*” (PALACIO, 2012, p. 186). Assim sendo, *Acta general de Chile* entra no histórico de realização e exibição de séries da TVE que buscavam valores políticos distintos aos defendidos no regime franquista.

O editor de *Araucaria de Chile*, Carlos Orellana, afirma que a série dirigida por Miguel Littín também foi produzida pela International Network Group (ING), empresa cubana com sede em Madri (ORELLANA, 2011, p. 69-70)⁶⁵. Nos créditos de *Acta general de Chile*, aparece como produtora a empresa madrilenha Alfil Uno Cinematográfica, que induzimos ser um nome fantasia para a instituição. A ING foi financiada por Gabriel García Márquez e dirigida pelo cineasta chileno. Após o lançamento da série documental em 1986, sob acusações de má gestão administrativa, o diretor foi obrigado a se retirar da direção da empresa, causando um desconforto nas relações com os círculos de solidariedade cubanos. Voltaremos a essa tensão entre Miguel Littín e Cuba posteriormente. Por ora, apenas cabe destacar a participação da ilha na filmografia do chileno.

De acordo com uma entrevista (LITTÍN, 1986), o diretor iniciou os preparativos para a clandestinidade em dezembro de 1984, ou seja, quando o projeto de realizar um filme na Espanha fracassou. Notícias publicadas em 24 de março de 1985 anunciam a futura chegada de Miguel Littín ao Festival de Cinema de Mar del Plata, Argentina, e

⁶⁵ 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, 1988).

o projeto de filmar uma película provisoriamente intitulada *Memoria del destierro* no interior argentino. O relato sobre o suposto projeto do filme parece insinuar os planos para as filmagens clandestinas no Chile:

Memorias... será la historia de un hombre que decide volver a su país después de once años en el exilio. Serán solo 14 o 15 horas en su vida, entre que decide el regreso, de madrugada, y toma el avión que lo llevará de vuelta. En el medio, estará insertada toda su vida, sus asiones, sus temores, sus amores.

- Obviamente, hay claras connotaciones autobiográficas.

- Tal vez el personaje sea yo y por eso voy a rodar en lugares que conocí durante mi vida [...] aunque un desterrado no pueda volver a su país, ningún dictador podrá robarle su patria. Sentir que la puedo hacer en la Argentina – el 70 por ciento será rodado aquí – es decir también que es el lugar más cercano a Chile (POLIMEND, 1985)⁶⁶.

Trata-se das últimas referências sobre o cineasta antes da “aventura clandestina”. Meses depois, em julho, vem a informação de que o diretor se encontrava no Chile⁶⁷. Assim, inferimos que a “aventura clandestina” durou entre abril e junho de 1985, em até seis semanas de filmagem⁶⁸.

Para a realização das filmagens, Miguel Littín contou com o apoio de uma rede clandestina de oposição à ditadura chilena. Trata-se de uma militância no interior do Chile que resiste aos 12 anos de ditadura militar⁶⁹. Desde as primeiras horas de combate no Palacio de La Moneda em 1973, houve tentativas de organização para se opor aos militares. Essas organizações foram encabeçadas por trabalhadores das centrais sindicais, cordões industriais, *poblaciones*, MIR e setores radicais da UP, vencidos ao longo da década de 1970. Nesse contexto, os documentaristas da RDA Walter Heynowski e Gerhard Scheumann fizeram diversos filmes contra a ditadura. Por diferentes meios, coordenaram equipes de filmagem que retrataram a realidade de campos de prisioneiros

⁶⁶ O outro artigo publicado antes de partir para a clandestinidade (10 NACIONES..., 1985).

⁶⁷ Em 08 julho de 1985, uma nota da agência Reuters de notícias, disponível no arquivo da Cinetemaca de Cuba, divulga que o periódico chileno *Hoy* publicou texto do cineasta afirmando que estava no Chile e que se entregaria à Justiça, a qual, segundo ele, deveria entregar-lhe a cidadania. Certamente, o cineasta já estava fora do Chile quando o artigo foi publicado. Na Espanha, a notícia chegou um dia depois. Cf. Littín regresa a Chile. *El País*, Madrid, 09 jul. 1985.

⁶⁸ Não há dados precisos sobre o recorte temporal da permanência clandestina de Miguel Littín no Chile. O relato de García Márquez diz apenas que foram “seis semanas” “a principios de 1985” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2008, p. 09). 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 que as filmagens duraram “dos meses y medio” (COMO HIZO..., 1986). Os dados contraditórios e lacunares devem-se à proteção dos que auxiliaram no projeto, porém a última informação, publicada pela revista argentina *Heraldo*, demonstra ser a mais plausível.

⁶⁹ Sobre a organização das operações clandestinas das esquerdas no Chile, cf. ÁLVAREZ VALLEJOS, 2001.

e fizeram inclusive uma entrevista com Augusto Pinochet. Os documentários, em geral, trazem visões políticas do PCCh e até certo protagonismo do partido na resistência contra a ditadura constituindo, a nosso ver, uma forma de divulgação do pensamento comunista. Esse dado será importante quando analisarmos *Acta general de Chile* pois inferimos uma continuidade entre a produção dos alemães e a série de documentários de Miguel Littín.

O retorno oficial de exilados e exiladas ao Chile tornou-se realidade a partir de 1978, com a *Ley de Amnistía*. O artigo 2º do Decreto Ley 2.191 supostamente abria a oportunidade dos exilados retornarem ao país de origem, desde que se comprometessem a não atuar politicamente no Chile. Além disso, eram vigiados pela CNI, serviço de inteligência da ditadura chilena que substituiu a temida DINA em 1977. Com a chegada clandestina de exilados, começaram a ser realizadas diversas ações armadas sob liderança do MIR, unido a setores desencantados com a “moderação” do PCCh. Todas as tentativas de oposição armada foram vencidas pelos militares chilenos.

Apesar da repressão dos militares chilenos, as fronteiras do Chile com o mundo tornaram-se cada vez mais porosas. Em 1978 iniciaram-se os retornos clandestinos e intensificou-se a circulação de ideias com o resto do mundo, conforme a realização do documentário *Recado de Chile* (Cinemateca Chilena de la Resistencia, Cuba, 1979). As filmagens para o documentário foram realizadas em 1978 no Chile por Guillermo Cahn, Carlos Flores del Pino, Alfonso Luco, Jaime Reyes, José Román, Raquel Salinas e José de la Vega, cineastas que permaneceram no país. Fedora Robles (narração e montagem), Nelson Villagra (narração) e Pedro Chasquel (montagem) encarregaram-se da produção em Cuba.

Legitimados pelas “vitórias” nos plebiscitos de 1978 e 1980, os militares outorgaram uma Constituição. Esse período, conhecido como “milagre econômico chileno”, dá os primeiros resultados do neoliberalismo conduzido pelos “Chicago Boys”. A partir de 1982, uma forte crise econômica coloca o regime em xeque e, em maio de 1983, a oposição ganha o espaço público. A ditadura se vê obrigada a promover uma moderada abertura política, permitindo a reorganização de partidos políticos, com exceção das esquerdas, a publicação de periódicos de oposição e o retorno de exilados, relacionados em listas divulgadas temporariamente pela imprensa. Na contramão destas ações, publicaram-se também listas que em 1985 somaram 4.942 nomes de pessoas expressamente proibidas de regressar ao país. Miguel Littín estava entre elas.

No meio cinematográfico chileno, ocorreu a criação de coletivos que se valeram da popularização do vídeo para documentar o contexto repressivo: os produtos desse trabalho coletivo circulavam no interior e no exterior do país, como *Vídeo-Filmación*, *Grupo GEPY*, *Área de Comunicaciones de la Vicaría de la Pastoral Obrera*, *Cine-Mujer*, etc. O grupo mais conhecido do período é o *Cine Ojo*, coletivo que, em 1983, enviou

um material fílmico para ser montado na França, que resultou no documentário *Chile, no invoco tu nombre en vano*. O retorno definitivo ou provisório de cineastas exilados tornou-se frequente a partir de 1983: Pedro Chaskel, Álvaro Ramírez, Douglas Hübner, Luis Vera, Angelina Vázquez, Rodrigo Gonçalves e Juan Andrés Racz, entre outros, realizaram filmagens ao voltar ao país.

A década de 1980 foi um período de efervescência política e cultural nos campos da música (Los Prisioneros, banda de rock popular entre jovens), do teatro (Teatro Ictus, Juan Radrigán, Teatro de Fin de Siglo) e da literatura (*Nueva Narrativa Chilena*: Diamela Eltit, Alberto Fuguet). Da mesma forma, observa-se uma ampla participação civil nas artes plásticas (*arpilleras*), na fotografia (Asociación de Fotógrafos Independientes - AFI) e nas intervenções políticas no espaço público (Grupo contra la tortura Sebastián Acevedo; manifestações nas *poblaciones*). Entre os filmes dirigidos pelos “retornados”, podemos destacar *Fragmentos de un diario inacabado* (Finlândia, 1983), de Angelina Vázquez; *Dulce Patria* (Inglaterra, Estados Unidos, 1984), de Juan Andrés Racz; e *En nombre de Dios* (Chile, Espanha, 1987), de Patricio Guzmán.

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. No entanto, não se tratou do fim dessa produção, como escreveram alguns especialistas, que alegam ter havido um desgaste no tema do exílio, além da ênfase no interior do país com os protestos de 1983. Por outro lado, um analista do El País afirmou em 1985: “*Porque lo que está en juego no es sólo un determinado nivel y cantidad de obras artísticas, sino la vitalidad creativa y libertaria de un pueblo entero. Y aquello sólo puede comenzar a medirse con la plena democracia*” (LUENGO, 1985). Vale lembrar que cineastas chilenos como Sebastián Alarcón (URSS) e Sergio Castilla (Suécia) só retornaram ao Chile em 1990. Como veremos adiante, Miguel Littín voltará ao Chile para algumas estadias entre 1988 e 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 dos episódios. Em julho de 1985, a revista *Análisis* (n. 97), de oposição à ditadura chilena, publicou uma “entrevista clandestina” do então desconhecido, no Chile, diretor de cinema que “*vino, filmo y se fué...*”. O texto recupera a experiência do cineasta no exterior e divulga suas filmagens clandestinas no Chile.

Em agosto de 1985, deu uma conferência na Casa de Chile, no México, para falar de sua experiência aos exilados chilenos no país. Em novembro do mesmo ano, Littín fez parte do júri do II Festival Internacional de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro (II FESTRIO), e anunciou sobre sua experiência clandestina, conforme relato de um repórter brasileiro: “O cineasta Miguel Littin, que, aqui presente no ano passado, anunciava ter retornado

ao Chile - de onde está exilado há 13 anos - e filmado um corajoso documentário, de forma clandestina [...]” (MILLARCH, 1986). No mês seguinte, participou no VII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano em Havana, e reafirmou o sucesso das filmagens: “*Ya tenemos más de 25 horas de material en que se registra lo que es Chile después de 12 años de régimen fascista*” (LITTÍN, 1986).

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 TVE⁷⁰. Reproduzimos as informações fornecidas por Jacqueline Mouesca (1988, p. 104) 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 Herald 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.

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 longa entrevista do chileno ao escritor colombiano. O texto escrito pelo cineasta chileno narra as peripécias vividas no país, para conseguir organizar as filmagens, presencialmente e à distância. Os relatos, em grande parte, encontram-se no mencionado livro do escritor da Colômbia, porém com a fluidez característica de seu escrito.

Foi a segunda vez que García Márquez retratou as “aventuras” das filmagens do exilado. Lembramos o lançamento de *La viuda de Montiel*, passando pelo artigo sobre a rodagem de *Alsino y el cóndor*, evidenciando uma colaboração de longa data pois os contatos vêm desde o México e chegando à publicação do livro sobre a clandestinidade de Miguel Littín. Cabe ressaltar que as crônicas do colombiano evidenciam também as boas relações do chileno com círculos de poder em Cuba, uma vez que nos anos 1970 o escritor estreitou laços regime cubano e publicou crônicas que legitimavam o governo, como “*Operación Carlota*”, de 1977, que faz uma síntese histórica da cooperação cubana

⁷⁰ 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 (CAÑAS, 1986).

com o Movimento Popular pela Libertação de Angola frente às ingerências externas no país africano, e “*Los cubanos frente al bloqueo*”, de 1978, sobre o embargo econômico contra a Ilha. Tais escritos foram publicados numa fase que as relações entre os intelectuais e o governo de Fidel Castro eram menos cercanas do que nos anos 1960⁷¹.

O escritor já teve contato com a comunidade chilena exilada, conforme entrevista de 1978 publicada em *Araucaria de Chile*. Nela, mostra conhecimento sobre as divisões que pairavam sobre os partidos 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*”. A crítica à falta de unidade não gerou respostas por parte dos chilenos, o que evidencia o prestígio de García Márquez e o cuidado, recorrente ao longo do exílio, em não expor publicamente as divisões entre as esquerdas e seus apoiadores (BALLADARES, 1979, p. 13).

O livro *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* é composto por dez capítulos, em primeira pessoa, e uma introdução assinada pelo escritor (GARCÍA MÁRQUEZ, 2008)⁷². Nesta, resume-se as ações do chileno, referindo-se à proibição de entrar no país, à preparação de sua nova identidade no exterior, às formas de filmagem no Chile e algumas peripécias. Chamamos a atenção para uma advertência do escritor: “*he procurado en muchos casos [...] respetar en todos el pensamiento del narrador, que no siempre coincide con el mío*”. A delimitação entre as diferenças políticas entre o narrador, Miguel Littín, e o escritor colombiano não é ressaltada ao longo do texto, no entanto aponta-se uma tensão. Na narrativa literária, entrecortada por alguns *flashbacks*, seguimos a peregrinação do diretor pelo país de origem, alguns contratempos e o panorama da situação repressiva no contexto. Faremos algumas considerações de passagens do livro na análise da série de documentários.

O livro não segue exatamente o caminho percorrido por Miguel Littín e as equipes de filmagem, assim como, na série documental, não há informações precisas sobre a trajetória. O escritor esclarece na introdução do livro a necessidade de alterar informações: “*Algunos nombres han sido cambiados y muchas circunstancias alteradas para proteger a los protagonistas que siguen viviendo dentro de Chile*”. O importante para o colombiano não seria a trajetória das filmagens e sim a “aventura” do cineasta e as fortes censura e repressão impostas pelos militares chilenos.

Acta general de Chile foi finalizada em maio de 1986, aguardando a exibição na programação da TVE. No canal, assim que a série estava finalizada, foi mostrado no programa *El dominical* a reportagem “*Miguel Littín: el hombre que burló a Pinochet*”,

⁷¹ Sobre as relações entre os intelectuais latino-americanos e o regime cubano, cf. COSTA, 2013.

⁷² As citações nos próximos parágrafos referem-se a esta edição.

na qual o diretor conta sua experiência e vemos trechos da série de documentários, reportagens impressas, documentos falsos utilizados no Chile e alguns excertos audiovisuais não exibidos na versão final da série.

Um dos documentos expostos na reportagem mostra o nome fictício utilizado no Chile: Gustavo Alejandro Reyes Alberti, datado em março de 1985 na Argentina, quando ocorreu o Festival de Mar del Plata, conforme mencionado anteriormente. A estratégia endossa a propaganda sobre a “aventura clandestina” do diretor e prepara os espectadores para a série, televisionada em quatro domingos de julho de 1986.

Acta general de Chile: diagnóstico geral de uma nação⁷³

Com um histórico de circulações internacionais 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, por um lado, de silêncios para proteger os coresponsáveis pela empreitada no país, e por outro, de uma propaganda midiática que contou com o apoio da imprensa europeia, sobretudo espanhola.

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, como os alemães Walter Heynowski e Gerhard Sheumann, já fizeram. O que chama a atenção é 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 maior distribuição internacional e tornou-se, por isso, mais conhecida do que a própria série de documentários, ao ponto de, nas entrevistas, Miguel Littín ser questionando sobre sua experiência clandestina com base apenas no mencionado livro.

Vale lembrar que a série foi planejada para ser exibida em televisão, buscando um público maior em comparação ao das salas de cinema. 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. Assim sendo, o chileno aproximava documentário e televisão ao querer aproximar-se da realidade e nos anos 1980, retoma a experiência.

Em 1985-1986, o cineasta volta ao formato da tela pequena, porém não adequou a forma fílmica ao padrão televisivo, escapando a algumas características formais de programas, como as narrativas rápidas, os enquadramentos convencionais e o sensacionalismo. 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*, de irradiador do saber⁷⁴. Na série, o espectador é convidado a compartilhar a impressão da realidade com o diretor, colocado

⁷³ A partir das reflexões do capítulo foram publicados dois artigos que enfatizam aspectos da série de documentários (SILVA, 2015, 2016).

⁷⁴ Sobre as relações entre história, televisão e democracia, cf. HURTADO, 1989; CASETTI; ODIN, 1990; MARTÍN-BARBERO, 2001; NAPOLITANO, 2005.

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 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, o argentino Francisco Eduardo “Franque” Fasano, quem já havia trabalhado com Miguel Littín na produção de *Alsino y el cóndor*, auxiliou o diretor em suas filmagens pelo Chile. Na documentação, há menções sobre “*equipos juveniles de la resistencia interna*”, chilenos que ajudaram nas filmagens, dos quais não foram encontradas maiores informações. A montagem da série foi feita na Espanha por Carmen Frias, experiente no ramo cinematográfico nacional, e a produção ficou a cargo de Bernadette Cid e Luciano Balducci.

A série de documentários *Acta general de Chile* é composta por quatro capítulos. O primeiro, *Miguel Littín – Clandestino en Chile*, contou com a ajuda da 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 as mulheres pobres, abandonadas à própria sorte pelo regime ditatorial, 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, sem a presença do diretor. Apesar disso, o título desse episódio é *Norte Grande – cuando fui para la Pampa* e contém análises sobre a ocupação humana da região, além de fazer 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 engrandecem

os legados de José Manuel Balmaceda, presidente nacionalista do final do século XX, Luis Emilio Recabarren, fundador do Partido Comunista chileno, e Salvador Allende, vistos como defensores do proletariado nacional e dos recursos minerais da região. Um desfile militar em Copiapó, que remete ao fascismo, fecha o capítulo. As imagens predominantes no episódio mostram a Cordilheira dos Andes, as jazidas de minérios e o deserto nos Pampas.

De la frontera al interior de Chile - La llama encendida é o título do terceiro capítulo, que contém imagens captadas pela equipe argentina pelo Valle Central e registros de Santiago captados pelos italianos. O episódio começa com discursos sobre o exílio e mostra Isabel Parra e alguns intelectuais chilenos na Argentina. A narração transita por Puerto Montt, depois pela Araucanía, na qual há referências à luta histórica dos mapuches por reconhecimento social, e a capital Santiago, onde aparece o movimento estudantil. O itinerário da narrativa inclui também Isla Negra, residência de Pablo Neruda, e Concepción, local das minas de carvão de Lota e Schwager.

A entrevista com os membros do Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), braço armado dos comunistas chilenos, 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 social e econômico 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 figuras próximas ao presidente, como a viúva Hortencia Bussi, o médico Danilo Bartulín, o escritor Gabriel García Márquez e o mandatário Fidel Castro, além da exposição de ampla memória sobre o golpe militar de 1973. O episódio encerra-se com imagens de enfrentamento de chilenos e chilenas contra os militares.

Para analisar *Acta general de Chile* e apontar os nexos da série com o contexto histórico proponho sua divisão em quatro problemáticas. Na primeira, serão conferidas as oposições entre os testemunhos dos residentes e as ações dos militares. Na segunda, a representação espacial do Chile nos episódios será desconstruída, de forma a compreender como os contrastes geográficos se entrelaçam com o discurso audiovisual. O terceiro eixo de análise discute as diferentes representações artísticas, relacionadas às formas de luta política. Por fim, analiso a monumentalização da figura pública de Salvador Allende e a presença protagônica do PCCh na narrativa fílmica, algo inédito na filmografia de Miguel Littín.

O “narrador clandestino” e a construção das personagens

Ao longo dos quatro episódios, a série constrói uma representação audiovisual de Miguel Littín. Deixando-se aparecer em tela e fazendo diversas reflexões em voz *over*, a narração apresenta algumas estratégias para atestar sua presença em território chileno, para desmentir as possíveis campanhas de difamação encabeçadas pelos militares contra o cineasta. A forma fílmica dessa “representação de si” possui algumas características próprias, constituindo novidades estéticas em relação à filmografia do chileno.

A abertura do primeiro episódio expõe as principais características da atuação de Miguel Littín para a tela 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. Diz que se trata de uma “*mañana del mes de mayo de 1985*”, uma forma de datar sua volta do exílio. Vestido como “burguês”, corte de cabelo que aumenta a frente e expressão facial séria, o diretor deixa-se filmar na saída da Estación Central de Santiago do Chile, próximo à Alameda Bernardo O’Higgins e depois dentro de um carro em movimento. Um *raccord* olhar simula seu ponto de vista no veículo, onde acompanhamos as fachadas de prédios na Alameda, principal via de trânsito que corta a cidade. O trajeto exhibe diversos pontos de referência da cidade, como a embaixada brasileira em Santiago, a Casa Central da Universidad de Chile e a Igreja de San Francisco. Os três elementos em questão, ou seja, a voz *over*, a presença em tela e a simulação de seu ponto de vista, constituem as principais formas de atuação e representação de Miguel Littín na narrativa e definem uma maneira de contrariar a forte censura militar.

A voz do cineasta ocupa grande parte da narração *over* em toda a obra. A condução lenta e reflexiva da narrativa estrutura uma dimensão subjetiva que visa legitimar sua posição política. Tal postura faz com que Miguel Littín se isente de qualquer neutralidade e realize um discurso engajado com caráter de denúncia à ditadura. A narração voz *over*, diferentemente à narração do tipo “voz de Deus”, explicita uma mediação da realidade e convida o espectador a identificar-se com a luta dos opositores do regime. A narração registrada na Espanha em fase de edição da série e a presença em tela constituem elementos comprovadores do sucesso das filmagens clandestinas. Transitar pelo país de origem é o sonho de milhares de exilados. Documentar o retorno contrariando uma disposição oficial seria uma dupla forma de desobediência civil: trata-se da burla da legislação que regula a entrada de pessoas no Chile e, além disso, o prosseguimento da atividade cinematográfica negada ou cerceada em território nacional.

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 são os lugares públicos no Chile pelos quais Miguel Littín deixou-se filmar ao longo dos episódios. Além destas localidades, o chileno aparece na entrevista do FPMP e caminhando na Cordilheira dos Andes, constituindo-se lugares indefinidos, porém apresentados como se fosse o país andino. Uma vez no exterior, o cineasta deixa-se aparecer ao lado de alguns dos entrevistados no quarto episódio: Fidel Castro, Danilo Bartulín, Joan Garcés e Oscar Soto, sendo que os três últimos estiveram ao lado de Salvador Allende no 11 de setembro de 1973. Também fora do Chile, escutamos a voz em *off* do chileno quando entrevista Miria Contreras, secretária do presidente. Trata-se da autorrepresentação ao lado dos exilados e de figuras públicas que defenderam os chilenos no exterior, construindo um bloco aparentemente homogêneo de oposição à ditadura pinochetista.

A presença diante das câmeras evidencia o “autor” da obra, porém são as instâncias narrativas, como a montagem, a trilha musical e a voz *over*, que falam pelo personagem, calado na maioria dos registros no Chile. Nas imagens em público no Chile, tal estratégia ocorreu para não chamar a atenção da vigilância militar, pois a câmera e o microfone próximos a ele o exporiam como alguém de referência. Devido a esse fato, as imagens registradas em público frequentemente são enquadradas em planos gerais ou médios, raramente em primeiro plano.

Em relação à presença em tela, existe uma única aparição que explicita uma mensagem direta do cineasta ao espectador. Em terras espanholas, na sala de edição fílmica, Miguel Littín faz uma intervenção antes dos créditos iniciais no terceiro episódio, falando diretamente ao espectador:

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.

O comentário conduz o espectador a uma leitura do terceiro episódio e ratifica a posição engajada do diretor. Apoiando a estratégia de defesa armada, seguindo a tendência nos filmes realizados no exílio, principalmente *Actas de Marusia* e *Alsino y el cóndor*, a legitimidade das armas vem com o “amparo na força das massas” que os “combatentes” têm no Chile. Por outro lado, há no discurso um duplo movimento de adentramento. O primeiro vem com a superação da “fronteira” para o “interior das minas”, ou seja, do exílio ao encontro com os trabalhadores no país de origem; o segundo liga a ação dos exilados com os “combatentes” no país. Segundo a retórica exposta,

força operária e ação armada conjugam-se como duas forças capazes de derrubar os uniformizados do poder.

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 presença do chileno no espaço, ao lado dos sobreviventes dos ataques do 11 de setembro de 1973, evidencia a exposição dos meios constitutivos da narrativa fílmica. Assim como a voz *over* toma uma posição na luta dos chilenos contra os militares, a exibição do dispositivo narrativo atua como a constituição imagética de uma “terceira voz fílmica”, tal como havia feito em *Compañero Presidente*. No caso de *Acta general de Chile*, a primeira voz seria do diretor em *over*, e a segunda, dos testemunhos registrados.

No quarto capítulo há demonstrações dessa “exposição interessada” do dispositivo narrativo: os entrevistados na sala de montagem na Espanha, Oscar Soto e Joan Garcés, e na mesa diante de Danilo Bartulín provavelmente no México, onde esteve exilado, são mostrados próximos a câmeras, rolos de películas e gravadoras de som. Soto é entrevistado ao lado da montadora Carmen Frias, outra forma de aproximar memória política e dispositivo narrativo. A escolha dos entrevistados junto aos dispositivos não é aleatória: Soto, Garcés e Bartulín estiveram ao lado de Salvador Allende em seus momentos finais no La Moneda em 1973, conferindo certa legitimidade aos discursos e sua forma de apresentação, ambos constituintes de um discurso político afinado com a monumentalização do falecido líder político. Da mesma forma, a entrevista ao FPMR também expõe brevemente um gravador de voz e os aparatos de iluminação e filmagem.

É recorrente ao longo da construção audiovisual da presença de Miguel Littín na tela a mudança de ponto de vista para simular seu olhar. Com exceção do segundo episódio, no qual o diretor não aparece em cena, os demais constroem jogos de olhares para reforçar uma dimensão subjetivista e política da série. Subjetivista por querer transmitir ao espectador o sentimento de reencontrar o país de origem, compartilhando seu olhar, e política por convidá-lo a ingressar nas fileiras da oposição. Ou seja, a narrativa reforça a estratégia de legitimação através da “voz fílmica” do cineasta e, assim como a utilização da voz *over*, evidencia que essa voz não é isenta de uma posição política.

O cineasta enquanto personagem faz parte de um amplo grupo de opositores da ditadura militar chilena representado em tela. Trata-se da “resistência chilena” posta na tela, na qual participam exilados com os concidadãos no Chile. O grupo é formado por intelectuais, movimentos civis e militares, *pobladores* e artistas. Os últimos serão abordados adiante devido às especificidades de suas representações artísticas. Interessa aqui analisar os demais grupos e observar as afinidades ou discrepâncias entre eles.

A “resistência” é constituída por dois subgrupos heterogêneos. O primeiro é constituído por intelectuais, políticos, líderes de movimentos sociais e pessoas humildes.

São entrevistas realizadas sob circunstâncias pouco claras. Em geral, os personagens são enquadrados em planos americanos dentro de recintos com diferentes estratégias de iluminação. Olhando na direção da câmera, as entrevistas expõem distintos aspectos da repressão militar vivida no Chile.

No primeiro episódio, há uma sequência em que entrevistados, identificados com legendas marcadas por sons datilográficos, mostram-se opositores do regime. Trata-se da exposição 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 as legendas) e Patricio Hales (“*Profesor Universitario, Movimiento Democrático Popular*”) expressam discursos mais incisivos contra os militares chilenos. Por outro lado, Andrés Zaldívar (“*Ex Ministro del Gobierno de [Eduardo] Frey, Presidente de la Internacional Democracia Cristiana*”), Ricardo Lagos (“*Economista Partido Socialista*”) e Radomiro Tomić (“*Democracia Cristiana, 1970 Candidato a la Presidencia*”) mostram-se “moderados”, com estratégias de oposição para retornar à democracia, mas 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*”), apoiadora e apoiador do golpe de Estado de 1973, expressam reticências em relação ao governo. Com exceção de Madariaga, os demais entrevistados e entrevistada são unânimes em defender o término do regime militar.

Ainda no primeiro episódio, 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; instituição encabeçada pelo cardeal Raúl Silva Henríquez. Em seguida, nos deparamos com um mural composto por retratos de desaparecidos políticos apresentados cronologicamente: estamos no recinto da AFDD. Victoria Díaz reclama pelo pai, Victor Manuel Díaz, desaparecido desde sua prisão em 1976. Violeta Morales Saavedra busca o irmão Newton Larrin Morales Saavedra, desaparecido em 1974. Sola Sierra Henríquez aparece desconsolada em frente à câmera, com esperança de localizar seu esposo Waldo Ulises Pizarro Molina, preso em 1976. Victoria afirma ter se organizado com outras mulheres para buscar 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.

No tema dos direitos humanos, vale ressaltar o protagonismo das viúvas dos três degolados pelos militares chilenos em março de 1985, caso que repercutiu negativamente no país e derrubou um dos generais dos golpistas de 1973, Cesar Mendoza, responsável pelos *carabineros*. A atriz Maria Maluenda, mãe de um dos assassinados, também faz um breve testemunho que reforça o abuso de poder dos militares. Voltarei a esse crime hediondo mais adiante.

No segundo episódio, entrevistados conduzem partes da narrativa e denunciam a paralisia econômica no norte do país, a desigualdade social e o regime do medo que os militares impuseram. As imagens do escritor Andrés Sabella alternam com panorâmicas do deserto do Atacama enquanto o intelectual fala do protagonismo dos trabalhadores de Antofagasta, presença humana que sobreviveu em terras desérticas. Acompanhamos no mesmo episódio uma longa entrevista com Sergio Aguirre, um relegado em Inca de Oro, povoado do interior do país, que denuncia as precárias formas de sobrevivência dos moradores de Inca de Oro e dos mineiros. As imagens desses homens a metros abaixo da terra pontuam na tela enquanto o entrevistado prossegue o testemunho. A câmera circula pelo povoado e registra o cotidiano das pessoas numa crítica à ditadura ao constatar a imobilidade econômica da região dos Pampas. Os planos longos registrando idosos sentados e pessoas caminhando pelas ruas mostram como, na *mise-en-scène*, existe uma representação da apatia geral que desmobiliza a sociedade enquanto a ditadura mantém seu poder pela violência.

O marasmo social, político e econômico prossegue na entrevista aos pescadores, imobilizados por não poderem organizar cooperativas, e no registro do triste cotidiano de povoados. Mais adiante, outro *relegado*, não identificado, concede entrevista dentro de um restaurante vazio, outra constatação da apatia social e econômica, onde afirma sofrer discriminação por ser condenado da justiça militar e por querer mobilizar as pessoas do povoado onde cumpre a pena. Enquanto que no plano sonoro acompanhamos seu relato, no plano imagético os planos do militante são alternados com imagens pacatas da região, nova confirmação de que os militares conseguiram conter a organização dos trabalhadores. O longo movimento no filme de mostrar a paralisia econômica e social do norte do Chile fecha com a entrevista a um senhor que mora 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 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 e como os militares os expulsaram em todas as ocasiões. O diálogo é acompanhado pela câmera, como se esta fosse mais uma exilada participando da conversa, uma forma de aproximar o espectador àquele momento. A sequência dos chilenos em Buenos Aires concentra a importância da oposição “desde o exterior”, algo que será explorado no quarto episódio. Voltaremos a esse grupo adiante.

No episódio de homenagem a Salvador Allende, Fidel Castro, Gabriel García Márquez, Hortensia Bussi e sobreviventes dos ataques ao La Moneda Joan Garcés, Danilo Bartulín, Oscar Soto e Miria Contreras relatam aspectos da vida pública e privada do presidente. Trata-se de um recorrido pelas qualidades do homenageado em um discurso audiovisual construído a base de memórias e imagens de arquivo. Trata-se de

um grupo de figuras públicas no exterior que tinham vínculos políticos ou familiares com o presidente. A aparição de Miguel Littín ao lado de alguns deles busca sua legitimidade enquanto membro dessa “resistência”.

Apesar do espaço 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 insatisfações 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 o grupo de canto. O primeiro remete à experiência das Juntas de Abastecimiento y Control de Precios (JAP's) durante o governo da UP, onde a população carente comprava produtos a preço de custo e denunciava o mercado negro abastecido pelas elites. As *ollas populares* são organizadas para alimentar aqueles que não tinham condições mínimas de manter as refeições nos lares. Finalmente, um grupo de mulheres canta a música religiosa *Buenas nuevas pa' mi pueblo*, tendo a interpretação intercalada no plano sonoro com a execução de Ángel Parra da mesma canção. Tal mescla evidencia um esforço da narrativa de congregar forças de oposição à ditadura que estão no Chile, as mulheres, e no exílio, o músico.

No segundo e terceiro episódios, por sua vez, os pobres são representados de forma calada, com pouca expressão. Algumas vozes sintetizam as insatisfações populares. Na parte dedicada ao norte do país, Felisa expõe seu lado humanitário ao acolher os relegados que chegaram a Inca de Oro, mas demonstra “pouca 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. O senhor na mina abandonada fecha a participação dos excluídos. As demais pessoas pobres que aparecem nessa segunda parte da série são mostradas laborando em péssimas condições, visualização da 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 sem expressão própria. Os homens trabalhando nas minas de Lota e Schwager, apáticos. As mulheres em Concepción são mostradas de forma semelhante às viúvas em *Actas de Marusia*: em grupo, conversando e lavando roupas. Em *off*, escutamos a voz de uma mulher que reclama das precárias condições de vida e da necessidade de defesa frente à violência militar. Tal comentário antecede à presença do FPMR em tela. Ao final do episódio, a população carente volta ao final com declarações das mulheres de La Victoria lembrando a época de Salvador Allende. No final do quarto episódio, repete-se a estratégia: algumas mulheres lembram a importância

de Allende e de sua memória para a oposição aos militares. Estas representações dos pobres marca uma continuidade na filmografia de Miguel Littín: sem uma “condução revolucionária”, são vítimas do sistema político repressor. Assim, faz-se necessária a presença da “vanguarda” que “guiaria” os mais humildes para a vitória.

O segundo subgrupo da “resistência chilena” é constituído por um grupo mais restrito que chamamos 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 destes grupos em tela é limitada nos primeiros episódios, com maior destaque no terceiro e moderado no quarto episódio. A moderação no último episódio ocorre devido ao espaço fílmico concedido à homenagem a Salvador Allende.

Os jovens aparecem no primeiro episódio 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 das crianças naquela localidade. No segundo episódio, estudantes expõem brevemente os motivos pelos quais o governo militar deveria cair. As tímidas aparições dos jovens são contrastadas com o maior espaço concedido no terceiro episódio. Como os dois primeiros episódios estão centrados no tema dos direitos humanos, na apatia social e econômica e na repressão sobre a população, a série passa a apresentar as alternativas de oposição política.

O terceiro episódio abre mais espaço a esses grupos “de vanguarda”. Os estudantes e o grupo FPMR, também formado por jovens, são os maiores destaques na oposição. Os primeiros aparecem em um ato ocorrido em praça pública, onde Tomás Joselyn-Holt discursava; em 1985, ele havia vencido eleições da Federación de Estudiantes de la UC. Após as imagens do discurso, vemos imagens de jovens cantando e protestando e trechos da canção *Me gustan los estudiantes* executada por Ángel Parra em over. Em seguida, um jovem 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, pelo documentário, dos universitarios 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*”, afirma o cineasta em over.

O episódio abre espaço à entrevista aos membros do FPMR em uma das últimas sequências do terceiro episódio. 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. 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.

O espaço concedido ao FPMR foi anunciado pelo próprio Miguel Littín na abertura do terceiro episódio (“[...] *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*”). Trata-se de uma forma de divulgação das ideias do grupo para desarmar as críticas realizadas pela direita, que considerava o FPMR “terrorista”, e pela esquerda “moderada”, crente na queda do regime pelos meios democráticos. As identidades dos dois entrevistados do grupo são preservadas através de um jogo de luzes pelo qual vemos apenas seus semblantes. O relato escrito pelo colombiano García Márquez diz que a filmagem aconteceu com a “*dirección suprema del Frente Patriótico*”.

A composição da imagem em claro e escuro dos entrevistados, de forma contrastante, remete inversamente às imagens dos exilados em Buenos Aires, retratados em ambientes fechados e com pouca iluminação. A diferença é que nos quatro intelectuais a luz ambiente incide sobre eles de forma que podemos reconhecê-los, enquanto que na cena dos membros do FPMR a luz incide sobre o ambiente, impossibilitando o reconhecimento dos personagens. Reforça-se, assim, uma noção presente no livro de Gabriel García Márquez que relata o processo de filmagem da obra: “*También los que se quedan son exiliados*”. Da mesma forma, a conversa entre os chilenos em Buenos Aires destaca a necessidade de “reunir os dois Chiles”, conforme argumento de Luis Gustavino:

Nosotros estábamos animados no por nosotros mismos, era salir adelante para juntar a los dos Chiles: el Chile que lucha adentro, de manera tan emocionante, y el Chile del exilio que está combatiendo, luchando, porque Pinochet no logrará quebrar el alma de los chilenos y ¡nosotros estamos a contribuir a eso!

De uma parte, a negação da identidade nacional dos exilados ocorre por impossibilitar o retorno ao país, enquanto que, por outro lado, também ocorre no convívio dos clandestinos com o “inimigo” em território nacional. Clandestinos e exilados mantêm pontos de convergência frente à situação política do país: ambos os lados negam a autoridade legal da ditadura, não têm o direito de exercer as liberdades públicas no país, e buscam afirmar a identidade nacional em diálogo com seus pares dentro e fora do país. Os “dois Chiles” estavam separados pela ditadura, barreira para que a nacionalidade esteja “completa” e “reunida”.

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 afirmaram que Augusto Pinochet seria o verdadeiro terrorista ao sequestrar, assassinar e abandonar os pobres. Sobre o projeto de país que o grupo defendia, diz-se sobre a construção de Forças Armadas mais progressistas e populares, um projeto no bojo dos primeiros treinamentos militares em Cuba: os quadros com treinamento militar comporiam os novos soldados do futuro Exército democrático. Voltando à entrevista, os militantes apontaram 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 e com apoio popular. Toda a argumentação é tecida sob um silêncio do ambiente para maior apreensão dos discursos proferidos. A última questão refere-se ao legado de Salvador Allende para o FPMR; analisaremos a resposta adiante.

Não vemos referência às ações do grupo armado no espaço público; no entanto, a última fala de um dos entrevistados do grupo 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*”), respondido pela narrativa com as imagens de enfrentamento entre civis e militares, seguidas pelos testemunhos sobre o presidente. Estas imagens foram captadas por equipes de filmagens chilenas, cujas identidades 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: codirigiu documentários e contribuiu para o *Teleanálisis*, jornalismo independente em vídeo que registrou as ações da ditadura militar. Sobre o 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 (SALAS apud YAÑEZ, 2013).

As memórias do câmara descortinam o panorama repressivo que *Acta general de Chile* aborda em algumas imagens. No contexto em que apareceram os três comunistas 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, em abril. O texto também reforça a necessidade de filmar alguns pontos estratégicos da cidade, lugares onde os protestos eram frequentes. Filmar o que os meios de comunicação coniventes com a ditadura se negavam a expor era uma das principais formas de oposição ao regime.

Uma dimensão geracional é levantada pelo narrador em over: os jovens que estão combatendo a ditadura eram crianças durante o governo da Unidade Popular e se recordavam da figura pública de Salvador Allende. Alguns entrevistados confirmam o dado, e relatam conquistas sociais do período 1970-1973, contrapondo com a situação repressiva após o golpe de Estado. Muitos deles fizeram depoimentos ao longo dos dois primeiros episódios de *Acta general de Chile*, retomados na sequência para 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 concentra-se nos três primeiros episódios e reitera a imobilidade econômica no Chile. As palavras “abandono”, “esquecimento” e “pobreza” são os qualitativos mais repetidos nos discursos do cineasta para referir-se 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 violência excessiva contra uma população que não tem como se defender. Patricio Hales afirma que a ditadura se impôs pela via das armas e da violência, e assim governou o país desde então. São frequentes os relatos sobre os desaparecidos políticos, os mortos, os exilados, o controle sobre os meios de comunicação, a população carente, o desequilíbrio de forças. Como solução, aparece o último grande tema, a legitimidade da violência como um dos meios possíveis de resistência. O ápice desse discurso vem com a entrevista ao FPMR, as imagens de jovens enfrentando policiais e alguns testemunhos no terceiro episódio, como o da voz de uma mulher em *off* sobre os planos das demais lavando roupa:

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 [...].

Por outro lado, *Acta general de Chile* silencia sobre as formas de resistência pacíficas defendidas por grupos como o Movimiento contra la tortura Sebastián Acevedo, que aparece uma única vez no primeiro capítulo em meio às imagens de

repressão militar. O coletivo foi constituído por intelectuais, familiares de vítimas da ditadura e políticos, e tinha como *vocero* o católico José Aldunate, que reivindicava uma resistência pacífica contra a ditadura e o fim da tortura, prática institucionalizada no Chile. No entanto, sua breve aparição não deixa claro o bastante as concepções do grupo. Aparição reduzida a um único plano em que os manifestantes cantam sobre a liberdade e entoam um grito de guerra ao final 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 suposta insuficiência das ações pacíficas contra o poderio militar dos ditadores no espaço público, discurso audiovisual inserido numa lógica da necessidade da defesa armada.

Os militares e seus apoiadores aparecem em cena com certa frequência. Os militares são mostrados marchando pelas cidades. Assim ocorreu no segundo episódio em duas oportunidades, no norte do Chile. Acompanhamos um desfile militar próximo a um porto. Vários planos exibem “burgueses” cumprimentando altos comandos militares enquanto a voz over do cineasta afirma que as grandes cidades do norte do Chile foram transformadas em quartéis. Segundo a narração: “*Es en el norte del país donde 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 sonora da leitura fascistizante do momento. Uma curiosa cena se destaca nesta sequência: enquanto todos cantam o hino nacional, a câmera mostra dois militares hasteando a bandeira no lado direito da tela com um painel vermelho escrito “*Coca-Cola / ¡más y más!*” no lado esquerdo, expressando visualmente a representação do pacto entre a elite econômica, as transnacionais e os militares.

A penúltima sequência do segundo episódio mostra novo desfile militar e a nova leitura fascistizante do momento histórico, fechando com novo canto do hino chileno, desta vez ao lado de crianças, mostradas como vítimas do autoritarismo e representando o perigo que as futuras gerações enfrentavam devido à educação militarizada. Alguns planos no episódio aludiram a este tipo de educação, com jovens marchando pelas ruas. 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, composta 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 os pinochetistas se orgulham. Tal origem dos militares chilenos reforça a visão fascistizante que faziam os opositores do regime, relacionando o legado alemão com o nazismo.

Outra representação dos militares que aparece com frequência na série de documentários é referente ao patrulhamento ostensivo nas ruas. Miguel Littín aparece conversando com um *carabinero* na Plaza de Armas em Santiago no terceiro capítulo,

enquanto a câmera à distância retrata a proximidade. Os soldados aparecem com mais energia nas imagens de enfrentamento público com os jovens em 1985 e nos registros de arquivo sobre o 11 de setembro de 1973. Nessas oportunidades, os militares são retratados como os vilões do enredo, sem qualquer estratégia narrativa de proximidade com o espectador.

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. As imagens mostram as mulheres com vestidos e adereços “luxuosos” ao lado de homens trajados elegantemente. Da mesma forma, as classes altas apareceram nas exposições militares no norte do país, prestigiando os ditadores. As “classes médias”, entendidas como setores consumistas e satisfeitas com a ditadura, aparecem em cena em um *shopping center*, olhando as vitrines. As aparições representam o apoio civil ao regime autoritário, ao lado da riqueza e do consumismo ausentes entre as classes populares.

No entanto, há divisões no grupo de apoiadores da ditadura. No bloco de entrevistas do primeiro episódio, Federico Wilioughby, porta voz da junta militar golpista nos primeiros anos do regime, diz que apoiou o golpe de 1973, mas que, agora, acha “*perigosa*” a última “*tendencia*” dos militares em permanecer no poder. Vale ressaltar que nesse bloco os demais entrevistados aparecem em ambientes fechados ou com pouca claridade, como se guardassem sua liberdade de expressão em um espaço limitado, enquanto Federico aparece frente a uma janela sem cortinas com certa liberdade, demonstrando que não corre perigo de ser vigiado pelos militares. Adiante, a prima do ditador Pinochet, Monica Madariaga, ressalta a unidade das Forças Armadas e, matizando, diz que há algumas vozes descontentes que não colocam o governo em perigo. Uma voz não identificada em *off* pergunta: “*¿incluyendo a usted?*”, obtendo uma resposta evasiva por parte da entrevistada.

Estas entrevistas expõem a fraqueza política dos militares e ressalta o argumento de Patricio Hales, quem fecha o bloco de respostas no primeiro episódio, de que os limites se impõem pela via da violência. No entanto, Monica Madariaga voltará neste episódio para defender-se das acusações de desaparecidos políticos enquanto Ministra de Justiça de 1977 a 1983. Na autodefesa, diz que todos os crimes devem ser apurados. Como resposta, a montagem exhibe uma série de fotografias de desaparecidos, incluindo a do câmera Jorge Müller e sua companheira, a atriz Carmen Bueno. Assim, as vítimas do regime surgem como imagens autorizadas a desmentir os argumentos de uma das apoiadoras do regime, ainda que estivesse em um momento de reticência. Em *Acta general de Chile*, os mortos também reivindicam um lugar na oposição à ditadura.

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

A disputa de espaços na luta contra a ditadura é um dos elementos fundamentais para compreender a série *Acta general de Chile*. Concentrado nos três primeiros episódios da série, as representações espaciais do país constituem um acervo iconográfico que colocam as paisagens como personagens. Dada a predominância de planos abertos, as geografias são apropriadas pela narrativa para a construção de um discurso audiovisual combativo. Vale lembrar que um dos maiores desejos dos exilados e exiladas é retornar a seu país de origem, pisar em “sua terra”, ver os arredores, apropriar-se, portanto, da terra que é “sua” por direito. Cada episódio destaca os lugares públicos e constrói as representações das cidades.

Como o cineasta não percorreu todos os espaços filmados no país de origem, as equipes foram encarregadas de fazer os registros. Assim ocorreu com a equipe francesa, coordenada à distância pelo chileno que, ao se deparar com o resultado na tela, teve que pensar a estrutura narrativa. Segundo a narração de García Márquez sobre as “aventuras” de Miguel Littín:

El informe de trabajo del director del equipo francés, Jean-Claude, fue muy detallado y amplio. Tenía que imaginármelo en pantalla para no estropear la unidad de la película, pues no podría ver las pruebas hasta que volviera a Madrid con todo terminado, y entonces sería demasiado tarde para cualquier ajuste.

De acordo com o relato, traçou-se um plano imaginário das imagens a serem captadas para depois enquadrá-las na narrativa. Por outro lado, as presenças em tela em meio aos espaços públicos constituem estratégias de autenticidade que demarcam “pequenas vitórias” do cineasta contra a imposição dos militares chilenos, como foi discutido anteriormente.

O primeiro episódio exhibe os seguintes espaços. Em Santiago, vemos a Estación Central e depois a Alameda Bernardo O’Higgins desde o ponto de vista de um automóvel em movimento, de onde mostra-se também a embaixada brasileira no Chile, a Casa Central de la U. de Chile, a Iglesia de San Francisco, a rua San Francisco e a Plaza Baquedano, com o Cerro San Cristóbal ao fundo. Em seguida, aparecem a Plaza Bulnes e o Palacio de La Moneda ao fundo. Na sequência, a câmera percorre um dos calçadões no centro, provavelmente Paseo Matias Cousiño. Valparaíso e seus *cerros* plenamente habitados surgem numa longa sequência que se finaliza com imagens de casas humildes no alto da cidade. La Legua aparece representada a partir da comuna San Joaquín, próximo ao antigo matadouro da região. Santiago voltará ao epicentro dos confrontos sociais com imagens fragmentadas da cidade, na cena sobre os degolados. A *población*

de La Victoria é colocada em primeiro plano através da ação das mulheres pobres. Enfim, o episódio encerra-se com a presença de Miguel Littín disfarçado caminhando próximo à Iglesia de San Francisco e, depois, na ponte Los Carros, próximo ao Mercado Tirso de Molina, conhecido como La Vega. A última imagem mostra Santiago com as pontes El Arzobispo a Puente Peatonal cobrindo o rio Mapocho.

A cidade de Santiago constitui a principal personagem a surgir em tela na abertura e fechamento da primeira parte. 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 consideram a cidade como “*descolorida y ausente*”, “*como si Santiago se defiendiera 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 em que a cidade encobre a “verdade”, ou seja, a situação repressiva que acomete o país.

Os discursos em voz *over* continuam à medida que adentramos à cidade. O movimento é de interiorização, tal como o fluxo de quem regressa ao coração da cidade após anos de exílio. O final do primeiro movimento encerra-se na Plaza Bulnes, de frente ao Palacio de La Moneda, à distância. Veremos adiante que na série de documentários há um movimento interno de aproximação com a instituição e com a memória de Salvador Allende, ainda rarefeita neste primeiro episódio. Santiago voltará a ser personagem, principalmente nas sequências em que se reproduzem as tensões sociais do período.

A passagem sobre Valparaíso é marcada pela melancolia, dada a constatação da paralisia econômica e social na cidade outrora o “*el primer y más importante puerto del Pacífico Sur*” segundo o cineasta, que sentencia: “*la riqueza, te digo, no atraca en puerto de Valparaíso*”. O alto dos cerros aparece com imagens de miséria; trata-se de lugares onde “*la vida es dos veces más dura, más difícil*”, síntese do abandono da sociedade pelos militares, constantemente referenciado. Os planos gerais mostram a lentidão dos ascensores, como uma metáfora da crise econômica da região. O cineasta aparece em um destes ascensores, olhando para o porto quase imobilizado, num jogo de *raccord* olhar. A canção *Valparaíso* de Ángel Parra, executada de modo a ressaltar a dramaticidade, potencializa a representação da cidade abandonada, que, por sua vez, mostra-nos diversos planos de crianças pobres brincando e pessoas solitárias circulando pelas ruas sem asfalto.

As *poblaciones* La Legua e La Victoria são exibidas em tela de modo a destacar o protagonismo de seus moradores. Na primeira, um senhor lê poema de autoria desconhecida e, numa passagem onírica, desenhos em preto e branco dramatizam a

leitura, que narra a origem daquele povoado. Imagens do lugar aparecem em sequência seguinte, contrastando com a dinamicidade narrada anteriormente. Em seguida, a paralisia se confirma em planos abertos que registram um cotidiano pacato, com transeuntes circulando pelas ruas. Na segunda *población*, as mulheres protagonizam as formas de organização que visam ajudar os mais necessitados, dada a situação de miséria. Imagens de pobreza pontuam o plano imagético, constatando a falta de políticas sociais que ajudem a população carente em La Victoria.

A espacialidade também é representada em ambientes fechados. Na sequência em que o ex-agente da repressão Andrés Valenzuela faz seu relato, 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”, para o espaço público. Novamente, a cidade de Santiago é representada desta vez com imagens do personagem na rua, como se estivesse em plena ação, seguindo algum “suspeito”. Uma série de fotografias pontua essa passagem, evidenciando como o espaço público é vigiado pela repressão. As fotos também dinamizam o conflito nas ruas da cidade na sequência das mulheres do AFDD, enquanto que dentro do escritório da associação as denúncias são realizadas. Mais uma vez, a noção de “cidade que se esconde” é reforçada, e a série se engaja para trazer a “realidade escondida” ao espaço público.

Ao final do primeiro episódio, Miguel Littín é mostrado caminhando pelas ruas de Santiago. Imagens de pessoas humildes em seus pequenos comércios representam o “povo” e a movimentação constante próxima ao cineasta dão certa organicidade ausente nas imagens de Valparaíso, La Legua e La Victoria. A capital chilena aparece como o espaço do confronto, representado de maneira mais dinâmica, com maior intervenção da montagem e maior movimentação da câmera. Assim ocorre com os planos de enfrentamento entre civis e militares bem como nas imagens fotográficas que representam esses confrontos.

Cabe ressaltar que, na filmografia do diretor no exílio, esta foi a única vez que a cidade aparece representada em termos de positividade, em que aponta-se o terreno privilegiado das lutas sociais, enquanto que nos demais filmes o mundo rural e provinciano era o território das “potencialidades revolucionárias”: sem mencionar os casos de *El chacal de Nahueltoro* e *La tierra prometida* nos anos 1960, recorde os mineiros do norte do Chile em *Actas de Marusia*, os pobres liderados por Miguel Estátua na pequena Nueva Córdoba em *El recurso del método*, os camponeses de *La viuda de Montiel*, *Alsino y el cóndor* e, como veremos posteriormente, *Sandino*. A cidade foi tema do primeiro curta metragem do cineasta dirigido em 1965, *Por la tierra ajena*, em termos negativos, destacando a exclusão social.

Pelo interior do Chile, a dinamicidade está relegada às imagens do passado na segunda parte de *Acta general de Chile*, intitulada *Norte Grande – Cuando fui para la*

Pampa. O documentário abre com planos gerais do deserto do Atacama e a cordilheira dos Andes ao fundo, onde aparecem o título da obra e os créditos iniciais. O lento movimento da câmera descreve o ambiente que será o espaço da reflexão do cineasta, que ressalta a solidão como marca característica da região. De acordo com o relato, Diego de Almagro, o “conquistador” espanhol, 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, com o declínio da exploração do minério.

Enquanto a narração discorre sobre o passado, vemos na tela panorâmicas dos cemitérios em meio ao Pampa e “cidades fantasmas” outrora habitadas por trabalhadores do salitre, tal como representada em *Actas de Marusia*. Os longos planos representam 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 que deu dinamismo à história do país. O cemitério perdido no meio do deserto sugere uma representação alegórica do fim desse período de lutas sociais, como se as cruzes de madeira, as covas expostas e as ruínas dos mausoléus representassem um passado que não quer deixar de existir, como também não possui a “glória” de tempos remotos, em que os trabalhadores tiveram maior protagonismo.

As imagens do deserto do Atacama em planos gerais funcionam como rima visual no episódio. As panorâmicas sobre a cadeia de montanhas prevalecem no plano imagético, enquanto que no sonoro os comentários do diretor pontuam as reflexões históricas. Ocasionalmente, um caminhão em estrada ou um trem em movimento surge em meio à paisagem, mas não alteram o panorama. Da mesma forma que a cidade “se esconde” dos visitantes, o passado de lutas sociais parece “enterrado” naquelas geografias, e o narrador em *over* parece querer reviver a época através do engajamento contra a ditadura militar, responsável pela contenção da luta de classes no país, segundo a lógica discursiva. Som e imagem entram em conflito, quando assistimos à paralisia econômica e social na imagem e escutamos na voz *over* do diretor as memórias que recordam a dinâmica de outras épocas.

Nas imagens das cidades Inca de Oro e Diego de Almagro o que prevalece é a imobilidade e o silêncio do som ambiente, acompanhado por trilhas musicais intermitentes, executadas por instrumentos de sopro e cordas. Sergio Aguirre, relegado em Inca de Oro, isto é, condenado pelos militares a passar um longo período numa cidade distante sem poder sair dela e sem qualquer recurso para manter-se, diz que o povoado é isolado, propositalmente, pela ditadura. No caso do litoral, um pescador expressa sua indignação contra o monopólio das atividades econômicas nas mãos dos comerciantes locais, beneficiados pelo regime autoritário, enquanto vemos as pequenas embarcações paradas sobre o mar. Por outro lado, Copiapó e uma cidade portuária não identificada

são representadas como cidades sitiadas, ocupadas militarmente. Da mesma forma que no primeiro episódio, o segundo mostra cidades invadidas por soldados e regiões periféricas onde trabalhadores sobrevivem sem o amparo do Estado.

O terceiro episódio faz a relação da nacionalidade chilena com a Cordilheira dos Andes, principal personagem do primeiro bloco narrativo, que parte das imagens monumentalizadas da cadeia de montanhas até a dramatização do cruzamento da fronteira por Miguel Littín, representando a si mesmo. A cadeia montanhosa é apresentada como uma marca nacional ao mesmo tempo em que apresenta-se como uma barreira natural para os exilados reencontrarem sua terra natal. Uma parte dos Andes aparece na tela e escutamos no plano sonoro, além dos sons de vento, 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*”.

A frase citada reforça o imaginário nostálgico dos exilados sobre a Cordilheira dos Andes. Atravessá-la é o sonho de quem está fora do país, é o reencontro com a pátria, e a primeira imagem externa do documentário abre o campo de visão para monumentalizar a cadeia de montanhas e enfatizar o “testemunho mais visível” na frase de Gabriela Mistral. A Cordilheira é a fronteira, o limite entre o exterior e o interior, entre os exilados e seus concidadãos. Ao fim da citação, os letreiros iniciais intitulam a série e o respectivo episódio, enquanto ouvimos os primeiros acordes e letras da canção *La llama encendida*, interpretada por Isabel Parra.

Há um constante deslocamento entre o palco e a Cordilheira, além da sobreposição de sons entre os comentários sobre o exílio em *over* e a canção; tal arranjo constitui um discurso audiovisual no qual infere-se que a ultrapassagem da fronteira seria movida por essa “chama acesa” que, por enquanto, não é explicada. Ao comentar os significados sobre o exílio, o narrador evoca uma série de imagens poéticas: “*duro castigo*”, “*frente perdida*”, “*los ojos cerrados por la ausencia*”, “*sueño desgarrado*”, “*calles desoladas*”, o “*medio-vivir*” e a “*espera sin tregua del regreso*”. Percebe-se uma intencionalidade poética ao tratar da luta pelo fim do exílio. O discurso será encerrado para a entrada em cena dos intelectuais exilados em Buenos Aires.

Uma transição de planos por fusão de imagens exhibe-nos uma conversa entre quatro intelectuais chilenos: Luis Gustavino (PCCh), Eduardo Rojas (MAPU), Jaime Gazmuri (ex-MAPU, PS) e Jorge Arrate (PS). Eles, em conjunto com Edgardo Condeza e José Vargas, tentaram entrar no Chile entre setembro e outubro de 1984 diversas vezes por ar e por terra, e foram expulsos pelos militares em todas as oportunidades. Os chilenos retratados pela câmera fazem diversos comentários nacionalistas sobre a necessidade do fim do exílio, tais como: a ditadura não pode separar as “duas nações”, a

“interior” e a “exterior”, a emoção de cantar o hino nacional dentro do país, entre outros. Alguns deles relembram o sentimento de verem a Cordilheira dos Andes, e as imagens da cadeia de montanhas reaparecem em tela sob trilha musical, para logo voltar em outros momentos.

Fechando o bloco narrativo, vemos o cineasta sozinho em tela atravessando a Cordilheira a pé, sob a canção *En la frontera*, interpretada novamente por Isabel Parra, apenas no plano musical. A encenação representa o retorno do cineasta ao Chile, e a letra da canção se mostra como expressão de quem não pode cruzar a fronteira. Em certo momento, o diretor olha para trás, como se estivesse se despedindo dos que ficaram para além das Cordilheiras, pois os exilados e a exilada que apareceram até então na narrativa, o grupo em Buenos Aires e Isabel Parra, não retornam 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.

Ao longo do terceiro episódio, a narrativa exhibe diferentes espaços até chegar ao Palacio de La Moneda ao final. Da Cordilheira, a narrativa registra as realidades de Puerto Montt, no extremo sul do país; Araucanía; proximidades de Palmilla, terra natal do cineasta; Santiago; Concepción; Isla Negra e Santiago novamente ao término. A constante movimentação dos cenários filmicos ao longo dos episódios, ou seja, de Santiago, depois Valparaíso, novamente a capital nacional, depois o norte do país, o sul, etc., procura criar uma sensação de mobilidade no Chile que vai na contramão da censura imposta pelos militares, como se fosse uma forma de burla contra a imposição. Ao mesmo tempo, a diversidade geográfica com suas variações de temperatura, no caso, o calor do norte, o frio do sul, o clima ameno no centro, esboça a ideia de uma “louca geografia”. Trata-se da alusão à publicação de Benjamín Subercaseaux, *Chile o una loca geografía*, de 1942, referência textual apontada pela série. No livro, o autor fez um ensaio sobre o Chile veiculando geografia e psicologia social, constituindo um discurso acerca da nacionalidade chilena que a série de documentários se apropria ao tratar, de forma equivalente, das especificidades da geografia nacional⁷⁵.

Em Puerto Montt, Araucanía, Santa Cruz e Concepción, constata-se a imobilidade e apatia que caracterizou outras regiões periféricas no Chile 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 análises da situação econômica e social da

⁷⁵ Na 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*” (SUBERCASEAUX, 2005, p. 56).

região. Caso inverso da região dos mapuches, onde planos da paisagem, mostrando ocasionalmente descendentes indígenas, são enquadrados em ângulos maiores, constatando o abandono dos pobres pelo Estado. Tal leitura confirma-se com o gradual adentramento numa cidade, onde a modernidade, expressa pelas ruas asfaltadas, prédios, carros e caminhões, parece deixar os mapuches à margem daquele cenário. Enfim, Santa Cruz é uma pequena cidade no sul do Chile e o único destaque de lá é uma estátua de Nicolás Palacios, que servirá de ponte para analisar uma herança cultural da ditadura em Santiago: outra escultura em homenagem ao autor do livro *Raza chilena*. O povoado é mostrado quase como uma “cidade fantasma”, com ausência de pessoas.

Concepción, por sua vez, é apresentado como o território dos maiores contrastes sociais, representados em formas espaciais; “*una realidad maniquea e inverosímil, pero es la realidad*”, afirma a voz *over*. O Parque Isidora Cousiño, na cidade de Lota, é exibido em seus detalhes, com estátuas, lagoas artificiais, decorações, passagens para pedestres, como se fosse um “céu”, impressão reforçada pelos comentários do narrador e pelas melodias do piano no plano sonoro. Em oposição, sequências mostrando a parte inferior da região, as minas de Lota e Schwager próximas ao Oceano Pacífico, expõem o contrário: fumaças das minas de carvão compõem uma iconografia que remete às representações do inferno herdadas da Idade Média.

A câmera vasculha as precárias áreas habitadas e registra locais de trabalho, onde homens trabalham sem equipamentos de proteção em meio aos carvões, e apáticos funcionários de uma empresa executam seus serviços. As minas de carvão pertenciam no início do século XX aos ingleses, e a narração destaca que pouca coisa mudou desde então. Esses lugares, seguindo a leitura que se faz da maior parte do país, mostram a paralisia econômica e a exploração social, com homens submetidos a formas precárias de trabalho. Os planos dos homens trabalhando na lama em péssimas condições sintetizam visualmente a denúncia social.

A série exhibe os registros realizados em Isla Negra, lar de Pablo Neruda, por meio de planos mais abertos alternados com *closes* em alguns detalhes do lugar e fotografias de arquivo. O cineasta deixa-se filmar caminhando pela praia e cercas de madeira com diversas mensagens anônimas de protesto. 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. Daí a necessidade de se filmar na área, representar de forma audiovisual o conteúdo de seu interior e registrar que ele não é o único a “invadir” o território, pois as mensagens deixadas por anônimos mostram a apropriação do espaço pelos mesmos: “*porque amaste la libertad, te recordamos, Pablo*”, “*los brasileños te admiran* [19]85”, entre tantas outras. Incluem-se inscrições partidárias, com registros de grupos como

MIR e 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. Segue-se a tendência iniciada com o primeiro episódio. O terceiro capítulo da série mostra os universitários na ponte Pío IX, próximo ao campus de Derecho da U. de Chile, seguida da entrevista a um deles, quem analisa o “exemplo” do movimento estudantil para a oposição à ditadura. Em seguida, o Teatro Municipal recebe “burgueses” para a ópera. Em outro momento, Miguel Littín caminha pela Plaza de Armas e, em gesto de ousadia, pede informações a um *carabinero*. Na mesma sequência, o cineasta encena escutar os sons de sino da Catedral que interpretam a canção *Gracias a la vida*, de Violeta Parra.

Imagens de confronto entre jovens e formas de ordem pública compõem uma celebração da resistência, cena seguinte à entrevista com o FPMR. O último plano que fecha a sequência mostra um veículo dos militares recuando, uma forma de mostrar a “vitória” da juventude. Uma série de imagens com as pessoas entrevistadas ao longo dos três primeiros episódios rememora o legado de Salvador Allende e sua importância para a continuidade das 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. É na imagem do Palacio que se demonstra a “*llama encendida*” na canção: a memória do presidente, seu “exemplo”, seu martírio. 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.

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 afinados com a narração, que, por sua vez, traça estratégias para deslegitimar a ditadura militar. Assim sendo, muitas das artes expostas ao longo da narrativa entram na chave das oposições entre os “resistentes” e os uniformizados e servem de base iconográfica e musical para as leituras sobre o passado conduzidas pela voz *over* do diretor. Para facilitar a análise, agrupo as obras em: literatura, esculturas e monumentos públicos, teatro, artes plásticas, fotografia, imagens cinematográficas de arquivo e música.

Nos letreiros finais dos quatro episódios da série há uma série de referências: os livros *Chile o una loca geografia* (Bernardo Subercaseux), *Norte Grande – Historia del*

Movimiento Obrero (Andres 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 direta e indiretamente, ao lado de outras alusões literárias não listadas nos créditos.

No primeiro episódio, uma das referências surge de forma expressiva: é o caso do curta metragem de Joris Ivens. A sequência sobre Valparaíso exhibe as casas em torno dos ascensores e a miséria na parte superior da cidade. Segundo o relato publicado na revista *Araucaria de Chile* em 1985, Miguel Littín (1985) reconhece a relação 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)” (p. 72). A representação poética no texto converge com as 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. 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 já escreveram sobre a memória operária nos Pampas chilenos. No exterior, Volodia Teitelboim, autor de livros como *Hijo del salitre* (Editora Austral, 1952) e diversos outros sobre poesia, ressalta a importância de Luis Emilio Recabarren para a organização dos trabalhadores no norte do Chile nas primeiras décadas do século XX. No Chile, Andres 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 pela participação do autor no documentário. Da mesma forma, o título do episódio, *Norte Grande – Cuando fui para la Pampa*, dialoga com o livro.

As referências literárias atreladas a ideias de nacionalidade aparecem no terceiro episódio. A citação de Gabriela Mistral, anteriormente referenciada, abre o episódio: a identidade nacional passando pela representação do relevo, no caso a Cordilheira dos Andes, “*nuestro testimonio más visible*”. O espaço é a principal característica referenciada por Bernardo Subercaseux em *Chile o una loca geografía*, livro de 1942 que ressalta a especificidade geográfica do país, ideia reiterada ao longo episódio. Em determinado 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 provinciana e territorialmente nacionalista. Na passagem sobre a história do povo mapuche, o diretor recorre a Alonso de Ercilla, espanhol que redigiu no século XVII o épico *La Araucana*: “*Chile, fértil provincia enseñalada, la gente que produce es tan granada, tan soberbia, gallarda y*

belicosa que no ha sido por rey jamás regida ni al extranjero dominio sometido". Na leitura colonial das lutas entre indígenas e europeus, o excerto destaca a "verdadeira" nação, a que luta contra regimes autoritários. Vale ressaltar que o mesmo trecho foi lido por crianças na precária escola da professora Luisa no filme *Actas de Marusia*, no sentido de "aburguesamento" da educação dos filhos de trabalhadores, ou seja, com sentido negativo.

A cena de homenagem a Pablo Neruda traz diversos elogios ao poeta, que fora amigo do cineasta no Chile. 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 clandestinas de Isla Negra, onde são exibidos os recados anônimos em seu cercado. Em outro momento, recita o poeta: "*En todas partes, pan, arroz, manzanas; en Chile, alambre, alambre, alambre*", em referência ao excesso de cercas e à 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.

Como contraponto aos poetas e escritores acima discutidos, o documentário lembra um intelectual elogiado por Augusto Pinochet e valorizado pelo regime. Trata-se de Nicolás Palacios, autor do livro *Raza chilena* (Editorial Chilena, 1904), o qual traça uma descendência europeia e mestiça do "chileno" que o torna uma "raça superior", ideia em consonância com as teorias racistas do final do século XX, como Herbert Spencer, Barão de Gobineau e neodarwinistas. Palacios tem uma estátua na cidade de Santa Cruz, ao centro-sul do Chile, e a vemos na tela sobre a placa: "*EL 5 DE SEP. DE 1854 / NACIÓ EM ESTA CASA / EL ILUSTRE PATRIOTA / DN NICOLÁS PALACIOS*". Segundo a narração em *over*, Pinochet mandou construir uma nova estátua na Alameda Bernardo O'Higgins em Santiago, e as imagens saltam da pequena cidade para a grande metrópole. A imagem de Palacios, legitimado *post mortem* por um regime autoritário, está alinhado a um conjunto de monumentos que serão contestados pela narrativa fílmica.

As estátuas e monumentos públicos constituem uma referência artística de conotação negativa em sua maioria, pois estão relacionadas à memória oficial-militar e seriam "estratificações rígidas e visuais" da mesma. A primeira parte da série de documentários abre espaço para estas construções edificantes: após as imagens da Alameda, vemos a Plaza Baquedano, com a estátua do general Baquedano, herói militar, ao centro. O plano sinaliza a presença militar em *Acta general de Chile*, confirmada com as imagens seguintes: o *Altar de la Patria*, atrás da *Llama eterna de la Libertad*. Trata-se de monumentos construídos pelos ditadores que evocam ideais de "patriotismo"

e “liberdade” como contrapontos ao “marxismo internacionalista”, e foram alvo de ações antipinochetistas em Santiago. Na passagem por Valparaíso, o Arco Británico e o Monumento a los héroes de Iquique rememoram a presença “neocolonialista” no país e a “ocupação” militar no espaço público. A maioria desses monumentos refere-se às lutas militares do século XIX, sobretudo a Guerra do Pacífico.

Nas reflexões históricas de Miguel Littín, a guerra do Chile contra Peru e Bolívia ao final do século XIX constitui um momento privilegiado, pois a partir da vitória iniciou-se a organização do operariado nacional, bem como a das Forças Armadas. Vale lembrar que em *Actas de Marusia* apareceram referências históricas semelhantes. Na entrevista publicada pelo *Boletín Tricontinental* em 1977, o diretor expressou sua visão de longa duração sobre o significado da atuação dos militares no Chile:

Recordemos que el Estado burgués chileno se consolida en la Guerra del Pacifico (1879-1883). Este es el momento en que el campesino de Colchagua, el campesino de Chillán, el hombre del centro del país se incorpora a un ejército que va a luchar a Perú y a Bolivia. Y tenemos que este mismo soldado, que se convierte en minero al acabar la guerra, es combatido entonces por el mismo ejército que él contribuyó a formar. Y la patria, para ese ejército, fue la institucionalización del despojo: pusieron bandera, escudo e himno nacional a la exploración (LITTÍN apud GUEVARA, 1977, p. 41).

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, como se as aves sinalizassem a presença dos EUA no Chile. Há referências arquitetônicas: as ruínas das minas salitreiras inglesas em meio aos Pampas são alegorias de um tempo de lutas políticas que se encontraram deterioradas nos anos 1980. Ainda sobre arquitetura, o terceiro e quarto episódios destacam a arquitetura do Museo de Bellas Artes em Santiago e, principalmente, do Palacio de La Moneda, desenhado pelo italiano Joaquim Toesca no séc. XVIII; porém, esta instituição é valorizada pelos momentos dramáticos no 11 de setembro de 1973⁷⁶. Por sua vez, o terceiro episódio volta com 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.

O parque é tema da sequência onde um piano cria o fundo musical enquanto planos com detalhes do lugar, cuidadosamente limpo, como jardins, passarelas, lagos,

⁷⁶ No quarto episódio, há um pequeno monumento em homenagem a Salvador Allende, mas que não é detalhado pela câmera nem pelo comentário em *over*.

árvores e aves. A cena é ironizada pelos comentários em *over* que diz, por exemplo, ser o lugar um “*paraíso de amor sobre el infierno*”. Pontuando a cena vemos estátuas de divindades greco-romanas que simbolizam o “*amor*”, a “*tristeza*” e a “*nostalgia del amor perdido*”, bem como alguns faunos. Ainda em Concepción, na comuna de Lota, vemos a escultura dedicada a Matías Cousiño, político e empresário do século XIX. Uma estátua de bronze segurando iluminária encontra-se no interior do Teatro Municipal de Santiago, cheio de “burgueses” que, ao lado do general Fernando Matthei vestido de civil, vão assistir à ópera. Todo o requinte do espaço e das vestimentas é destacado pela câmera e comentários em *over*. Em seguida, assistimos a breves excertos da ópera que tematiza um drama japonês. As estátuas, a “burguesia” e a ópera remetem-nos diretamente às representações político-sociais presentes em *El recurso del método*, onde as esculturas e as elites rodeiam a figura do Primer Magistrado, bem como a operística de temática “exótica” de *Aida* (Giuseppe Verdi), Egito antigo no caso, que faz o gosto duvidoso do seletto público.

A ópera entra em outro conjunto que se faz presente na série de documentários: o mundo teatral, o menor dentre os demais gêneros. O teatro é representado através de duas figuras que têm breves aparições. A primeira é a veterana atriz Maria Maluenda, em depoimento sobre a morte de seu filho, José Manuel Parada, degolado pelos militares junto a duas outras vítimas em março de 1985. Ela não fala de teatro, mas sua figura pública remete aos palcos e à sua atuação junto a movimentos sociais de direitos humanos no Chile. A segunda figura é Luis Emilio Recabarren, no segundo episódio. Assim como foi responsável pela organização dos trabalhadores do norte do país nas primeiras décadas do século XX, Recabarren incentivou a criação dos periódicos *obreiros* e de teatros, chegando a escrever peças. No primeiro ensaio histórico-visual do episódio, vemos capas de 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. Os planos sucedem-se com sons de imprensa antiga em funcionamento, dinamizando a cena. Assim sendo, o “verdadeiro” teatro estaria junto com as classes trabalhadoras e setores progressistas da sociedade, enquanto o “falso” teatro, como a ópera de temática “exótica”, é “consumido” pelas elites chilenas apoiadoras da ditadura.

Tal oposição entre “vítimas” e “algozes” aparece representada nas artes plásticas. As pinturas e desenhos que aparecem em cena geralmente apoiam a voz *over* ou *off*, criando mais convergências do que tensões entre o som e a imagem. 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 imagetivamente 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 o início da repressão. A construção imagética dialoga com algumas cenas ao longo da série em que há forte contraste entre claro e escuro. Ainda no primeiro episódio, um desenho de mulheres protestando abre a sequência sobre a AFDD. Na imagem, sob um fundo escuro, mulheres com os braços levantados expõem cartazes com retratos desenhados de desaparecidos políticos, retratadas em plano americano; a figura abre a denúncias das mulheres na sequência narrativa.

O segundo episódio dá pouco espaço a esse tipo de arte. Vemos apenas algumas imagens de santos na abertura do episódio, em um pequeno espaço religioso construído a beira mar. Outras imagens remetem aos “opressores”: um desenho em preto e branco representa os ingleses na extração salitreira no Chile, e uma placa da Coca Cola em segundo plano enquanto militares erguem a bandeira nacional, evidenciando, nesta cena, a relação entre imperialismo e ditadura. A imagem gráfica também aparece na bandeira do FPMR no terceiro episódio e, na quarta parte da série, há faixas com os logos de partidos, como o MIR e o MAPU, além da placa de rua apresentada por Hentencia Bussi onde lemos “Avenida / Salvador Allende / 1908-1973 / BLOQUE SOCIALISTA”, que manifestantes jogaram pelas ruas de Santiago em 1985. Percebe-se que as referências às artes plásticas até aqui estão relacionadas ao espaço público, que é o espaço das disputas sociais e políticas valorizadas na filmografia de Miguel Littín, como foi a praça em *Actas de Marusia*⁷⁷.

Voltando às artes visuais, o terceiro episódio apresenta um ensaio histórico permeado por imagens que remetem ao período colonial. 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 imagens, que compõem um imaginário da construção na nacionalidade chilena, retratam a presença europeia “invasora” no território nacional⁷⁸.

O ensaio histórico sobre os mapuches no terceiro capítulo de *Acta general de Chile* prossegue com fotografias destes povos no final do século XIX. As fotografias, a maioria em preto e branco, constituem um repertório iconográfico amplamente explorado pela série como documentos “legítimos” que “autenticam” o discurso realizado pela voz *over*, da mesma forma que as pinturas. Assim ocorre com os três retratos dos mapuches na

⁷⁷ Há uma breve aparição de um retrato artístico da viúva de Salvador Allende, pintado pelo equatoriano Oswaldo Guayasamín, constituindo uma das poucas imagens que não retrate o espaço público na série.

⁷⁸ Dentre as imagens, identificamos as seguintes: Retrato de Alonso de Ercilla y Zúñiga, dibujo de Antonio Carnicero (SELMA, 1791); *La Araucana*, de Alonso de Ercilla, capa de 1569; *Indígenas jugando chueca, Juegos indígenas, y Enfrentamiento entre españoles e indígenas hacia 1640* (OVALLE, 1646); J.M. Ortega, *Inés de Suarez*, séc. XIX; e Pedro Lira, pintura a óleo, *Fundación de Santiago*, 1898.

sequência de ilustrações: uma mulher com criança, seis homens sentados e, finalmente, dois empunhando lanças de modo coreografado. Fechando a sequência, a câmera registra o abandono e apatia na região da Araucanía, com descendentes circulando pelas estradas e perambulando por uma pequena cidade.

A reiteração de retratos dos desaparecidos políticos no Chile constitui uma novidade formal na filmografia do cineasta, e podemos dizer que exclusiva na série. O primeiro episódio dá espaço ao tema dos direitos humanos, exibindo sequências sobre o AFDD, o caso dos degolados e o testemunho do ex-agente militar Andrés Valenzuela, permeadas por diversos retratos e fotografias. As mulheres fazem suas denúncias carregando no peito imagem da respectiva vítima que buscam, fazendo um uso contestatário da imagem ao reivindicar sua presença. As entrevistas são realizadas à frente de um mural com as fotografias em segundo plano. A narração, através da montagem, exhibe diversas vezes as fotos dos desaparecidos, enquanto os depoimentos seguem em *off*. Em sequência posterior, Monica Madariaga, questionada sobre as violações dos direitos humanos no país, nega veemente tais crimes no país; como resposta, assistimos a uma série de retratos, como se a narração representasse os parentes dos desaparecidos carregando as figuras consigo. Entre as imagens, estão as do câmera Jorge Müller e sua companheira, a atriz Carmen Bueno, ambos vistos pela última vez no centro clandestino de tortura em Villa Grimaldi em 1974. Retratos da repressão aos familiares das vítimas e dos desaparecidos pontuam a sequência do AFDD no primeiro episódio.

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. Na entrevista de Andrés Valenzuela, por sua vez, uma encenação de sua presença na rua, supostamente representando a vigilância da ditadura sobre suspeitos, é feita com uma série de fotos marcadas na tela pelos sons de máquina fotográfica. É uma forma narrativa de “documentar” a ação militar dentro de uma lógica de autenticação do discurso fílmico, embasado nos testemunhos de depoente, visivelmente constrangido quando fala de frente à câmera.

No segundo episódio, as fotos apoiam reforçam a leitura sobre a luta de classes no norte do Chile. A narração destaca a incipiente industrialização levada a cabo pelos ingleses no início da exploração mineral na década de 1860 e a chegada de uma massa humana às minas de salitre. Nas imagens, vemos as primeiras fotografias de cidades da região, no século XIX, seguidas das de trabalhadores do salitre. Adiante, Luis Emilio Recabarren ocupa o primeiro plano enquanto Ángel Parra interpreta a *Canción de la Pampa*, dividindo espaço sonoro com a narração em voz over que destaca a figura do líder político por publicar diversos textos teatrais e periódicos. Quando se menciona a

imprensa obreira, as fotografias de Recabarren dão espaço a imagens em movimento de antiga máquina tipográfica em funcionamento, para depois exibir documentos, livros e textos, como se fossem resultados do maquinário. Em seguida, o cineasta contrasta na narração a situação vantajosa dos ingleses e a exploração dos mineiros, ao encerrar a sequência mencionando o papel que o exército teve junto aos ingleses, como citado na matança de trabalhadores na *Escuela Santa María* em Iquique, no ano de 1907. Alguns movimentos de câmera sobre as fotografias, a sonorização extradiegética e o trabalho de montagem desta sequência dão dinamismo à narrativa ao representar o período delimitado entre 1860 e 1920, quando as contradições de classe foram levadas ao extremo, segundo a linha ideológica do episódio.

O dinamismo das passagens mencionadas acima é maior porque há um ritmo avançado de exibição de imagem. As fotografias e imagens em movimento são colocadas num movimento de *flashback* que reelabora uma experiência social compartilhada e constrói um ciclo histórico. No processo de atribuição de sentido das imagens desta sequência, a narração procura conduzir o olhar do espectador e cria uma monumentalização dos trabalhadores dos séculos XIX e XX. As demais fotografias que aparecem no segundo episódio estão em um jornal de Antofagasta, com a imagem de policiais prendendo jovens, além dos retratos de Recabarren e Salvador Allende no último ensaio histórico-visual do capítulo, cena que analisaremos adiante.

“*De la frontera al interior – la llama encendida*” vale-se das fotografias na sequência sobre os mapuches, referenciada anteriormente, e na homenagem a Pablo Neruda. Nesta última, vemos fotos dos objetos de coleção particular do poeta, como conchas, escritos, a proa de um barco com forma de mulher, e imagens públicas ao lado da esposa Matilde Urrutia. As fotografias aparecem em mini sequências em meio à cena de homenagem ao poeta, composta de filmagens em Isla Negra, dos detalhes das mensagens anônimas no cercado e de Miguel Littín caminhando próximo ao local, fechado pelos militares. 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 remetem à vida pessoal do presidente, ao lado da esposa e filhas, com destaque a Beatriz Allende. São fotos exibidas na casa de Hortensia Bussi no México. Inclui-se uma de Allende com Fidel Castro que, plano seguinte, finaliza seu testemunho iniciado sequências antes. Com exceção das três fotos no exílio de Miria Contreras, as demais referem-se ao golpe de Estado. Estas últimas mostram soldados e tanques atacando o Palacio de La Moneda e reprimindo pessoas, bem como há imagens de Allende supostamente tiradas em meio ao conflito. Por enquanto, ressaltamos que a câmera percorre sobre as imagens mostrando detalhes, e em algumas passagens retorna

a sonorização dos cliques de máquina fotográfica, dentro da estratégia de autenticação mencionada anteriormente.

O derradeiro capítulo também contém a maior parte das imagens cinematográficas de arquivo entre todos os episódios. Estas sequências são de registros realizados anteriormente à experiência clandestina de Miguel Littín e utilizados, da mesma forma que as fotografias, como meios de autenticação dos comentários em voz over. Em alguns casos, 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”. Antes de continuarmos com o episódio, veremos como as imagens de arquivo aparecem nos três anteriores.

O capítulo inicial mostra apenas as cenas de enterro de José Manuel Parada, ocorrida no final de março de 1985 bem como da presença das viúvas das três vítimas dos militares na Suprema Corte de Justicia em Santiago, pouco antes da chegada clandestina de Miguel Littín ao Chile. Ainda assim, são praticamente contemporâneas e enquadram-se na situação repressora que o país vivia. Da mesma forma, a terceira parte não apresenta imagens de arquivo, sendo constituída pelas filmagens realizadas na clandestinidade e demais obras de arte anteriormente mencionadas. No entanto, o episódio “*Norte Grande – Cuando fui para la Pampa*” encena dois ensaios de caráter histórico que se vale de 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 periodístico 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. No segundo ensaio histórico, enquanto vemos longos planos dos Pampas chilenos, o narrador faz referências à Guerra do Pacífico e aos esforços do presidente José Manuel Balmaceda em nacionalizar o cobre no século XIX, sendo pressionado pelo “imperialismo inglês” a retroceder e forçando seu suicídio. O cineasta faz comparações dessa situação com a que viveu Salvador Allende, que também tentou nacionalizar o cobre e terminou vítima do imperialismo norte-americano. Não se afirma que Allende tenha se suicidado; no quarto episódio, passa-se rapidamente sobre sua morte sem defender enfaticamente a tese do assassinato do líder pelos militares, algo insinuado por alguns comentários. Voltando à narrativa do segundo episódio, as imagens dos Pampas são substituídas por uma série de imagens em movimento que retratam 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, como os mineiros de *Actas de Marusia*, até chegar a máquinas gigantes que dinamizam a exploração.

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 na vitória dos chilenos, que, na lógica da teoria da dependência que marca a reflexão, consentiram 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). Fica evidente como o passado chileno é trabalhado no campo das lutas políticas do presente, 1985-1986, momento da realização do documentário.

No caso do 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 em setembro 1970 e a posse em novembro do mesmo ano. A principal imagem desse bloco é a que aparece o título do episódio, “*Allende – el tiempo de la historia*”: o letreiro 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 as ações de boicote por parte das direitas, a composição do gabinete cívico-militar, o assassinato do militar constitucionalista Arturo Araya Peters e as comemorações do terceiro ano de governo. O terceiro conjunto tem filmagens relacionadas com o golpe de Estado, dos quais são reiteradas as 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 cenas 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 do episódio há uma tentativa de superação do trauma através dos planos com protestos no Chile de 1985.

As principais fontes audiovisuais do quarto episódio são os documentários *Venceremos* (Pedro Chaskel, Héctor Ríos, Chile, 1970), *La batalla de Chile – la lucha de un pueblo sin armas* (Patricio Guzmán, Cuba, França, Venezuela, 1975-1979), *Septembre chilien* (Bruno Muel, Théo Robichet, França, 1974), *¡Compatriotas!* (Walter Heynowski, Gerhard Scheumann, RDA, 1974) e *La Spirale* (Armand Mattelart, Jacqueline Meppiel, Valérie Mayoux, França, 1975). 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 audiovisuais⁷⁹.

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 o olhar na 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 com a sequência seguinte, mesclando os respectivos relatos dos quatro militares chilenos no pronunciamento de 1973 em imagens de arquivo de televisão, com cenas e fotografias da ação dos militares e algumas vítimas.

As músicas presentes em *Acta general de Chile* foram compostas por Ángel Parra, filho da folclorista Violeta Parra exilado na Europa após um período no México. Na filmografia de Miguel Littín, é frequente a participação ou inclusão de canções de importantes nomes da chamada *Nueva Canción Chilena* como Sergio Ortega (*El chacal de Nahueltoro* e *Compañero Presidente*), Quilapayún (*Compañero Presidente*), Luis Advis e Inti Illimani (*La tierra prometida*) além do próprio Ángel Parra (*Actas de Marusia*). Também no documentário de 1971, o cineasta incluiu trecho da canção *¿Qué dirá el santo padre?*, de Violeta Parra. Dessa forma, a participação dos irmãos Isabel e Ángel Parra, ainda no exílio, constitui outra linha de continuidade na filmografia do cineasta.

Nos letreiros finais dos capítulos, estão listadas as referências musicais: *Arriba quemando el sol* (Violeta Parra), *Canto a la Pampa* (“derechos reservados”), *La llama encendida* (Isabel Parra), *Sujétenme el corazón / Me gustan los estudiantes* (Violeta Parra) e *En Lota la noche es brava* (Patricio Manns). Com exceção da última, as demais são executadas no plano sonoro da série e diferentes momentos que mapearemos aqui. Muitas das canções são utilizadas como comentadoras das cenas onde aparecem, constituindo-se articulações fílmicas de caráter épico.

A estratégia de utilizar a canção como “comentadora” das cenas faz-se presente no primeiro episódio através da cena sobre Valparaíso, onde escutamos a canção homônima executada por Ángel Parra enquanto visualizamos a pobreza, a monotonia e a imobilidade da parte superior da cidade. A primeira parte da letra diz: “*¿Dónde está Valparaíso / loco, nocturno y porteño? / Tú, que no dormías nunca / recibiendo marineros [...]*” e dialoga com a situação mostrada na tela, pois a letra cobra um passado

⁷⁹ Destacamos que *Acta general de Chile* “esqueceu” do documentário *Compañero Presidente*, de 1971, ao não utilizar nenhuma imagem da obra. Este filme gravou as entrevistas de Salvador Allende ao intelectual Régis Débray, permeadas por muitas tensões. Voltaremos a esse tema adiante.

dinâmico ausente nas imagens. A canção *Tu vencerás* é a homenagem da série às viúvas dos comunistas assassinados em 1985, pois elas derrubaram do cargo o general golpista Cezar Mendoza. Finalmente, a religiosa *Buenas nuevas pa mi pueblo* é cantada pelas mulheres porém, em certos momentos, suas vozes em diegese são mescladas ou sobrepostas pela interpretação de Parra em extradiégese. Trata-se de um esforço em unir “numa mesma canção” chilenos dentro e fora do país. A letra é reapropriada para fazer um uso político da canção no contexto da 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” remete ao discurso da defesa armada contra a ditadura chilena, e a relação entre política e natureza no final da estrofe está em sintonia com a narrativa de *Alsino y el cóndor*, conforme discutido 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*”, não se refere à presença física do cineasta no território, porém 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*”) e a chegada do explorador espanhol Diego de Almagro ao território no século XVI, vindo da região andina do atual Peru. Em seguida, a narração fala do auge da extração do salitre e o contrasta com o abandono das minas em meio do deserto nos anos 1980, finalizando a sequência comentando sobre a Guerra do Pacífico e o oportunismo inglês na 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 episódio. A música tematizou parte do primeiro ensaio histórico, quando as fotografias sobre Recabarren, das greves no norte do país e dos mineiros apareciam em tela. Na segunda vez, a *Canción* é o eixo principal do segundo ensaio histórico, enquanto vemos na tela as imagens da Cordilheira e, em seguida, dos excertos cinematográficos representando a progressiva exploração dos minérios na região; a narração volta a comentar sobre a Guerra do Pacífico e alude às tentativas de nacionalização do cobre por José Manuel Balmaceda e Salvador Allende e a “dominação imperialista” sobre o Chile. Finalmente, a canção volta para encerrar o capítulo no mesmo momento que um trem cruza as montanhas na tela. 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*”. Música e voz da narração constituem um duplo comentário acerca das imagens.

Em “*De la frontera al interior de Chile – La llama encendida*”, a música tema é executada por Isabel Parra e leva o título da segunda parte do episódio. O refrão afirma uma convicção que se mantém apesar do tempo transcorrido: “*Aunque pasen días / Aunque pasen años / La llama encendida / No se apagará*”; no entanto, não se explica o que seria a “chama acesa” que mobilizaria as lutas políticas do período. Ela é executada duas vezes neste terceiro capítulo e mais uma vez no último. 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 os 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, a “chama” seria o exemplo de Salvador Allende em seu último dia. A terceira execução da música ao final do último capítulo confirma a estratégia discursiva, pois a escutamos enquanto imagens de depoimentos sobre o presidente e protestos massivos vão fechando a narrativa. Voltaremos a essa análise adiante.

Isabel retorna no plano sonoro ainda no terceiro episódio para executar *En la frontera* durante a aparição de Miguel Littín, na tela, caminhando por um trecho da cadeia de montanhas. A letra transforma a canção numa representação dos exilados chilenos que lamentam não poder retornar ao Chile, conforme reforçado na última estrofe: “*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 si / y me quedo con ustedes cerquita de mi país*” e o reiterar do refrão: “*Sujétenme el corazón / que se me va pa’ Santiago. / Apúrense que el dolor / es muy fuerte y me hace daño*”. As barreiras mencionadas na estrofe (rio, ponte) são sintetizadas visualmente pela Cordilheira, pois os exilados e a exilada nas cenas anteriores haviam lamentado serem impedidos de atravessá-la. O refrão, por sua vez, encena a “mensagem” ao cineasta em tela, como se fosse um meio de apressá-lo à sua “missão” clandestina.

As canções *América insurrecta* e *Arauco tiene una pena*, executadas por Ángel Parra em sequência, tematizam toda a sequência sobre os mapuches. A primeira é a adaptação de excertos do livro *Canción general*, de Pablo Neruda, evidenciando maiores diálogos entre a literatura, a música e o cinema. 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 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 os assassinatos e roubos de terras. Nesse caso, as imagens são estraaturadas de modo a “sustentar” a canção e os comentários de Littín em voz *over*. Composições de Violeta Parra retornam ao 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*.

A música de abertura do último episódio é *Salvador Allende*, composta por Miguel Littín e Ángel Parra, interpretada pelo músico e as letras lidas pelo cineasta concomitantemente, enquanto a câmera cruza a sala de montagens e “entra” nas imagens de arquivo do presidente. A letra é uma reinterpretação de um texto teatral de Pablo Neruda, *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta: bandido chileno injusticiado en California el 23 de julio de 1853*, reforçando os vínculos entre ramos artísticos. 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 fazer. Ao final do episódio, duas canções, não identificadas, de Ángel Parra e *La llama encendida*, interpretada por Isabel, “comentam” as imagens de repressão, testemunhos de populares, murais e protestos massivos.

Observamos que além do uso das canções como “comentadores épicos”, outros recursos musicais são utilizados ao longo dos episódios. Os militares são representados musicalmente através das marchas militares em diegese no segundo e terceiro capítulos, simbolizando valores sociais que a série rejeita: ordem autoritária e hierarquia. Outra estratégia é a construção do “tema” musical, o leimotiv, presente na abertura e fechamento do primeiro episódio, composto de um instrumental à base de sopro, com características andinas, e cordas. O tema retorna em algumas passagens breves nos terceiro e quarto episódios e representa os momentos de reflexões subjetivas do cineasta, dentro da lógica da autorrepresentação que analisamos anteriormente. A mesma base instrumental compõe a textura musical da série. Ela assume variadas formas, às vezes constituindo apenas uma flauta, e serve de comentário melódico em relação a diversas sequências. É o que ocorre com a longa entrevista a Sergio Aguirre, relegado em Inca de Oro, no segundo episódio. As cenas de sua fala são alternadas com imagens de pobreza ou de trabalhos precários da região que, por sua vez, têm como fundo sonoro uma linha melódica que retorna a cada situação apresentada.

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

Ao longo dos quatro capítulos da série, cada há um movimento interno de menções ao presidente Salvador Allende que parte de breves alusões nos primeiros até a sua monumentalização no último. As referências, portanto, vão num crescendo ao longo da obra.

Inicialmente, há poucas menções ao presidente chileno. Fanny Pollarolo o menciona quando fecha a entrevista, sobre “*lo que nos había enseñado Allende a tantos otros, ¿no? ¡Orgullo!, reafirmación de nuestras propias convicciones*”. A primeira referência sinaliza sobre seu “legado”, o que havia “ensinado” à sociedade. Em seguida, na sequência sobre os degolados, a voz do cineasta refere-se a Cesar Mendoza quando analisa sua demissão devido às acusações nesse caso: “[...] *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. Enfim, no encerramento do capítulo, a voz *over* novamente se refere ao líder: “*Pienso entonces en el hombre que el 11 de sep. 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?*”. As questões visam testar a memória popular sobre o presidente, elogiado como um “herói” de pensamento e ação, coerente. Estas questões têm ressonância nos demais capítulos.

As comparações entre José Manuel Balmaceda, Luis Emilio Recabarren e Salvador Allende pautam as leituras históricas do segundo episódio. A primeira menção veio na entrevista de um senhor que vivia numa mina abandonada, quando recordou de um comunista. Sequência seguinte, no segundo ensaio visual-histórico, a voz *over* compara os esforços de Balmaceda e Allende em nacionalizar o cobre. Na comparação, percebe-se a valorização do presidente em 1973, incluindo no áudio trecho do último discurso: “*Tienen la fuerza, podrán avasallarnos, pero no se detienen los procesos sociales ni con el crimen ni con la fuerza. La historia es nuestra y la hacen los pueblos*”. O excerto legitima a visão da série a respeito das lutas de classes ao ressaltar o “poder do povo”. Seguindo a comparação entre os presidentes, Balmaceda teria sido vítima do “*capital inglés*” em 1891, enquanto Allende, do “imperialismo norteamericano”. No entanto, a comparação termina aí, pois não se afirma que em 1973 houve suicídio, como foi o destino do primeiro; diz-se apenas que o líder “*murió*” no La Moneda. No terceiro capítulo, há alusões de que Allende teria sido assassinado, algo que o cineasta sempre defendeu, questionando a outra tese. Assim sendo, a visão histórica implícita na passagem sobre os presidentes é cíclica, na qual os eventos “se repetem”.

A sequência continua. Após as imagens cinematográficas de arquivo representando a escalada da exploração social na região dos Pampas, território que se converteu em “*factoría británica*” segundo a voz *over*, aparece em cena o escritor comunista Volodia Teitelboim, quem ressalta a importância de Luis Emilio Recabarren para a organização laboral no país. Segundo o ex-senador, o líder destacou-se por criar sindicatos e espaços culturais para os mineiros, “*para hacer conciencia, pues sin conciencia el pueblo no podía ponerse de pie*”, ou seja, há um elogio à atitude vanguardista de Recabarren. A conclusão sobre o legado do político será: “*Por eso, cuando los obreros del cobre se declaran en huelga [...], cuando los portuarios en todos los puertos de Chile enfrentan la dictadura, es*

Recabarren que está presente, como el padre fundador”. Uma trilha instrumental finaliza a entrevista e dá entrada a três fotografias do homenageado. Na última imagem, este aponta para um horizonte. A voz *over* então afirma: “*Si bien, Recabarren fue la semiente, Allende fue la explosión*”. Uma fusão de planos tira 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 som de uma explosão para a extração mineral, imagem que ocupa a tela e fecha a sequência. Se a visão histórica anterior era cíclica, esta é etapista, por ser 1970-1973 um estágio superior aos demais.

Portanto, na dupla comparação de Salvador Allende com Balmaceda e Recabarren, o primeiro é “superior” aos demais por acreditar nos “*procesos sociales*” e por ser “*la explosión*”, ou seja, ao presidente morto em 1891 faltou a base materialista, e ao sindicalista, a força de comandar um país inteiro, ideia confirmada com a inclusão, no plano sonoro, dos gritos coletivos das “massas” evocando o presidente. A frase “*Balmaceda, Recabarren, Allende, el salitre, el cobre, el hombre se conjugan en una sola frase en la historia de Chile*” encerra o segundo capítulo e também traz uma visão etapista, mesmo teleológica, da história nacional: os três principais líderes políticos, hierarquizados, foram necessários para a gradativa nacionalização dos meios de produção, a extração de minérios, com o objetivo de emancipar o “homem”.

No terceiro episódio, a primeira referência ao presidente é a inscrição de seu nome numa pedra, entre as mensagens anônimas em Isla Negra. No objeto, em branco, está escrito: “ALLENDE / VIVE”, ao lado de “JJCC” e do desenho da foice e o martelo. Mais adiante, analisaremos a relação da série de documentários com o PCCh. A menção é breve. Retornará com vigor ao final da entrevista ao grupo FPMR, quando o cineasta pergunta aos dois “rodriguistas” a importância do líder. Um deles afirma: “[...] *es un símbolo que nosotros también recorreremos, el Allende que está con el fusil en la mano, que se enfrenta a quien [desrespecta] la Constitución, a quien avasalla el pueblo*”. O entrevistado constrói a imagem de um Salvador Allende guerrilheiro, empunhando um fuzil para defender o regime democraticamente eleito. Tal imagem foi veiculada internacionalmente na fotografia do presidente no La Moneda, fotografia considerada por muitas pessoas como a última de Allende em vida, mas não existe um consenso sobre a questão.

A imagem construída pelo entrevistado traz um Salvador Allende pronto para o combate, condizente com os comentários em *over* de Miguel Littín no primeiro episódio, no qual afirmou que o presidente “*enfrentó solitario su destino*”. 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 Patriotico Manuel Rodríguez*”. Como resposta afirmativa à frase, seguem imagens de confronto entre jovens e militares pelas ruas e *poblaciones* de Santiago, enquanto que no plano do som escutamos sirenes, uma

melodia extradiegética tocada com instrumento de cordas, e os comentários em *over* do cineasta, quem afirma que “*Allende es la historia*”. A recordação da “voz metálica” no mesmo comentário refere-se ao último discurso do líder. A narração também afirma que os jovens eram crianças na época da UP e que, em 1985, estavam na luta contra o regime. Seguem novas confirmações visuais: entrevistados nos episódios anteriores relatam a importância de Salvador Allende no passado e no presente. Trata-se da estetização de um dos pressupostos políticos da série: a “unidade” na oposição. Os pontos de divergência foram demarcados apenas no conjunto de entrevistas no começo do primeiro episódio; as últimas sequências no terceiro fazem-nos crer que se predomina a convergência entre correntes de oposição.

Os últimos planos do terceiro capítulo mostram o Palacio de La Moneda reformado, sob a música de Isabel Parra *La llama encendida*, canção que inicia e encerra o episódio. A instituição é rememorada como o lugar de sacrifício de Salvador Allende, e é a memória do líder que, na lógica discursiva do audiovisual, seria a “chama acesa” que faz com que os chilenos lutassem pelo fim do regime militar. 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 razón*”, ou seja, recuperar a democracia. Dentro do movimento de interiorização no documentário, a luta passa pelo fim do exílio, pelo FPMR, pelos estudantes, *pobladores*, até chegar ao Palacio, que ocupa lugar destacado. Da Cordilheira dos Andes, na introdução, até o La Moneda, ambos monumentalizados na tela e sob a mesma canção como fundo musical-discursiva (*La llama encendida*), o terceiro episódio apresenta-se como o porta-voz das lutas políticas fora e dentro do Chile. Esta “chama acesa” pode ser entendida como a chama emanada do “exemplo” de Salvador Allende na luta pela democracia.

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. Nas primeiras sequências, enfatiza-se as comemorações em torno de sua eleição e algumas medidas, 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 derradeiro capítulo, ressaltamos três características gerais, relacionadas com a construção da imagem do presidente e dentro de certa cronologia dos eventos desde 1970. A primeira é que as referências, principalmente as imagens de arquivo, estão relacionadas a momentos em que Salvador Allende está próximo ao público, seja cumprimentando, seja discursando e sendo

ovacionado. Na lógica da “unidade” nas esquerdas em 1985, valendo-se “todas as formas de luta” como pregava o FPMP em sua entrevista, a narração elege um discurso político que faz menção a esse ponto:

Le hemos advertido a los imperialistas que no nos van a obligar, que no nos van a impedir, que construyamos por nuestra propia voluntad nuestro propio destino y a usar ante la conciencia del mundo [...] que nosotros que no queremos la violencia a la contrarrevolución, y ¡a la violencia reaccionaria utilizando primero la ley después utilizaremos la violencia revolucionaria!

Assim sendo, o presidente não excluía, segundo a lógica da retórica fílmica, o uso da violência como meio de defesa, legitimando a via não pacífica, “confirmado” com seu exemplo no Palacio “com o fuzil na mão”. Outra estratégia para reforçar esta leitura é a exposição da fotografia de Salvador Allende com Fidel Castro, fusionada com o plano da entrevista do líder cubano, encerrando seus elogios ao chileno.

A segunda característica geral na 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 o tempo todo. A longa sequência com os entrevistados ressalta gestos, frases e decisões pessoais do presidente. As massas que ovacionavam o líder saem de cena, como se estivessem “protegidas”, “guardadas” da escalada dos militares rumo ao golpe. Esta leitura é reforçada com o depoimento de Joan Garcés, quando afirma que Allende teria se colocado como “*la primera víctima*” da ditadura, que “*de ninguna forma iba buscar salvarse*” e não trairia “*la relación de confianza con sus seguidores*”. Momento de condensação histórica, a narrativa fílmica confirma a cada momento o “heroísmo” de Allende. A voz *over* afirma mais adiante que, como não se entregaria aos militares, ao “*presidente asesinado [...] tenían que ametrallarlo*”, afirmando a tese do assassinato em contraposição à do suicídio. Estas duas primeiras características estão relacionadas com as fases de “festa”, “drama” e “derrota” apontados por Tomàs Moulián nas leituras sobre a UP, conforme analisamos anteriormente.

Finalmente, como terceira característica do episódio está o conjunto de memórias sobre o homenageado, que o confirmam como um “exemplo”, um “herói” nacional capaz de mobilizar as ações contra a ditadura pinochetista. Alguns depoimentos das mulheres de La Victoria sobre Allende ocupam o primeiro plano, enquanto escutamos também Isabel Parra interpretando a canção *La llama encendida*. A última entrevistada, com blusa vermelha, termina o depoimento com um sorriso, congelado na tela. Alguns murais e um pequeno monumento se alternam com os depoimentos; nos muros, vemos

“ALLENDE / PRESENTE / EN / CADA / COMBATENTE”, e “CONTRA LA MISERIA / Y LA REPRESIÓN / LA LEGUA EN / ACCIÓN”. Chama a atenção o mural “CRISTO RENACE EN / MEDIO DEL PUEBLO”, com desenhos de índios e pessoas pobres próximos a uma humilde habitação, e um par de punhos ao final quebrando algemas. Passa-se a impressão de exista uma relação entre Jesus Cristo e Salvador Allende, colocando a este último como um santo protetor dos pobres, “ressuscitado” para libertá-los da miséria e exploração. Apesar do discurso anti-católico na filmografia de Miguel Littín, as referências religiosas ainda que rarefeitas se fazem presente⁸⁰.

Assim sendo, as “massas” apoiaram Salvador Allende enquanto vivo, foram “resguardadas” nos momentos de crise e “precisam” recuperá-lo para voltar à democracia. A relação entre líder e massa, uma das problemáticas centrais na filmografia de Miguel Littín, constitui uma linha de permanência em sua obra.

No entanto, o depoimento de Gabriel García Márquez no quarto capítulo coloca em xeque o valor que a democracia assume para a narrativa fílmica de *Acta general de Chile*, gerando tensões na leitura fílmica. Vale lembrar que a democracia “formal e burguesa” foi um dos aspectos mais criticados na filmografia de Miguel Littín, bastando lembrar o sentido negativo da greve como “arma legal” do trabalhador em *Actas de Marusia*, o aparato democrático dominado pelo presidente em *El recurso del método* ou as negociações de Montiel com o *alcalde* em *La viuda de Montiel*.

É recorrente ao longo da série de 1986 as retóricas que reivindicam o fim da ditadura militar, no entanto pouco sobre os projetos políticos para o futuro. A democracia é qualificada na série através do relato de uma mulher em La Victoria no primeiro episódio. Segundo ela, a exigência era por uma “*democracia plena*”, não apenas “*el derecho a la salud y la vivienda [...] nosotros eligiendo quien nos gobierne, nosotros andando libres en la calle, sin temor*”. Miguel Littín revê sua avaliação sobre a história nacional ao afirmar que em 1973 os militares “*usurparon el poder en Chile*” e “*acabaron con 150 años de vida democrática*”, discurso em voz over ao final do segundo episódio. No terceiro, o FPMR ressalta que um dos objetivos do grupo é “*recuperar la democracia*”, dentro de um projeto de luta unitária “*empleando todas las formas de lucha, incluyendo*

⁸⁰ 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 / EN / MEDIO / DEL / PUEBLO*”. Essas referências breves apontam para a concessão de alguns espaços às representações religiosas, ainda que Miguel Littín se coloque contra as “*más influencias*” 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.

la armada” e formar, futuramente, forças armadas “*progresistas, democráticas, de acuerdo con la realidad nacional*”. Finalizando o episódio, a narração fala em “*recuperar la razón*” como metáfora da recuperação da democracia. Vemos, até aqui, as poucas análises sobre a importância da democracia apontam para uma posituação do sistema político.

Na abertura do quarto episódio, por sua vez, o depoimento de García Márquez sobre Salvador Allende subverte o sentido positivo 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 foi para as ruas desde maio de 1983. A montagem não subverte suas afirmações: a cada referência dita, a imagem ilustra com 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. Vimos anteriormente que os militares eram representados em desfiles militares, enquanto representação sonora. Assim sendo, a democracia elogiada é colocada em questão, pois o discurso desqualificador do sistema político na época de Allende não é deslegitimado, com a montagem trabalhando a favor do discurso⁸¹.

Além disso, nos anos 1970 Miguel Littín criticou a UP por ser a “*ilusão do reformismo*”. Tal impressão parece desvencilhada na série de 1986, de acordo com o comentário em over: “*El triunfo electoral de Salvador Allende en el 04 de sep. de 1970 abrió la posibilidad cierta de realizar en Chile una revolución distinta a todas las conocidas. Nació así la vía chilena al socialismo*”. No entanto, a narrativa atropela a cronologia dos eventos da UP para concentrar esforços no momento do golpe de Estado

⁸¹ Não era a primeira vez que o colombiano havia feito declarações “polêmicas” sobre os chilenos: em 1978, 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*” (BALLADARES, 1979, p. 17). O debate não seguiu adiante na revista.

e nos crimes dos militares chilenos. Não explora temas controversos nos anos 1970-1973, como as constituições de gabinetes cívico-militares, o “poder popular”, do qual há apenas um discurso referindo-se ao tema, e a ausência de uma política militar, assunto referenciado brevemente pelo FPMR, 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 renúncia da Chile Films devido às querelas com setores da UP.

Chama a atenção também a ausência do documentário de 1971 entre os excertos cinematográficos da série. A obra registrou a entrevista de Salvador Allende a Régis Débray, ocorrida em janeiro de 1971. Tal lacuna deve-se às tensões causadas entre o presidente e o cineasta à época das filmagens. Assim sendo, em nome da “unidade na luta” em 1986, temas incômodos do passado foram deixados de lado e os esforços voltaram-se à monumentalização do líder.

Essa “unidade” viabilizou a concretização do projeto fílmico do diretor, pois as filmagens clandestinas ocorreram graças à aproximação com os comunistas no exílio, conforme apontado na análise de *Alsino y el cóndor*. Uma hipótese a ser ratificada com o acesso a mais fontes históricas e que aqui só posso sugerir, Miguel Littín contou com a estrutura clandestina do PCCh no Chile devido à proximidade do cineasta com setores do partido à frente da revista *Araucaria*, o que facilitou ao cineasta conseguir a entrevista com os membros do FPMR. Os contatos no exterior com os comunistas treinados militarmente em Cuba e que auxiliaram na Revolução Sandinista confirmaram a convicção de Miguel Littín na luta armada. Além disso, os comunistas tinham uma sofisticada estrutura clandestina no Chile desde o final dos anos 1970; tal organização e vínculos com o exterior possibilitaram a criação do FPMR em 1983. Assim sendo, *Acta general de Chile* abre espaço para que o PCCh manifeste sua participação na história nacional (passado) e na luta contra os militares (presente).

Desde o primeiro episódio da série, os comunistas marcam presença na tela. 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, também do movimento social e do partido, busca o paradeiro do 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 familiarizado com a história dos comunistas chilenos.

No segundo episódio, Andrés Sabella, histórico militante comunista e autor do livro *Norte Grande*, 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 recordou 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 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 filmica acerca de seu legado. Em 1971, a Chile Films tentou levar adiante um projeto fílmico biográfico acerca do líder, que seria dirigida 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 à ideia da “excepcionalidade chilena”, discurso defendido pelas esquerdas gradualistas durante o governo da UP, 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 e Pablo Neruda. Nas inscrições anônimas em torno de Isla Negra, vemos referências à JJCC. 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, que passou por forte perseguição no final dos anos 1940. A entrevista ao FPMR expõe o lado mais aguerrido 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 e rejeitada pelas esquerdas rupturistas, das quais Miguel Littín era um dos adeptos. Nos funerais de Pablo Neruda, uma mulher puxa o coro das JJCC, mas o episódio não mostra o público cantando *La Internacional* durante o trajeto, conforme documentado em *Septembre chilien* (Bruno Muel, Théo Robichet, Valérie Mayoux, França, 1974).

Os outros partidos de oposição à ditadura têm espaço na série. No primeiro episódio, Patricio Hales do MDP, agremiação das esquerdas chilenas que existiu entre 1983 e 1987, fez suas denúncias. Nas sequências finais do último capítulo vemos bandeiras do MAPU e do MIR. Dessa forma, veicula-se a ideia da unidade ressaltada em diversos momentos. No primeiro episódio, vemos a notícia durante a exposição do caso dos degolados: “COBARDÍA Y / FALTA DE / UNIDAD / PERMITEN / LOS / CRIMENES”; no último episódio, aparecem os cartazes “ACUERDO POPULAR: / DERROCAR LA DICTADURA” e “UNIDAD Y COMBATE / CONTRA EL GOLPISMO / LA PATRIA”. Visualmente, os apelos de unidade são reiterados, porém esta união tem seus percalços e encobriram algumas tensões herdadas do período da UP, conforme analisamos acima.

Além do apoio dos comunistas chilenos e seu “dispositivo clandestino”, 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 anos da ditadura ocorreram com permissão dos militares, pois os documentaristas passavam-se por repórteres da RFA. Na maioria dos documentários, o apoio aos comunistas chilenos é evidente, sendo um canal de divulgação do pensamento e das estratégias do partido no cinema. 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, entrevistado em seu exílio no México; o médico também dá seu testemunho no quarto episódio de *Acta general de Chile*. 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 eficiente rede de contatos no Chile que, ao lado do aparato clandestino do PCCh, deram suporte ao projeto de Miguel Littín, a nosso ver.

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 23h30.

Nesse mesmo ano, o seriado chegou a ser exibido no III FESTRIO em sua versão completa, com os quatro episódios. Além do mencionado evento, passou pelos Festivais de Veneza, onde a série teve uma grande acolhida, Toronto, Huelva e Havana. A revista *Araucaria de Chile* fez uma festa em homenagem ao cineasta por ocasião do lançamento da obra, no momento em que se comemorava também o nono ano de existência da revista.

O documentário passou quase despercebido pela crítica cinematográfica. Segundo testemunhos de época, o documentário só chamou a atenção da opinião pública após o atentado contra Pinochet em 7 de setembro de 1986, organizado pelo FPMR. 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 para o sucesso de vendas do livro do colombiano.

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.

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 retornou à tradicional peregrinação em festivais e eventos internacionais e planejou novas realizações confiando em seus contatos no exterior. No entanto, o cineasta deparou-se com problemas em Cuba e na Espanha, vendo-se obrigado a readequar os planos.

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* entre julho e agosto de 1986 (JILIBERTO, 1986; CASANUEVAO, 1986; DONAIRE CELIS, 1986; HERNÁNDEZ, 1986). 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 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, principal 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 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*” (DE LA CUADRA, 1986). Ainda como exemplo de receptividade positiva da série, Miguel Littín foi homenageado em um evento organizado pela revista Araucaria de Chile (ORELLANA, 1986)⁸². 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, o editor Carlos Orellana proferiu um discurso, publicado no periódico, em que 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*”.

Além disso, Orellana destacou o excerto do discurso de Salvador Allende, proveniente de 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. Quando a homenagem a Miguel Littín ocorreu na Espanha, o grupo chileno já havia fracassado no intento de assassinar Augusto Pinochet numa emboscada, a pior das “*grandes decepciones*” do ano, segundo Orellana. No entanto, sabe-se que o intelectual era crítico em relação à via armada. O destaque ao discurso de Salvador Allende sobre a “*violencia revolucionaria*” foi a forma encontrada para não expor as divergências com o diretor da revista, Volodia Teitelboim, defensor da opção armada. No entanto, com o fracasso da emboscada a Augusto Pinochet, expôs sua relutância em relação à via armada.

No discurso de agradecimento, 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*”. 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,

⁸² As próximas citações de Carlos Orellana e Miguel Littín são referentes a esta publicação.

Fernando Quejido (TVE) e Carmen Frías (montadora), que ajudaram a realizar a série de documentários, além de citar Federico García Lorca, Miguel Hernández, Rafael Alberti e Antonio Machado como referências culturais e a solidariedade espanhola.

Ao finalizar o discurso, o cineasta 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 [...]*”. Uma vez mais, exortou a “unidade” da resistência, evitando abrir um debate sobre as divergências no seio do movimento.

As reticências entre as esquerdas chilenas aumentaram após o mencionado 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 de José Carrasco Tapía, o editor de *Análisis*, revista que havia publicado uma 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. No entanto, a emboscada ao ditador aumentou o interesse internacional em relação à série de documentários.

Carlos Orellana (2011, p. 68) acompanhou a trajetória de Miguel Littín no exílio. De acordo com o autor, 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*”.

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. 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 abaixo 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 indevido de los dineros de la productora, aprovechados al parecer más allá de lo aconsejable en la producción propia (ibidem).

O excerto evidencia o embate entre dois chilenos de confiança do governo 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. As acusações contra Miguel Littín e o esfriamento das relações com Gabriel García Márquez enfraqueceram politicamente o cineasta na ilha, que procurou reforçar os vínculos com a Espanha para dar continuidade a seus projetos fílmicos.

Em *Araucaria de Chile*, a homenagem a Miguel Littín será a última oportunidade do cineasta expor seus pensamentos na publicação, até o encerramento da mesma em 1989⁸³. As razões para a ausência não são claras. A nosso ver, as acusações na ING tiveram peso, uma vez que Jacqueline Mouesca escreveu textos sobre cinema para o periódico enquanto trabalhou na empresa cubana, contratada por Max Marambio. 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. 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.

O primeiro texto de Miguel Littín (1988c) a que nos referimos foi um seminário proferido durante o IX FINCL de La Habana em 1987⁸⁴. O evento comemorava os 20 anos do Festival de Viña del Mar, de 1967. Segundo matéria publicada em *El País* na Espanha, Chile contou com a maior delegação no festival com cerca de 40 chilenos entre exilados como Miguel Littín e Patricio Guzmán, e os do “interior” do país, Pablo Perelman e Juan Carlos Bustamante entre eles. 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.

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

⁸³ Em algumas edições há breves menções a Miguel Littín. Na edição n. 37, de 1987, por exemplo, encontramos breves comentários sobre a exibição da série *Acta general de Chile* em Havana e Leipzig, onde Miguel Littín participou de um debate. Porém, o diretor não obteve maior destaque como em edições anteriores, ainda que sempre figure na lista de colaboradores da revista.

⁸⁴ As citações seguintes referem-se a este texto.

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 contribuíra 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*”. 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.

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*”. 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*” Ernesto “Che” Guevara como “*presidente honorario*” em “*gran asamblea*” no Festival de Viña del Mar em 1969, 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.

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 importantes sem atribuir as respectivas autorias. Como o cubano Santiago Álvarez foi diretor de um curta metragem de 1966 com o mesmo título, provavelmente Littín excluiu os nomes para provocar a ambiguidade. Lembramos que Fernando Solanas e o chileno entraram em discussão no evento de Montreal em junho de 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, 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 (VILLAÇA, 2010, p. 332-334).

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

(1988a) publica o texto *El cine latinoamericano y su público*, 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”. 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”. A crítica de cinema, ainda de acordo com o texto, legitimava a “dominação estrangeira” exercida sobre o cinema latino-americano.

De acordo com o artigo, 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 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”.

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 eram “exemplares”: legislação pertinente à área, outorga de créditos, trabalho conjunto com a televisão, cotas de exibição nas salas de cinema. 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 coproduções com as “[...] cinematografías más democráticas y progresistas de los países desarrollados” e do “terceiro mundo”. 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”; 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, projeto que se sustentou com recursos de países estrangeiros.

Miguel Littín levou adiante esse projeto buscando apoio da TVE. O ciclo de coproduções com Cuba, que gerou *La tierra prometida*, *El recurso del método*, *La viuda de Montiel*, *Alsino y el cóndor* e *Acta general de Chile*, isto é, quase a totalidade da produção no exílio, encerrou-se para o chileno.

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, a exposição *Chile vive*, relatada por Carlos Orellana (2011, p. 92-93):

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.

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*” (FERNÉNDEZ-SANTOS, 1987).

A TVE apoiou a 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. 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 longa-metragens da ING que adaptaram escritos de Gabriel García Márquez, “série” chamada de *Amores difíciles* (1988). A TVE também coproduziu 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, Nicarágua, Espanha, 1988).

Com dificuldades em encontrar financiamento em Cuba, devido à crise econômica no país e pelo esfriamento das relações com os cubanos, Miguel Littín recorreu a

coproduções com a Europa e encontrou novo respaldo na Espanha. Em julho de 1987, uma delegação espanhola da TVE foi ao México para assinar 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 coprodução entre Espanha, Itália, Inglaterra, Nicarágua e México, e o roteiro ficaria a cargo de Littín e do mexicano Tomás Pérez Turrent, que haviam trabalhado juntos em *Alsino y el cóndor*. O segundo projeto, posteriormente abortado, seria a adaptação cinematográfica de *Cerimonia del Alba*, do escritor asteca Carlos Fuentes, responsável pelo roteiro ao lado de Pérez Turrent. O projeto de *Sandino* já estava aprovado na Espanha desde janeiro de 1987.

As filmagens previstas para fevereiro de 1988 não ocorreram devido a contratempos na escolha dos atores. Em meados de 1987, Miguel Littín buscava o ator estadunidense Dustin Hoffman para interpretar o papel de Sandino, com a evidente finalidade de afirmar-se no cinema comercial internacional. No entanto, a participação do estadunidense não se viabilizou. As negociações para escolher o nome do ator principal foram até fevereiro de 1989, quando foi anunciado o ator português Joaquim de Almeida, porém fez mistério para revelar o escolhido. Além de Dustin 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. A imprensa mexicana acompanhou as negociações com grande interesse, tendo em vista a possibilidade da produção ganhar prêmios internacionais.

Comares 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 filmico 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.

Entre setembro de 1987 e fevereiro de 1989, o projeto não avançou. 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. O diretor chileno interrompeu os trabalhos na Espanha e fez uma viagem ao país com a família.

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*” (MIGUEL LITTÍN..., 1988c; DIRECTOR..., 1988). Em sua passagem pelo Chile, entre 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. 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.

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. 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.

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 FSLN se alinhar com o neoliberalismo. 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 (MARTÍNEZ RENTERÍA, 1987).

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” (GRAVES..., 1989)⁸⁵.

A mesma 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 difundia do projeto de Miguel Littín era de uma “herança maldita” de Pilar Miró, assim como a realização de El recurso del método foi visto pelo governo mexicano de López Portillo.

O chileno, por sua vez, defendeu-se das acusações em 1989 respondendo que a TVE pode garantir que a boa fé do investimento e que não limitou a equipe espanhola das filmagens. Apesar de admitir que houve “*pequeños problemas*”, qualificou as acusações de “fantasiosas” e “*especulaciones ridículas*” pois os gastos foram “suficientemente justificados” e, finalizando, nega a proximidade com as autoridades políticas: “*Yo nunca he pronunciado esas palabras, ni siquiera algo parecido. Es absurdo que haya citado el nombre del vicepresidente o de otro tipo de autoridad*” (LITTÍN REFUTA..., 1989). 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.

No entanto, era evidente que se criou um mal estar entre Miguel Littín e os espanhóis. Duas atrizes da Espanha que participaram no filme, Ángela Molina e Victoria Abril, ausentaram-se na conferência de imprensa convocada em Madri por Littín para dar detalhes sobre o processo de filmagem. O objetivo era dar uma resposta mais enérgica às acusações dos jornais espanhóis contra o diretor. Molina alegou estar “*indispuesta*”, e a segunda enviou um representante em seu lugar. O jornal *El País* publicou uma matéria

⁸⁵ 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.

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 (FERNÁNDES RUBIO, 1989).

Apesar da onda de denúncias e desmentidos, 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, nos EUA, Yucatán e Veracruz, no 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 da série, a produção também ficou a cargo de Miguel Littín Producciones 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.

Sandino: a busca da inspiração revolucionária e o “perigo” das negociações políticas⁸⁶

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.

⁸⁶ A partir das reflexões do subcapítulo foi publicado um artigo analisando o filme (SILVA, 2017).

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.

A circulação de Tom Holte por diferentes espaços será o mote para que o público seja apresentado à trama que envolve a causa sandinista. Por ser cidadão norte-americano, o jornalista transita entre a alta oficialidade nicaraguense, a diplomacia dos EUA e os espaços reservados aos guerrilheiros de Sandino na montanha. Uma vez dentro da embaixada, onde ocorre uma cerimônia, o personagem conhece Rosanna, quem apresenta as autoridades ao repórter. Ela faz parte da rede de contatos sandinistas infiltrada na alta oficialidade e, posteriormente, diz que o levará a um lugar onde “*nunca pisó un yankee*”. A relação do casal representa o duplo apoio, público e clandestino, que Sandino adquire em sua luta, sendo Rosanna a ponte entre o jornalista e o líder político.

Encontro sinalizado pela narrativa na breve imagem da sócia do nicaraguense ao lado de um fotógrafo com a placa “*EL RETRATO DEL RECUERDO COM SANDINO*”, o diálogo entre Tom Holte e Sandino evidencia seus lugares dentro da narrativa fílmica. O norte-americano é conduzido por um longo caminho sem explicações, e em certa passagem, tem os olhos vedados, pretexto para exposição do acampamento clandestino e do aparato bélico dos combatentes para o espectador. A forma em que o estrangeiro é levado a Sandino remete às narrativas sobre a experiência de Miguel Littín ao ser conduzido para a entrevista ao grupo FPMR em 1985, quando foi obrigado a circular dentro de um veículo com os olhos fechados. Voltando a Sandino, o encontro entre os dois personagens marca a reciprocidade: ao invés do plano e contra-plano que os separavam nas primeiras imagens da cena, o abraço sela o pacto de confiança e os dois passam a ser mostrados dentro dos mesmos enquadramentos.

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".

Os pontos de vista e lugares da voz no filme têm momentos de complexidade que fazem com que os sandinistas se mesquem à narrativa, ocupando um lugar que inicialmente era de Tom Holte. Quando os *marines* norte-americanos destroem um povoado que se recusou a denunciar Sandino, a câmera chega a uma casa em chamas atravessando o matagal como se fosse um soldado sandinista. No avanço para San Rafael del Norte, somos esclarecidos da situação pela voz *off* de Sandino, enquanto vemos cenas de conflito armado entre os sandinistas e soldados nicaraguenses. A mesma voz reaparece pontualmente comentando alguns dos eventos exibidos na película. Dessa forma, sandinistas, simpatizantes e o próprio ponto de vista da película formam uma "frente comum" para denunciar a longa presença militar dos EUA na América Latina.

Tom Holte reaparece em cena após a retirada dos *marines* da Nicarágua, pouco antes da assinatura do acordo de paz. Introduce o espectador ao novo contexto nacional com breve relato em *off*. Em seguida, acompanhamos a trajetória do jornalista na busca de entrevistas com Somoza e Sandino. No caminho, presencia a repressão militar aos pobres. O jornalista mostra-se indignado e, ao encontrar Sandino, questiona-o em relação à situação social do país. O movimento de Holte, de uma profissional que se "atém aos fatos" para alguém que busca intervir na realidade, mostra em alguma medida o próprio movimento do filme: após exibir as conquistas e as "falhas" da condução da batalha contra os EUA, chega-se ao momento de intimar Sandino a tomar alguma atitude mais ativa.

Somoza arma sua última armadilha contra Sandino e prende o jornalista no recital a Ruben Darío, para que o estadunidense não ajude o líder político. Tom Holte fecha a narrativa fílmica reaparecendo em tela da mesma maneira que surgiu na abertura do filme: sentado em um hotel e datilografando. Ambas as cenas, na abertura e no

final, inserem-se no mesmo fluxo espaço-temporal posterior à morte de protagonista, construindo uma memória sobre o herói. Ao final da película, o jornalista descreve a situação dos sandinistas após o assassinato do líder e dá espaço para as últimas palavras de Sandino no filme. Vale lembrar que a estratégia audiovisual de veicular relato escrito e forma narrativa também havia sido explorada em *Actas de Marusia*, por meio do diário de Gregorio, e *Alsino y el cóndor*, através do caderno de desenho do jovem Alsino, salvo por um sandinista.

O Sandino apresentado ao espectador é um protagonista que apresenta grandes virtudes, 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, o nicaraguense era liberal, constitucionalista e defensor da soberania nacional. Veremos adiante como o filme deixa evidente que o caráter “legalista” de Sandino será uma das causas de sua derrota.

A película tenta seguir a iconografia clássica da representação do herói, contribuindo para sua reiteração: o chapéu, a jaqueta, a corda da bolsa atravessada no peito, o lenço vermelho e preto no pescoço, cores da bandeira sandinista nas décadas de 1920-1930 e do grupo FSLN nos anos 60 e 70, e demais adereços são as principais construções visuais de Sandino em imagens que circularam pelos meios de comunicação.

As cenas cômicas, românticas e melodramáticas do filme que encenam a intimidade do líder foram estratégias narrativas da película que tentaram atrair público. Os cineastas latino-americanos nos anos 1980 estiveram preocupados com o desgaste do cinema engajado por parte do público, que passou a questionar as fórmulas de mobilização política reiteradas 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. Miguel Littín acompanha este movimento com a concretização de *Sandino*.

A representação dos personagens é marcada pelo maniqueísmo. Os sandinistas são mostrados como valentes soldados, apesar dos exageros na agressividade com os inimigos, conforme cena em que Sandino repreende-os pelo desrespeito aos rivais 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 se refere 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 militares nicaraguenses são apresentados como os vilões da história. Anastasio Somoza surge em tela dançando com a mulher do diplomata dos EUA, o que mostra as boas relações do “vilão” 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 o 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. 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 fuego; eso es Nicaragua, salvador*”. No contraplano, o menino está atrás da janela, ao lado de um jarro de água feito de cerâmica, com uma pequena chama atrás. 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 da dominação militar norte-americana.

Na cena, o “*viejo alfarero*”, interpretado pelo cubano Reinaldo Miravalles, uma das poucas concessões da ilha ao filme, faz o discurso que sintetiza natureza e política, 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 e estão presentes nas cenas de batalha entre sandinistas e soldados; tais componentes da natureza referem-se, respectivamente, às trilhas de barro 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*” faz, portanto, alusão à guerra que estava por vir, algo que seria do agrado do homem, que sorri enquanto pronuncia a palavra. 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 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 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 romana. 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, como se referia Gabriela Mistral aos seguidores do nicaraguense, seu “pequeno exército de loucos”: 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 grupo. Sandino utiliza sua condição socioeconômica para conquistar adeptos e formar o coletivo 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, camponesa e guerrilheira, e Blanca Arauz, a telégrafa com traços europeus. A primeira sela a adesão de Sandino à causa anti-imperialista, quando estão 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.

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 contra eles e preferiu tentar uma proposta de armistício, 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 em que o líder reata o amor com Teresa, pois Blanca encontrava-se presa pelos militares nicaraguenses. Nesta conjuntura, Sandino vence uma batalha, consolidando-se como o maior 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, questiona-se o protagonista se ele 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 sobre a convivência dos civis 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 aparece em uma foto tirada ao lado do pai e do irmão Sócrates, em ambiente familiar e aristocrático, 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.

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 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. Tais leituras podem ser compreendidas 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 velho alfarero diz: “*Ay, mi pobre Nicaragua, traicionada por los conservadores, invadida por los yankees, desangrándose en su propia prisión*”. A visão do comentarista denuncia o “descompromisso nacional” das elites, representadas pelos Partidos Conservador e Liberal, o “imperialismo” norte-americano no país e as crises que assolam periodicamente a Nicarágua, reafirmando o comentário nos letreiros iniciais, analisado acima.

Os conflitos entre liberais e conservadores na narrativa evidenciam a fraqueza política da Nicarágua. Na infância de Sandino, vemos o embate entre a procissão católica acompanhada de militares, representando adeptos do Partido Conservador, e outra marcha com alguns cartazes apoiando o governo liberal de José Santos Zelaya. Em outro momento, Sandino acaba se envolvendo no bar de Teresa em confusão gerada a partir da discussão entre dois homens que defendiam lados opostos da política nacional. A cena é marcada por um humor do tipo “pastelão” (*slapstick*), animada pela versão em acordeom de “*La adelita*”, corrido popular da época da Revolução Mexicana, e aparecem diversas trapalhadas entre os participantes, incluindo Sandino e Teresa Villatoro, que acabaram de se conhecer. Cenas depois, o líder afirma que sentiu-se afetado pela morte do liberal Benjamín Zelerón em 1912 e a intervenção militar dos EUA, quando decide sair de casa e montar seu exército. Liberais e conservadores mostram-se limitados no que se refere à “libertação nacional”, pois o primeiro é progressista, porém não chega a ser revolucionário, enquanto o segundo apoia as ocupações estrangeiras. A democracia, representada pelo jogo entre os dois partidos, não tem valor reconhecido pelo filme, que privilegia as ações estratégicas e militares de Sandino, expostas na chave do heroísmo e da coragem.

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. Juan Carlos Umazor 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 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.

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. 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.

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 Somosa. 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” (VEGA, 1989).

Um dos cartazes de divulgação da película reitera a valorização das forças guerrilheiras, perceptível na película. Na metade superior, vê-se 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. O segundo cartaz mostra, na faixa superior,

os “dois amores” de Sandino, divisão que atrai, por um lado, o apoio progressista do jornalista e, por outro, ao mundo da traição representado por Somoza.

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, 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 *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 Democracia Cristiana submeteu o Partido Socialista “renovado” à sua esfera ideológica de ação política, centrada nos acordos e no reconhecimento da autoridade constitucional herdada da Constituição de 1980. 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 1930 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 valorizavam a democracia como meio de alcançar a revolução. O “erro” de Soto, evidentemente, seria acreditar na “democracia burguesa” e no suposto “constitucionalismo” 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*”, isto é, a democracia formal segundo o depoimento de Gabriel García Márquez, apoiado pela narração, e traído pelos militares. Em *Sandino*, novamente, assistimos ao “erro” de um líder ao negociar a paz com um militar “astuto e traiçoeiro” como 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, como resultado da *glasnot* e da

perestroika; em Cuba, com os expurgos políticos e a difícil recuperação da economia; e na própria Nicarágua, devido ao desgaste devido à guerra dos “*contras*”, financiados pelos EUA e contestações ao governo do FSLN em visível abertura ao mercado. 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*, 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*”. A desqualificação ao símbolo comunista na voz de um protagonista guerrilheiro evidencia o fim do espaço concedido pelo cineasta ao partido, tal como ocorreu com a série de documentários. 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.

A argumentação que sustentamos aqui diverge com o depoimento de Miguel Littín em 1989, quando afirmou numa entrevista que:

Yo era muy amigo de Salvador Allende. Nunca milit[é] en un partido político. Mis ideas políticas se insertan en lo que es la izquierda tradicional chilena, el viejo partido Comunista y el partido Socialista, pero siempre creí que el arte no puede conciliarse con encasillamientos de ninguna especie... (LITTÍN apud SUBERCASEAUX, 1989, p. 50).

O cineasta afirma vínculos políticos, não partidários, com as forças que apoiavam Salvador Allende no governo da UP, pois ele mesmo seria “*muy amigo*” do presidente. Já expusemos anteriormente as posições de Miguel Littín nos anos 70 e as frequentes acusações contra o “*ilusión del reformismo*”, como eram acusadas as esquerdas gradualistas por parte das rupturistas, com quem o diretor efetivamente compartilhava as ideias políticas. No entanto, há uma relação entre o “exemplo heroico” de Sandino no filme e de Salvador Allende em 1973. Na película, o líder é morto por respeitar a democracia formal, porém ninguém acredita na morte dele, inspirando os novos guerrilheiros a lutarem nas montanhas, conforme relato final na voz *off* de Holte: “*Nadie sabe dónde fue enterrado Sandino, pero Somoza sigue luchando contra él. [...] Parece que Sandino está en árbol, sí. Ha sido visto andando por la noche a la crista de una colina o*

quizá por un sendero en la montaña". Ressaltamos que o excerto reitera a relação entre natureza e política, ao referir-se à "árvore" e à "montanha". No Chile, Allende defende, armado, a sede da "democracia burguesa" do país, e seu legado é reivindicado na luta política por diferentes gerações, conforme exposto em *Acta general de Chile*. Ou seja, Sandino e Allende são dois "espectros que rondam a América Latina", parafraseando a abertura do *Manifesto Comunista* (1848) de Karl Marx e Friedrich Engels.

Carlos Fuentes (1991) escreveu sobre Sandino 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, "[...] *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 (1991), 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 "[...] *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.

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, deve-se levar em conta as más relações de Miguel Littín com a instituição espanhola. Nos cinemas, a película foi adquirida pela distribuidora Columbia Pictures, que boicotou sua exibição na Espanha. Dada a trajetória desastrosa na distribuição nas salas de cinema, a obra foi considerada um "filme maldito". No entanto, foi exibida no Chile em 1990, no III Festival Internacional de Cine de Viña Del Mar, onde Miguel Littín marcou presença.

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 1989 para comemorar as festas pátrias. Essas visitas reaproximam Littín aos artistas e intelectuais chilenos.

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, 22 que se encontravam no exílio e 17 do “mundo ibérico”. Dentre estes, participaram diretores da Argentina, Brasil, Colômbia, Cuba, Equador, Espanha, México, Uruguai e Venezuela. 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.

No evento, encontravam-se cineastas que iniciaram suas experiências com direção e montagem em diferentes épocas: final dos anos 1950, como Aldo Francia e Pedro Chaskel, por exemplo; meados dos anos 1960, com Patricio Guzmán, Miguel Littín e Raúl Ruiz; durante a UP, com a presença de Valeria Sarmiento, Sergio Castilla e Marilú Mallet; nos primeiros anos de exílio, algumas vezes concluindo projetos inacabados no Chile, como Pablo de la Barra e Sergio Castilla; e nos anos 1980, vide Emilio Pacull, Myriam Braniff e Lucía Salinas, além de outros que permaneceram no Chile, onde filmaram sob a ditadura, dos quais Silvio Caiozzi, Pablo Perelman e Ignacio Agüero são os mais conhecidos.

O festival 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 Cinoteca Nacional para resgatar as películas dirigidas por chilenos e chilenas 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 coprodução; 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 coproduziu 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.

De olho na projeção internacional do cinema dos chilenos, houve premiações e homenagens durante o festival. Houve o lançamento do livro de Aldo Francia e uma celebração em memória de seu labor nos anos 1960 e 1970. A Oficina Católica Internacional del Cine fez uma homenagem aos diretores chilenos Jorge Di Lauro e Nieves Yankovic e aos mortos durante a ditadura militar chilena, como Hernán Correa (falecido no Chile em 1986), Fernando Ballet (falecido no exílio francês em 1975), Hugo Araya (assassinado pelos militares em 1973), e o casal Jorge Müller e Carmen Bueno (desaparecidos desde 1974). Por fim, Pablo Perelman e Ignacio Agüero receberam, respectivamente, o Prêmio Especial do Jurado por *Imagen Latente* e o Prêmio de Melhor Documentário por *Cien niños esperando un tren* no Festival Latino de Nova York, e as premiações foram entregues por Oscar Ciccione, diretor do festival, durante o evento de Viña del Mar. Tais cerimônias contribuíram para o clima de “celebração” do cinema chileno, internacionalizado graças aos exilados e às premiações dos diretores que filmaram no Chile.

No primeiro dia de debates entre cineastas, técnicos e representantes de instituições, o crítico alemão Peter Schumann (VVAA, 1990, p. 19-20) iniciou as apresentações e proferiu um discurso duramente crítico ao NCL e elogioso a uma parte do cinema dos chilenos. 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*”. O crítico reafirmou a advertência feita por Fernando Birri já em 1981, 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 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*” (FUGUET, NARANJO, 1990). A resposta revela uma postura inversa à que o cineasta assumia entre 1969 e 1973, quando condenava o cinema “comercial”, 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*”. 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 películas [...] 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*”. 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 (VVAA, 1990, p. 20-25) 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 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 neocolonia⁸⁷.

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

⁸⁷ As próximas citações referem-se a esta mesma publicação.

como “*versión catastrófica, de papel*”, ou seja, uma visão “distante” da realidade social, e “*sentado desde una oficina europea*”, isto é, alguém que não vive os dramas sociais e políticos da América Latina e vê tudo à distância, de forma cômoda. Vale lembrar que essa acusação já havia sido levantada contra os detratores do filme *La tierra prometida* no Festival de Pesaro, em 1974, e em alguns momentos no exílio havia manifestado incômodo com as visões dos europeus sobre o subcontinente. 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. Tal estratégia discursiva apareceu em textos anteriores do cineasta chileno, configurando-se em uma permanência. 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 “singular”.

Na apresentação de Miguel Littín durante o III Festival Internacional de Viña del Mar, existem três temas gerais abordados: as memórias sobre as épocas 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.

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 uma “[...] *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*”. As referências à humanidade e à paisagem remetem à relação entre natureza

e política que marcou os discursos e a filmografia 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...*”. 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 autocrítica 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*”. 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, era 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*”. 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 e 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 em *Sandino*⁸⁸.

Assim sendo, o segundo tema geral do texto de 1990 é sobre a nova democracia chilena. Uma série de expressões contesta a forma como o país está organizado: “[...] *un*

⁸⁸ No mesmo texto de 1990, em Viña del Mar, 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 sep. de 1990, que más que nada recordaba un sep. del pasado?*”. Nas memórias do diretor, 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*” (LITTÍN apud SPOTORNO, 1999, p. 95). A tese do assassinato do presidente foi reafirmada anos depois na filmografia do cineasta, com *Dawson Isla 10* (Chile, Brasil, Venezuela, 2009) e *Allende en su laberinto* (Chile, Venezuela, 2014).

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*”. Segundo o autor, “*Hay quienes quieren confundir democracia moderna con libre empresa, libertad de empresa con desaparición de la gestión del Estado*”. As críticas, portanto, estão vinculadas à imposição do neoliberalismo no Chile pelas privatizações. 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*”.

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*”. 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, afirma: “*¡Imposible un cine chileno sin la intervención del Estado!*”. 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 extraíndo 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. 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.

As propostas para o cinema chileno em 1990 passavam por uma maior presença do Estado frente ao que propunha os defensores do 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*”.

Uma das advertências de Miguel Littín foi que “[...] *no podemos depender de las coproducciones con el extranjero*”, 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*” (LITTÍN, 1988a), que propunha uma “*frente común*” com as “[...] *cinematografías más democráticas y progresistas de los países desarrollados*” (p. 44). 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*”. Como, no texto, as representações sobre o Chile de outras épocas 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 sobre sua vivência no exterior seria a maneira encontrada em não expor momentos de conflito no “*reencuentro de Chile con su cine*”.

Anos depois, o chileno fará sua autocrítica sobre o período 1973-1990, 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 (LITTÍN apud SPOTORNO, 1999, p. 99).

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 interno do cineasta. As 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”, no 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 e as exiladas construíram essas visões “erradas”. Daí nasce o projeto do chileno de filmar *Los Naufragos* (Chile, França, Canadá, 1994), título que sinaliza o estado da subjetividade do diretor em tempos de reavaliação dos grandes paradigmas⁸⁹.

⁸⁹ Em 1989, Miguel Littín publicou 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, 1990). No início da década de 1990, filiou-se ao PS para candidatar-se a alcalde da comuna natal Palmilla. Uma vez eleito, permaneceu no cargo entre 1992 a 1994 e depois de 1996 a 2000.

Conclusão

Este livro analisou a obra cinematográfica dirigida por Miguel Littín durante o período em que esteve exilado, ou seja, entre 1973 e 1990. Para realizar tal análise, foram levados em consideração sua circulação internacional, sua inserção em determinados círculos culturais e de poder, os debates dos quais participou em eventos, entrevistas, textos autorais, imagens e, principalmente, os filmes. Estes últimos foram as fontes históricas privilegiadas para a investigação pois, pelas análises das representações fílmicas, chegou-se às suas concepções políticas em diálogo com determinadas correntes ideológicas.

Em sua trajetória internacional, o cineasta seguiu a linha de atuação que construiu no Chile até 1973 e estreitou laços com círculos de solidariedade, os quais 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 coprodução, com exceção de *Actas*, uma produção exclusivamente mexicana. Entre 1984 e 1990, o chileno viveu na Espanha, onde realizou *Acta general de Chile* tendo por base suas filmagens clandestinas no Chile em 1985, além de *Sandino*, filmado na Nicarágua no final dos anos 1980. Observa-se nessa filmografia o constante interesse em temas relativos à América Latina, bem como a participação de técnicos, roteiristas, atores e atrizes latino-americanos, ainda que contasse nas fileiras com “estrelas” como o italiano Gian Maria Volonté e a ritânica Geraldine Chaplin.

Apesar de se adaptar às circunstâncias políticas dos países considerados 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, os círculos de contatos no exterior foram se desgastando e se deteriorando ao longo dos anos. No México, a gestão presidencial de José López Portillo e a crise econômica mexicana em 1982 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 duradoura, 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* corroeram as relações entre as redes de contato no país e o diretor. Daí a necessidade do retorno definitivo ao Chile e a viabilização de formas de fazer cinema no país, para abrir novas frentes de trabalho.

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. 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, e a recepção da série de documentários *Acta general de Chile* por chilenos na Espanha permitiram 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, o que o fez dialogar com gêneros anteriormente considerados “alienantes”, como o melodrama e a comédia, conforme visto na película *Sandino*, de 1990.

No que se refere, especificamente, à filmografia Miguel Littín entre 1973 e 1990, a análise de *Actas de Marusia* e *Acta general de Chile*, voltadas exclusivamente para temáticas relacionadas ao Chile, ganharam destaque. Na primeira, a escolha de Miguel Littín por uma história de massacre de trabalhadores do salitre se justificou pela intenção de sugerir aproximações entre o passado e o presente que permitiram fazer alusões aos embates das esquerdas chilenas durante governo nacional de Salvador Allende (1970-1973) e ainda aos crimes contra os direitos humanos, perpetrados pelos ditadores; neste caso, fica explícita a intenção do filme de destruir dois mitos cultuados pelos chilenos: o das Forças Armadas constitucionalistas e o do Chile considerado como um país mais democrático da América Latina.

A análise de *Acta general de Chile* expôs como se construíram as formas de “resistência” contra a ditadura a partir do enaltecimento da memória de Salvador Allende. Os episódios da série sugeriram comparações entre a estagnação econômica chilena provocada pela ditadura, em contraste com as realizações do governo da UP, que tinham como meta combater a desigualdade social. Ao enfatizar a repressão militar intensa, a série de documentários procurou justificar a luta armada para derrubar o regime pinochetista.

No entanto, o discurso fílmico de *Acta general de Chile* 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 e que muitas pessoas no Chile dos anos 1980 queriam de volta. Em relação a este aspecto, demos ênfase à tensão entre democracia e revolução, implícita nas representações das películas que Littín dirigiu 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 usurpação 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 era fazer 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 coletivos como as “massas”, as “vanguardas” (juventude, estudantes e, principalmente, guerrilheiros), 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, algumas palavras buscam definir a obra fílmica de Miguel Littín no exílio, sem a intenção de fazer uma leitura encerrada desse conjunto; ao contrário, trata-se de um convite à reflexão. Dito isto, aponto três aspectos gerais observados 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 as expor 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 os momentos de comédia em *Sandino*.

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 tornou-se 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. Tal abertura Miguel Littín havia ensaiado no longa *La tierra prometida* (1973). No exílio, o que prevaleceu nas películas ficcionais foi a composição alegórica dos personagens e do enredo, de modo que representaram concepções políticas como revolução ou situações de confronto de correntes de pensamento e ação. A exceção foi *La viuda de Montiel*, que apresenta imagens alegóricas de modo mais recorrente do que as 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 dos delírios de Gregorio decorrentes da tortura.

Dentro com a escassa presença das formas alegóricas, 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; as panorâmicas da Cordilheira dos Andes e a sequência que homenageia Pablo Neruda, momento privilegiado de *Acta general de Chile*, 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 mineiros aniquilados pelos militares, pois 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, que logo são massacrados; também em *Acta general de Chile*, por meio do drama de Salvador Allende na narrativa do 11 de setembro de 1973 pois, 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, enquanto a última imagem do filme é a do Sandino “oligarca”. A exceção é *Alsino y el cóndor*, uma vez que as “vanguardas” tiveram liberdade e puderam levar a cabo uma revolução sem a necessidade de um líder conduzir o processo.

Finalmente, cabe lembrar que objetivo maior do livro foi mostrar a importância do cinema como objeto e fonte relevante para o estudo das relações entre política e cultura. A escolha da filmografia do cineasta Miguel Littín 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 e midiáticos.

Referências

- 10 naciones en la reapertura del Festival de Cine Latinoamericano. *El País*, Madrid, 24 mar. 1985.
- Actas de Marusia. *Granma*, La Habana, 06 may. 1976.
- Actas de Marusia fue prohibida en Ecuador. *Novedades*, Espectáculos, 11 jun. 1976.
- AGUIAR, Carolina Amaral de. *O cinema latino-americano de Chris Marker*. São Paulo: Alameda, 2015.
- AGUIAR, Carolina Amaral de. O cinema latino-americano e a solidariedade ao Chile. In: ABREU, Nuno Cesar et al. (Ed.). *Golpe de vista: cinema e ditadura militar na América do Sul*. São Paulo: Alameda, 2016, p. 289-309.
- AGUIAR, Carolina Amaral de. O golpe de Estado no Chile eo cinema documental no ICAIC. *Doc On-Line*, p. 182-200, setembro 2019.
- 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.
- ÁLVAREZ VALLEJOS, Rolando. *Matanza en La Coruña*. Texto mimeografado, 29 junio 2010, 48 p.
- AMADOR RODRÍGUEZ, Belén. La influencia de la ideología en el Patrimonio Artístico a través del Instituto Nicaragüense de Cine. QUILES, Fernando; MEJÍA, Karina (Ed.). *Centroamérica: Patrimonio Vivo*. Sevilla: Hacer-VOS, Patrimonio Cultural Iberoamericano, 2016.
- ANSELM, Michele. Il coraggio di un regista cileno commuove Venezia [Acta general de Chile]. *L'Unitá*, s./l., 08 set. 1986.
- Aplausos para “El recurso del método”. *Esto*, México D.F., 25 may. 1978.
- ARRATE, Jorge; ROJAS, Eduardo. *Memoria de la izquierda chilena*. Tomo II: 1970-2000. 1. ed. Santiago de Chile: Javier Vergara, 2003.
- AUGUSTÍN MAHIEU, José. Miguel Littín: “Mi país está luchando cotidianamente contra la dictadura”. *El País*, Madrid, 28 jul. 1985.
- AYALA BLANCO, Jorge. Littín y las Zalamerías del Sandino gallego. *El Financiero*, México D.F., p. 71, 21 ene. 1991.
- BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: *Enciclopédia Einaudi*, v. 5. 1. ed. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985, p. 296-331.
- BALLADARES, Ligeia. García Márquez: Sólo cuento cosas que le pasan a la gente. *Araucaria de Chile*, Ediciones Michay, Madrid, n. 05, 1979, p. 07- 21.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BIRRI, Fernando. *El quimista democrático: por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano*. 35 años de escritos teóricos y poéticos, 1956-1991. 1. ed. Santa Fé: Sudamérica, 1999.

- CAÑAS, Gabriela. Miguel Littín ultima el montaje de la película que rodó en Chile clandestinamente. *El País*, Madrid, 10 may. 1986.
- CAÑAS, Gabriela. 'Acta general de Chile', un desafío. El domingo se emite el primer capítulo de la serie de Miguel Littín. *El País*, 04 jul. 1986.
- 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 dic. 2011.
- CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Trilha Musical: Música e articulação filmica*. 1993. 131f. Dissertação (Mestrado em Cinema) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.
- Carta abierta a los presos políticos mexicanos. *Punto Final*, Santiago de Chile, n. 122, p. 34, ene. 1971.
- CASANUEVA O., Héctor. Chile y García Márquez. *El País*, Cartas al director, Madrid, 04 ago. 1986.
- CASETTI, Francesco; ODIN, Roger. De la paléo- à la neo-télévision. Approche sémio-pragmatique. *Communications*, n. 51 (Télévisions/mutations), 1990, p. 09-26.
- Cine para liberar al continente. *Punto Final*, Santiago de Chile, n. 66, p. 33, oct. 1968.
- Cinematografías marginales en la "Muestra" de Pesaro. *El País*, Madrid, 3 oct. 1976.
- Cines. *ABC*, Sevilla, p. 64, 31 ene. 1978.
- CLUNY, Claude Michel. Viva el Présidente ou le Recours de la méthode. *Cinéma*, Paris, n. 243, mar. 1979, p. 77-78.
- COELHO NETO, Raphael. *Exílio, intelectuais, literatura e resistência política nas revistas Literatura Chilena en el Exílio/Literatura Chilena, Creación y Crítica e Araucaria de Chile (1977-1989)*. 2016. 370 f. Dissertação (mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.
- Comentarios de la prensa francesa sobre la presentación en el Festival de Cannes de "El recurso del método". *Granma*, La Habana, 26 may. 1978.
- Como hizo Littín su "Acta general de Chile". *Revista Herald*, Buenos Aires, n. 2.780, oct. 1986.
- Conversación con Miguel Littín. Entrevista a Isabel Parra [1982]. *Araucaria de Chile*, Ediciones Michay, Madrid, n. 21, p. 77-94, 1983.
- Conversación con Reynaldo Miravalles y José Antonio González sobre la película que proyecta el cine Baria. *Ahora*, Sección Cultural, Holguín, 28 mar. 1979.
- CORTÉS, Eladio; BARREA-MARLYS, Mirta (Ed.). *Encyclopedia of Latin American theater*. 1. ed. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2003.
- CORTÍNEZ, Verónica; ENGELBERT, Manfred. *Evolución en libertad: el cine chileno de fines de los sesenta*. v. 2. 1. ed. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014.
- COSTA, Adriana Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina: o debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa*. São Paulo: Alameda, 2013.
- CRESPO, Pedro. Actas de Marusia. *ABC*, Madrid, p. 51, 17 jun. 1978.

- 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, jui. / août. 1974.
- DE LA CUADRA, Bonifacio. La juez Manuela Carmena, premio nacional Derechos Humanos 1986. *El País*, Madrid, 06 dic. 1986.
- Declaración de los intelectuales chilenos. *Casa de las Américas*, La Habana, año XI, n. 67, p. 161-163, jul./ago. 1971.
- Declaración Final de los II Encuentros de Cine Iberoamericano. *Revista del Nuevo Cine Latinoamericano - C-CAL (Comité de Cineastas de América Latina)*, Universidad de los Andes, año 01, n. 01, p. 134-135, dic. 1985.
- Déclaration. *Écran*, Paris, n. 22, p. 20, 1974.
- DEL VALLE DÁVILLA, Ignacio. *Cámaras en trance: el Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014.
- DÉLANO, Manuel. Pinochet anuncia el fin del exilio. *El País*, Madrid, 2 sep. 1988.
- Director Miguel Littín confirmó su retorno. *Últimas noticias*, Santiago de Chile, p. 34, 08 sep. 1988.
- DONAIRE CELIS, Carlos. "Acta general Chile". *El País*, Cartas al director, Madrid, 05 ago. 1986.
- DUBROUX, Danièle. Le Recours de la Méthode (M. Littín). *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 290-191, p. 30, jui./août. 1978.
- EDUARDO SILES, Luis. El Festival de Huelva homenajea al director chileno Miguel Littín. *El País*, Madrid, 25 nov. 1999.
- EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Tradução: Teresa Ottoni, revisão: Eduardo Francisco Alves. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1990.
- El cine latinoamericano en vuelo hacia el Oscar [Alsino y el cóndor; entrevistas de Miguel Littín e Francisco Eduardo Fasano]. *Clarín*, Buenos Aires, 31 mar. 1983.
- Elogian filme de Littín en el Festival de Venecia [Acta general de Chile]. *Granma*, La Habana, 08 sep. 1986.
- En la entrega de los arieles, El recurso del método fue injustamente ignorada: cineastas. *Uno Más Uno*, México D.F., p. 16, 20 dic. 1979.
- Entretien avec Miguel Littín. *Écran*, Paris, n. 22, p. 17-18, 1974.
- 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.
- Entrevista clandestina: Miguel Littín vino, filmo y se fué... *Análisis*, Santiago de Chile, n. 97, p. 29-31, 09-16 jul. 1985.
- 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.
- FARGIER, Jean-Paul. Histoires d'U". *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 272, déc. 1976, p. 09.

- FERNÁNDEZ RUBIO, Andrés. Ángela Molina y Victoria Abril no acudieron a la presentación de la serie de TVE "Sandino". *El País*, Madrid, 20 jun. 1989.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel. Festival de La Habana. Renace con fuerza la producción cinematográfica en el interior de Chile. *El País*, Madrid, 17 dic. 1987.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel. Terminado el primero de los seis "Amores difíciles", escritos por García Márquez para TVE. *El País*, Madrid, 10 ene. 1988.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel. TVE presenta en el festival de La Habana un plan de coproducciones con Latinoamérica. *El País*, Madrid, 17 dic. 1988.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução: Flavia Nascimento. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- Fragments del informe de la delegación chilena, presentado por Miguel Littín 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, sep. de 1974. 1. ed. Caracas: Fondo Ed. Salvador de la Plaza, 1974, p. 31-52 (Colección Cine Rocinante).
- FUENTES, Carlos. Sandino o la utopia trágica. *La jornada semanal*, México D.F., p. 13-15, 03 feb. 1991.
- FUGUET, Alberto; NARANJO, René. Miguel Littín: "Existe una imagen muy estereotipada de mí". *El Mercurio*, Santiago de Chile, p. 06, 02 nov. 1990.
- FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e política*. Tradução: Júlio Cezar Montenegro. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1976 [1ª versão: 1968-1971].
- GALÁN, Diego. Actas de Marusia: exilio y revolución. *Triunfo*, Madrid, n. 804, año XXXII, p. 46-47, 24 jun. 1978.
- GALÁN, Diego. España y Latinoamérica proponen un "mercado común" cinematográfico. *El País*, Madrid, 07 oct. 1984.
- GALEANO, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. 1. ed. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 2010 [1ª versão: 1971].
- GALIANO, Carlos. Conversación con Miguel Littín sobre la adaptación cinematográfica de "El recurso del método". *Granma*, La Habana, 16 dic. 1976.
- GARCÍA BORRERO, Juan Antonio. *Guía crítica del cine cubano de ficción*. 1. ed. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2001.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Alsino y el cóndor. *El País*, Madrid, 30 mar. 1983; Ventana, Manágua, 11 abr. 1983.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*. 1. ed. Buenos Aires: Arte Gráfico Editora Argentino S.A., 2008 [1ª ed.: 1986].
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Las aventuras de Miguel Littín clandestino en Chile. *Bohemia*, Especial, La Habana, 30 may. 1986.
- GARCÍA RIERA, Emilio et al. *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Vol. 2: México. 1. ed. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública; Universidad Autónoma Metropolitana; Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.

Gente: Miguel Littín. *El País*, Madrid, 12 nov. 1976.

Graves irregularidades en los 1.500 millones que Pilar Miró concedió a Miguel Littín para rodar "Sandino". *ABC*, Madrid, p. 15, 10 jun. 1989.

GUEVARA, Alfredo. *Tiempo de fundación*. 1. ed. Madrid: Iberautor Promociones Culturales S.L., 2003.

GUEVARA, Alfredo. *¿Y si fuera una huella?* Epistolario. 1 ed. Madrid: Ediciones Autor S.R.L., 2008.

GUEVARA, Manuela. El cine político según Littín. *Boletín Tricontinental*, La Habana, n. 104, p. 31-41, 1977.

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

Helvio Soto - Polemique. *Écran*, Paris, n. 22, p. 20, 1974.

HERNÁNDEZ, Gabriela. "Acta general de Chile". *El País*, Cartas al director, Madrid, 09 ago. 1986.

HURTADO, María de la Luz. *Historia de la televisión chilena entre 1959 y 1973*. 1. ed. Santiago: Ediciones Documentas, CENECA, 1989.

JARQUE, Fietta. Problemas de producción paralizan los preparativos de la última película de Littín. *El País*, Madrid, 12 ago. 1984.

JILIBERTO, Cote. Miguel Littín: una versión maniquea. *El País*, Cartas al director, Madrid, 30 jul. 1986.

KOVACS, Katherine S. Miguel Littín's "Recurso del Método": The Afermath of Allende. *Film Quarterly*, University of California Press, vol. 33, n. 03, p. 22-29, Spring 1980.

La productora del próximo filme de Littín desmiente que este en "quiebre técnica". *El País*, Madrid, 13 ago. 1984.

La viuda de Montiel. Textos: Jorge Ruffinelli. Fotos: Julio Jaimes. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1979.

Littín refuta acusaciones "fantasiosas": "no he gastado dinero de más en 'Sandino'". *El Sol de México*, México D.F., 14 jun. 1989.

Littín regresa a Chile. *El País*, Madrid, 09 jul. 1985.

LITTÍN, Miguel. El ojo en el corazón de Chile. Notas de una filmación clandestina. *Araucaria de Chile*, Madrid, Ediciones Michay, n. 32, p. 71-80, 1985.

LITTÍN, Miguel. También en la esperanza [1985]. *Cine Cubano*, Habana, n. 115, p. 75, 1986.

LITTÍN, Miguel. "Araucaria" festeja a Miguel Littín. *Araucaria de Chile*, Ediciones Michay, Madrid, n. 36, p. 201-203, 1986.

LITTÍN, Miguel. El cine latinoamericano y su público. In: VVAA. *El Nuevo Cine Latinoamericano en el mundo de hoy*. 1. ed. México, D.F.: UNAM, 1988, p. 41-46.

LITTÍN, Miguel. Lo desmesurado, el espacio real del sueño americano [1982]. In: *Hojas de cine*. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. 1. ed. México, D.F.: SEP, Fundación Mexicana de Cineastas, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988, p. 367-371.

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*. 1. ed. México, D.F.: UNAM, 1988, p. 27-40.

- LUENGO, Alberto. Los dolorosos frutos del exilio; Chile, la cultura sin nombre. *El País*, Madrid, 08 sep. 1985.
- MANNS, Patricio. *Actas de Marusia*. 1. ed. Santiago: Editorial Pluma y Pincel, 1993 [1ª ed.: 1974].
- MARÍA GRAAPP, Rose. Miguel Littín entre la pasión y la nostalgia. *La Tercera*, Santiago de Chile, 10 jun. 1990.
- 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 exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. Tradução: Jacob Gorender. 1. ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.
- MARTÍNEZ CORBALÁ, Gonzalo. *Instantes de decisión, Chile 1972-1973*. 1. ed. Miguel Hidalgo, México D.F.: Grijalbo, 1998.
- MARTÍNEZ RENTERÍA, Carlos. La lucha por filmar “Sandino”. Entrevista con Miguel Littín. *El Universal*, México D.F., 24 abr. 1987.
- Miguel Littín. *El País*, Madrid, 03 dic. 1983.
- Miguel Littín asegura que México podrá conquistar el Oscar con la próxima coproducción “Sandino”. *El Heraldo*, México D.F., 27 jul. 1987.
- 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.
- Miguel Littín rueda “Sandino”, biografía del líder revolucionario nicaraguense. *El País*, Madrid, 14 jun. 1989.
- 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.
- MILLARCH, Aramis. Um documentário corajoso sobre o Chile torturado. *Estado do Paraná*, Curitiba, p. 11, 25 nov. 1986.
- MISTRAL, Gabriela. Chile y la piedra. Recado sobre el copihue chileno. *La Nación*, Buenos Aires, p. 224-227, 05 sep. 1943.
- MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO et al. (Org.). *História e cinema*. 2. ed. São Paulo: Alameda, 2011, p. 39-64.
- MOUESCA, Jacqueline. *Plano secuencia de la memoria de Chile*. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985). 1. ed. Madrid: Ediciones del litoral, 1988.
- MOUESCA, Jacqueline. *El documental chileno*. 1. ed. Santiago: LOM Ediciones, 2005.
- MURILLO, Rosa (coord.). Alsino se debate entre la fantasía y la realidad. *Ventana, barricada cultural*, Manágua, n. 80, p. 01-07, 16, 1982.

- NAPOLITANO, Marcos. *Fontes audiovisuais: a história depois do papel*. In: PINSKY, Carla (Org). *Fontes históricas*. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2005, p. 235-290.
- NERUDA, Pablo. *Canto general* [1950]. *Obra de Pablo Neruda*, Universidad de Chile, Fundación Pablo Neruda, Santiago de Chile, s/d.
- NERUDA, Pablo. *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta: bandido chileno injusticiado en California el 23 de julio de 1853*. 1. ed. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag, 1967.
- NIOGRET, H. Actes de Marusia. *Positif*, Paris, n. 183/184, p. 81, jui. / aoû. 1976.
- NUGAL, Nicole. Entrevista a Miguel Littín II. *Cine*, México D.F., n. 09, oct. 1978.
- 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.
- ORELLANA, Carlos. “Araucaria” festeja a Miguel Littín. *Araucaria de Chile*, Ediciones Michay, Madrid, n. 36, p. 199-201, 1986.
- ORELLANA, Carlos. *Penúltimo informe*. Memoria de un exílio. Santiago de Chile: Abacq.net, 2011.
- 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.
- 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.
- PALACIO, Manuel. *La televisión durante la Transición española*. 1. ed. Madrid: Cátedra, 2012 (Colección Signo e imagen).
- PALACIOS, Guillermo. *Intimidades, conflitos e reconciliações*. México e Brasil, 1822-1993. Tradução: Gênese Andrade. 1. ed. São Paulo: EDUSP, Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 2008 (Ensaio Latino-americanos, 8).
- PARRA, Isabel. *Ni toda la tierra entera*. 1. ed. Santiago de Chile: Chabe Producciones, 2003.
- PÉREZ BETANCOURT, Rolando. La viuda de Montiel. *Granma*, La Habana, 25 mar. 1983.
- PÉREZ ORNIA, José Ramon. TVE quiere contratar a Dustin Hoffman para protagonizar una serie sobre Sandino. *El País*, Madrid, 25 ago. 1987.
- PÉREZ RUBÍO, Pablo. *El cine melodramático*. 1. ed. 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. 1. ed. México D.F.: Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, 1988, p. 245-246.
- PÉREZ TURRENT, Tomás. “Sandino”. Historia de un film. *El Universal*, México D.F., 03 ene. 1991.

- PÉREZ TURRENT, Tomás. Crise et tentatives de renouvellement (1965-1991). In: PARANAGUÁ, P.A. (Dir.). *Le cinéma mexicain*. 1. ed. 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. 1. ed. México, D.F.: SEP, Fundación Mexicana de Cineastas, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988, p. 373-390.
- PIERQUET, Anne; MORISSETTE, Brigitte. Miguel Littín: cinéma révolutionnaire et cinéma en exil. *Cinéma Québec*, Québec, vol. 05, n. 03, p. 12-15, 1976.
- PINTO VALLEJOS, Julio. Hacer la revolución en Chile. In: PINTO VALLEJOS, Julio (Coord, Ed.). *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*. 1. ed. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2005, p. 09-33.
- Polémica: Sidarte versus Littín. *La quinta rueda*, Santiago de Chile, n. 04, p. 23, ene./feb. 1973.
- POLIMEND, Carlos. “La vida es más fuerte que todo”. Llegó Miguel Littín, que filmará su próxima película entre nosotros. *Clarín*, Buenos Aires, 24 mar. 1985.
- Presentado “El recurso del método” al jurado del Festival Cinematográfico de Cannes. *Granma*, La Habana, 25 may. 1978.
- Propos de Miguel Littín [La terre promise]. *Écran*, Paris, n. 30, p. 71-72, 1974.
- RAJEVIC, Pía. El largo viaje de seis “globos-sonda”. *Araucaria de Chile*, Madrid, Ediciones Michay, n. 29, p. 181-183, 1985.
- RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos*. 1. ed. Cinema e História do Brasil. Bauru: EDUSC, 2002.
- Reportaje a Miguel Littín. *Cine del Tercer Mundo*, Montevideo, n. 02, p. 20-23, nov. 1970.
- RODRÍGUEZ, Fernando. Actas de Marusia. *Cine al Día*, Caracas, n. 21, p. 23-24, ene. 1977.
- ROJAS BEZ, José. El recurso del método. *Ahora*, Holguín, 31 mar. 1979.
- ROJAS MIRA, Claudia F. *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.
- S. HARGUINDEY, Ángel. La larga duración de las películas. *El País*, Madrid, 28 may. 1976.
- S. HARGUINDEY, Ángel. Miguel Littín protesta por la proyección de “Las actas de Marusia”. *El País*, Madrid, 18 dic. 1976.
- SADER, Emir. *Chile (1810-1990)*. Da independência à redemocratização. 1. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2010 [1ª ed.: 1991].
- SALINAS ROCO, Sergio; SALINAS MUÑOZ, Claudio; STANGE MARCUS, Hans. *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile, 1957-1973*. 1. ed. Santiago de Chile: Uqbar Editores, 2008.
- “Sandino”, de Miguel Littín, una millonaria serie que coproduce TVE, resuelta en familia. *ABC*, Sevilla, p. 89, 14 jun. 1989.

- 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, ene./mar./invierno de 1984.
- SCHUMANN, Peter B. *Historia del cine latinoamericano*. Traducción del alemán: Oscar Zambrano. 1. ed. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987.
- SELMA, Fernando. *Retratos de Españoles Ilustres con un epítome de sus vidas*. 1. ed. Madrid: Real Imprenta Española, 1791.
- SILVA, Alexsandro de Sousa e. Filmando clandestinamente na ditadura pinochetista: uma leitura de “Acta general de Chile” (1986), de Miguel Littín. In: ARAUJO, Denize Correa; MORETTIN, Eduardo Victorio; REIA-BAPTISTA, Vitor (org.). *Ditaduras Revisitadas: Cartografias, Memórias e Representações Audiovisuais*. Faro: CIAC/Universidade do Algarve, 2016, p. 628-648.
- SILVA, Alexsandro de Sousa e. Exílio e clandestinidade na ditadura civil e militar em “Acta general de Chile” (1986), de Miguel Littín. In: AGUILERA, Yanet (org.). *Imagem e exílio: cinema e arte na América Latina*. São Paulo: Editorial Discurso, 2015, p. 321-334.
- SILVA, Alexsandro de Sousa e. O cinema em busca da inspiração revolucionária: uma análise de “Sandino” (1990), de Miguel Littín. *Diálogos*, Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da UEM, Maringá, v. 21, p. 114-125, 2017.
- SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. Traducción: Juan José Utrilla. 1. ed. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, c1985.
- SPOTORNO, Radomiro. *Littín, el viajero de las estaciones*. 1. ed. Huelva (España): XXV Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, 1999.
- SUBERCASEAUX, Benjamín. *Chile o una loca geografía [1941]*. 1. ed. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2005.
- SUBERCASEAUX, Elizabeth. Miguel Littín: ¡Tremendo tipo! *Caras*, Santiago de Chile, n. 38, p. 50, 04 oct. 1989.
- TRUEBA, Fernando. Arte y militancia: Actas de Marusia. *El País*, Madrid, 30 jun. 1978.
- Una obra de García Márquez, llevada al cine por Miguel Littín. *El País*, Madrid, 23 feb. 1980.
- VEGA, Patricia. Pese al boicot, será filmada la vida de Sandino: Littín. *La Jornada*, México D.F., 22 abr. 1989.
- VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema cubano: revolução de política cultural*. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2010.
- VILLARROEL, Mónica; MARDONES, Isabel. *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado*. 1. ed. Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio, 2012.
- VILLEGAS, Sergio. *El estadio: once de sep. en el país del edén*. 1. ed. Santiago de Chile: Emisión, 1990, p. 151-153.
- VVAA. *III Festival Internacional de Cine de Viña del Mar. Documentos (Racconto de un reencuentro)*. 1. ed. Santiago de Chile: Ministerio Secretaría General del Gobierno, 1990.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar*. Glauber Rocha e a estética da fome. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007 [1ª ed.: 1983].

YAÑEZ, Daniela. Pablo Salas, el camarógrafo de las protestas: “La gente le perdió el miedo a la represión”. *The Clinic Online*, Santiago de Chile, 09 sep. 2013.

ZERÁN CHELEC, Faride (Comp.). *O el asilo contra la opresión: 23 historias para recordar*. 1. ed. Santiago: Paradox, 1991.

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 e atrizes principais: Gian Maria Volonté (Gregorio), Diana Bracho (Luisa), Claudio Obregon (capitán Troncoso), Eduardo López Rojas (Domingo Soto), Salvador Sánchez (Crispulo 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. 140'. 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 e atrizes principais: Nelson Villagra (Primer Magistrado), Katy Jurado (La Mayorala), 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 Augustín, 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 e atrizes 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 e atrizes principais: Dean Stockwell (Frank), Alan Esquivel (Alsino), Carmen Bunster (Mamabuela), Alejandro Perodi (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. 16 mm. 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 Littín 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 e atrizes 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 Balzaretta (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 soberania nacional frente às intervenções militares dos EUA.



Alexandro de Sousa e Silva é mestre (2015) e doutor (2020) em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Atualmente, é professor na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Possui artigos e capítulos de livro com textos que enfatizam as relações entre Cinema e Política na América Latina e na África.

Contato: alexandro.dses@gmail.com

Editora CLAE

2021